МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Кваліфікаційна робота на здобуття ступеня магістр

Соколик Аліси Миколаївни

Збереження та ретрансляція польських танцювальних традицій

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
доцент кафедри бальної хореографії,
кандидат мистецтвознавства, доцент

Харків – 2026

ЗМІСТ

ВСТУП……4

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ РЕАЛІЗАЦІЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ……7

1.1. Стан наукової розробки проблеми збереження та ретрансляції польських танцювальних традицій……..7

1.2. Збереження автентичних ознак польського народного танцю як основа ретрансляції національних хореографічних традицій……13

1.3. Танцювальний канон як засіб трансляції культурного коду польського народу……18

Висновки до розділу……..23

РОЗДІЛ 2. АНАЛІЗ ХОРЕОГРАФІЧНИХ АНАЛОГІВ ТА ПРОТОТИПІВ ТВОРЧОГО ПРОЕКТУ……25

2.1. Особливості збереження та художньої трансформації польських танцювальних традицій у національному сценічному мистецтві……25

2.2. Збереження і трансформація польського танцювального канону в хореографії класичних балетних вистав……30

Висновки до розділу……33

ТВОРЧИЙ ПРОЄКТ

РОЗДІЛ 1. КОМПОЗИЦІЙНИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ «СЮЇТА ПОЛЬСЬКИХ ТАНЦІВ» ……36

1.1. Основні характеристики хореографічного твору……36

1.2. Дійові особи та їхня стисла характеристика……37

1.3. Лібрето……37

1.4. Розгорнутий зміст……37

1.5. Драматургія……38

1.6. Музичний аналіз……39
1.7. Костюми (зображення та опис) ……41
1.8. . Світлова партитура……45
РОЗДІЛ 2. ПОСТАНОВЧИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ……46
ВИСНОВКИ……55
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……59

ВСТУП

Актуальність теми кваліфікаційної роботи. У сучасному культурному просторі панують тенденції уніфікації, глобалізації, інтенсивних міграційних процесів та активної міжкультурної взаємодії. У таких умовах особливого значення набувають питання збереження національної культурної спадщини та її актуалізації в сучасному культурно-мистецькому просторі. Важливе місце в культурі посідають танцювальні традиції, які відображають історичний досвід народу, особливості його світосприйняття, звичаїв, обрядовості та художньої культури. Сукупність цих ознак становить важливу складову культурного коду народу, забезпечуючи збереження та передачу його національної самобутності.

Польські танцювальні традиції вирізняються розмаїттям регіональних форм, своєрідністю танцювальної лексики, музично-ритмічної структури, композиційної побудови та виконавської манери. Сукупність усталених художньо-стильових ознак, закріплених у танцювальному каноні, забезпечує національну самобутність польського народного танцю та сприяє збереженню й передачі закладених у ньому культурних смислів. Водночас у сучасному хореографічному мистецтві польські танцювальні традиції набувають нових форм сценічного втілення: традиційний танцювальний матеріал зазнає художньої обробки, стилізації та трансформації. Це актуалізує проблему збереження та художнього переосмислення танцювального канону.

Таким чином, актуальність дослідження зумовлена необхідністю осмислення особливостей збереження та ретрансляції польських танцювальних традицій як носіїв національного культурного коду, визначення ролі танцювального канону в цьому процесі та способів його відтворення й трансформації в сучасному хореографічному мистецтві.

Мета – визначити специфіку збереження та ретрансляції польських танцювальних традицій у сучасній хореографічній практиці, зокрема засоби відтворення та художньої трансформації їхніх автентичних ознак.

Завдання кваліфікаційної роботи:

- дослідити стан наукової розробки проблеми збереження та ретрансляції польських танцювальних традицій;

- охарактеризувати автентичні ознаки польського народного танцю та особливості їх збереження;

- розкрити роль танцювального канону у збереженні та ретрансляції культурного коду польського народу;

- визначити специфіку ретрансляції польських танцювальних традицій творчими колективами Польщі;

- проаналізувати засоби художньої трансформації польського танцювального канону в хореографії класичних балетних вистав;

- обґрунтувати композиційні особливості творчого проєкту та вибір виразних засобів авторської хореографічної сюїти «Сюїта польських танців»;

- розробити композиційний і постановчий плани та здійснити практичну реалізацію творчого проєкту.

Об’єкт дослідження – польська традиційна танцювальна культура.

Предмет дослідження – особливості збереження та ретрансляції особливостей традиційної танцювальної культури Польщі.

Методологічна база дослідження.

Методологічну основу даного дослідження формує синтез загальнонаукових та спеціальнонаукових підходів і методів, що дозволяє детальніше вивчити специфіку збереження та ретрансляції польських танцювальних традицій. Базовим для роботи став культурологічний підхід, який дозволив розглядати танець не лише як набір рухів і рисунків, а й вивчати його як соціокультурний феномен. Етнохореологічний метод застосовано для дослідження характерних ознак польського народного танцю, зокрема танцювальної лексики, музично-ритмічної структури, композиційних форм і виконавської манери. Окрім того, нами було використано метод семіотичного

аналізу для вивчення танцю як “текстового” матеріалу (дослідження природи та контексту окремих рухів, танцювальних рисунків, елементів костюму). Компаративний метод дав змогу зіставити характерні ознаки традиційних танцювальних форм зі способами їх сценічної інтерпретації. Серед низки спеціальнонаукових методів найбільше було використано метод контент-аналізу, задля вивчення особливостей ретрансляції польської танцювальної традиції сучасними хореографічними колективами. Методи аналізу та синтезу застосовано для опрацювання наукових джерел, систематизації дослідницького матеріалу та узагальнення отриманих результатів.

Практичне значення кваліфікаційної роботи. Теоретичні результати кваліфікаційної роботи можуть бути використані для проведення лекційних занять у аматорських та професійних хореографічних колективах, закладах позашкільної, фахової передвищої та вищої освіти. Також, отримані висновки можуть бути підґрунтям для подальших наукових розвідок.

Практичні результати магістерської роботи можуть використовуватись у балетмейстерській роботі, концертній діяльності хореографічних колективів.

Апробація отриманих результатів. Результати кваліфікаційної роботи були оприлюднені на міжнародній науковій конференції «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, ХДАК, 16-17 квітня 2026 р.) [24, С. 63-65].

Структура кваліфікаційної роботи.

У структуру кваліфікаційної роботи входять: теоретична частина, що складається зі вступу, двох розділів з тематичними підрозділами та висновків, а також творчий проєкт, що складається з композиційного та постановчого планів. Завершують стурктуру кваліфікаційної роботи список використаних джерел та додатки. Повний обсяг магістерської роботи становить – 60 сторінок, обсяг основного тексту – 54 сторінки. Список використаних джерел – 24 найменування.

РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ РЕАЛІЗАЦІЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ

1.1. Стан наукової розробки проблеми збереження та ретрансляції польських танцювальних традицій.

Історіографія проблеми збереження та ретрансляції польських танцювальних традицій характеризується двовекторністю: вивчення представниками польської етнохореології (тобто вивчення матеріалу безпосередніми носіями культурої традиції) та вивчення проблеми представниками інших країн. Кожну з виокремлених груп можна додатково класифікувати за іншими признаками, але використаний нами розподіл вбачається найефективнішим. Даний принцип дозволяє проаналізувати автентичний погляд на власну культурну спадщину, а також порівняти його з зовнішнім баченням. У цьому контексті можна уникнути суб'єктивності бачення. Окрему групу склали науково-методичні дослідження, що використовувались для уточнення термінологічного апарату, формування композиційного та постановчого планів, визначення стратегії балетмейстерської діяльності.

Дослідження польського народного танцю авторами-носіями автентичної традиції розпочались у 50-ті роки XX століття. Після закінчення Другої світової війни виникла потреба відновлення зв'язків з народною традицією, світоглядом, мудрістю. Руйнування гуманістичної думки XIX століття спонукало до розгортання нових етнохореологічних та етнографічних розвідок, віднайдення нової філософії формування суспільства. Саме в цьому контексті вивчення народних танцювальних традицій стало базою для створення національної ідентичності, засобом проживання колективної психологічної травми, спричиненої війною та її наслідками. Фактологічною підтримкою даної тези є розгортання Загальнопольської акції зі збирання пісенного фольклору, яка

розпочалася у 1950 р., була організована Державним інститутом мистецтв та тривала чотири роки. Акція мала на меті зібрати та зберегти музичну фольклорну спадщину, що вціліла після Другої світової війни [21]. Зважаючи на генетичну спорідненсть музичного та танцювального фольклору, фіксація останнього також розгорталась в контексті впроваджених акцій. У 1958 р. виходить малотиражним друком бюлетень Станіслава Гловацького "Зарис історії народного танцю: бюлетінь на правах рукопису" ("Zarys historii tańca widowiskowego : biuletyn informacyjny na prawach rękopisu") [10]. Автор чи не вперше проводить історичний аналіз становлення та розвитку танцювальної культури Польщі; досліджує еволюцію танцю від простих фольклорних форм до видовищного мистетцва, фіксує важливість танцювального фольклору у процесі формування національної свідомості. Саме у цьому науковому виданні він формує думку про те, що в закритих суспільствах формуються специфічні танцювальні форми, які вбирають в себе темерамент народу, його естетичні вподобання та етичні норми. Згодои такі форми кристалізуються, укорінюються та традиціях та обрядах народу і формують національну культурну спадщину [10, с.108]. Робота Станіслава Гловацького, окрім етнохореологічного значення, мала значний вплив на революцію методологічного погляду на танець. Науковець, маючи значний балетмейстерський досвід, свормував принципи сценічного адаптації танцювального фольклору та чітко розмежував народного-побутовий танець та сценічний.

Діяльність Станіслава Гловацького знайшла своє продовження у плеяді послідовників: Гражині Домбровській, Томасе Новаке та ін. Відтак, Гражина Владивлава Домбровська значно поглибила знання про специфіку польського народного танцю та його регіональні особливості. аторка приділали увагу вивчення танців Мазовії, описувала композиційні особливості колових танців (полонез, мазур), досліджувала сакральну складову народних танців, їх зв'язок з ритуальом, семантику танців. У науковій роботі "Танець в польській традиції:

лексикон” (“Taniec w polskiej tradycji: leksykon”) [9] авторкою представлено велику кількість описів народних танців в системі традиційної культури, наведено кінетограми фольклорних танцювальних зразків, музичний матеріал, ілюстрації, а також відеоматеріали, в яких представлено виконання танців різних регілнів Польщі носіями культурної традиції.

У сучасніших наукових дослідженнях продовжується концептуалізація народного танцю як фундаменту національної ідентичності, що виводить її на рівень широкої культурологічної парадигми. Науковці розглядають танець в контексті формування національного культурного канону, його впливу на розбудову естетичного коду етнічної групи. Томас Новак у монографіях “Польські народні танці як культурний канон — фактори, генеза, трансформації” (“Polskie tańce narodowe jako kanon kulturowy — wyznaczniki, geneza, przemiany”) та “Народні танці в польському культурному каноні. Зародження, генеза, трансформації” (“Taniec narodowy w polskim kanonie kultury. Źródła, geneza, przemiany”) [13, 14] досліджує соціокультурні процеси формування, розвитку та ретрансляції польського танцювального канону, до якого входять танці полонез, мазур, краков’як, куявяк та оберек. автор також аналізує процедури фіксації та фактори канонізації народних танців: створення уніфікованої системи запису танцю, популяризаторська діяльність хореографічних колективів, формування єдиної системи трансформації танцю. Окрім того, Т. Новак вперше формує чітке культурологічне уявлення про методи брендингування народного танцю.

Аналітичний підхід до танцювальної ультури в Польші відтворився у “Рапорт про народні танці та танцювальні фольклорні рухи в Польщі. І конгрес танцю” (“Raport o tańcu ludowym i tanecznym ruchu folklorystycznym w Polsce. I kongres tańca”) [15]. Звіт за результатми першого танцювального конгресу в Польщі став статистичним документом, що містив інформацію про стан хореографічного мистецтва, кількісні та якісні показники діяльності

хореографічних колективів, а також відомості щодо державних заходів, спрямованих на покращення стану хореографічного мистецтва Польщі.

Таким чином, стає зрозумілим, що народне танцювальне мистецтво в Польщі посідає вагоме місце в статегії державної політики країни. Танцювальний фольклор вважається фундаментом для формування національної ідентичності, етнічної свідомості, збереження культурної унікальності.

В українській науковій думці до вивчення особливостей народного танцю Польщі зазвичай звертаються фахівці в галузі хореографічного мистецтва. Така зацікавленість обумовлена різномаїттям танцювальних форм народного танцю, наявністю специфічної роботи рук та тулуба, значним позитивним впливом на розвиток виконавських та акторських здібностей танцівників. Більшість видань, і яких описано специфічні ознаки польського народного танцю є навчальними посібниками для здобувачів вищої освіти або аматорських хореографічних колективів. Освітні програми в рамках спеціальності В6 Перформативні мистецтва (спеціальзація В6.03 Хореографічне мистецтво), що спрямовані на формування фахівця в галузі народно-сценічного танцю, вміщують обов'язкову дисципліну, пов'язану з опануванням його методики та практики ("Народно-сценічний танець та методика його викладання", "Теорія та методика народно-сценічного танцю" тощо). В робочі програми цих навчальних дисциплін входить вивчення польського народного танцю: композиційних особливостей канонічних танців, вивчення та комбінування рухів, етюдна робота [17-19]. Саме для забезпечення цих навчальних дисциплін методичними матеріалам теоретики танцю вивчають особливості польського народного танцю. Один з таких видань є робота Володько В. Ф. "Методика викладання народно-сценічного танцю: Навчально-методичний посібник" [2]. Автор приділяє увагу аналізу канонічних польських танців, надає методичні вказівки щодо виконання

основних положень, рук, тулуба, ніг, основних рухів, а також приділяє увагу характеру та манері виконання.

У навчальному посібнику “Основи народно-сценічного танцю” за авторством Зайцева Є. В. та Колесниченка Ю.В. надано розширений методичнийматеріал, що сприяє повноцінному засвоєнню особливостей виконання польських танців мазурка, краков’як та полонез. Автори акцентують увагу на характері виконання рухів та етюдів на матеріалі польських народних танців.

Оби два посібники є важливою ланкою в популяризації польської традиційної танцювальної культури, а також розвитку виконавських здібностей майбутніх професіоналів-практиків. Сформовані викладачами сприятливі умови для вивчення польського народного та академічного танців підтримують постійний інтерес до цього виду мистецтва серед здобувачів вищої освіти. Відтак, студенти ЗВО, що опановують спеціальність В6 Перформативні мистецтва (спеціалізація В6.03 Хореографічне мистецтво), часто звертаються до полького танцювального фольклору у своїх дослідницьких та балетмейстерських пошуках. Одним з таких прикладів єкваліфікаційна робота Лемешко Н. “Танцювальна культура Польщі: рустікальні, елітарні та сценічні втілення”, за результатами якої реалізовано хореографічну сюїту “Моя хустинка” (“Mojachusteczka”). Теоретична частина квалілфікаційної роботи цінна тим, що авторка формує власну класифікацію танцювального мистецтва Польщі, розподіляючи зразки на рустикальні, елітарні та сценічні форми, що мають свої композиційні особливості та відмінності у характері виконання; вивчає генезу польського танцю, аналізує діяльність творчих колективів та видатних балетмейстерів. Хореографічна сюїта, що створена за результатами теоретичних розробок характеризується використання широкого кола типових рухів, збереженням композиційних канонів, авторським поглядом на сценічну обробку польського танцювального фольклору.

Для формування теоретичного підгрунтя нашого дослідження також були використані матеріали науково-методичного характеру українських та польських авторів. З метою розуміння та наукового уточнення понять “культурний код”, “національна ідентичність”, “танцювальний канон” були проаналізувані статті Афоніної О. С. [1], Мостової І. С. [7, 8], Личковах В. А. [6], Шпочинський А. [16]. У вказаних вище дослідженнях сформовано концепцію культурного коду та танцювального канону як феноменів. що зберігають та передають світоглядний досвід від покоління до покоління через систему архетипів, знаків, символів та ритуальних дій. Зазначено, що саме за допомогою цих культурних феноменів зберігається національна унікальність та етнічна ідентичність [1, 7]. Анджей Шпочинський вважає культурний код упорядкованою системою текстів (у широкому семіотичному значенні) до якої входять ритуали, традиції, мистецькі та літературні твори, ітсоричні події - все, що має грибоке сакральне значення до національної ідентифікації народну і що сам народ розглядає як важливий аспект ідентифікації [16].

Для проведення детального контент-аналізу хореографічних творів була вивчена наукова стаття Мостової І. С., Янина-Ледовської Є. В., Семенової Н. М. “Аналіз хореографічних робіт: фундаментальна та інноваційна методологія” (“An analysis of a choreographic work: fundamental and innovative methodology”) [11], в якій авторки формують інструментацій та критерії аналізу хореографічних творів.

Таким чином, було використано широкий спектр наукових джерел, що повністю задовольняю потреби даного наукового дослідження та дозволяє зробити достеменні висновки задля успішної реалізації магістерського мистецького проєкту.

1.2. Збереження автентичних ознак польського народного танцю як основа ретрансляції національних хореографічних традицій.

Танець з поконвіку вважався душею народу, адже саме він вбирає в себе естетичні, етичні та культурні надбання багатьох поколінь, а відтак забезпечує безперервний зростаючий інтерес до себе. У сучасному суспільстві спостерігаєть зростання інтересу до вивчення традиційних танцювальних форм як культурних текстів, що на нашу думку спричинене прагненням людини до національної самоідентифікації. Розвиток танцювального мистецтва завжди тісно пов'язаний із панівними тенденціями епохи та національними культурними особливостями. Будучи невіддільною частиною суспільного життя, танець гнучко реагує на будь-які трансформації у матеріальному й духовному середовищі. Рух, створений народом та втілений у фольклорному танці, стає виявом національної свідомості та ретранслює когнітивний баланс певної історичної епохи. Саме тому еволюція хореографії слугує своєрідним дзеркалом, що відображає зміну загальнокультурних парадигм.

Польський танцювальний фольклор є беззаперечним інструментом збереження типових соціокультурних та історичних ознак. Його унікальна природна канонічність слугувала фактором формування "чистого" фольклорного танцю, що довгий час транслював естетичні та етичні норми польського суспільства. Майже кожне воєводство Польщу мало специфічний танцювальний фольклор, що втілював традиції регіону, мав унікальну композиційну структуру, костюм, мелодію.

Архаїчність походження польських народних танців підкреслюється їх генетичним зв'язком зі старовинними ритуалами та обрядами, що супроводжували сільськогосподарський цикл робіт. Згодом зв'язок втрачався, а танці поступово переходили у сферу загальновживаних розваг, зберігаючи прадавні традиції.

Специфіка тісного контакту різних верств населення в межах Польщі слугувала трансформації рустикальних танцювальних форм у більш складні, елитарні. Саме через такий шлях пройшли танці “Ходзони”, утворивши світський “Полонез”, та “Мазур”, утворивши бальну “Мазурку”. Таким чином. танці згодом розподілились на сільські (рустикальні), елітарні та сценічні, які сформувались в окрему групу в процесі академізації народного танцю та розвитку аматорського хореографічного руху Польщі. Здебільшого вони були парними, але зустрічались і архаїчні форми, що виконувались виключно чоловіками, або виключно жінками. До виключно чоловічих танців слід відносити гуральські танці з топірцем, що сьогодні продовжують ретранслювати мужність, боротьбу за волю та свободу, а також переказувати у рухах складність життя в горах та лісах. До виключно жіночих танців належать групи танців тісно пов’язаних зі співами та весняними обрядами.

Проводячи комплексний аналіз танцювальної культури Польщі можна прийти до висновку, що їй притаманні відданість традиціям (збереження уявлень народу про природу, життя, людину), колективність, варіативність (фольклорний танець, хоч і мав чіткі композиційні канони, але завжди полишав місце для індивідуального самовираження кожного виконавця) [15, с. 9].

Специфіка ретрансляції польської танцювальної традиції полягає у сформованому каноні з п’яти основних танців, в яких повномірно втілюються найпритаманніші якості народу. До канону входять полонез, краков’як, куявяк, мазур та оберек.

Полонез - урочистий тридольний бальний танець, що має архаїчне походження. Його пращуром вважається рустикальна форма цього танцю, що мала назву “Ходзони”. Під час виконання танцю “Ходзони” учасники рухались простими кроками та робили невеликі укліни, вітаючись з тими, хто проходив повз. У XVII ст. танець було адаптовано представниками шляхти. З цього моменту він отримав свій урочитстий характер, пісеннний та інструментальний

супровід, типові костюми. Його повсякчасно виконували на початку всіх урочистих заходів та балах. Полонез розповсюджувався серед європейських країн, займаючи своє почесне місце серед бальних танців.

Композиційна структура полонезу проста, провідну роль у танці відіграє пераш пара, яка формує його композицію, основний рух танцю - простий хід на три долі. Велич і граційність передаються через урочисту поставу тулуба, численні укліни, вітання, переходи партнерок, обертання навколо парнера тощо. Досліджуючи полонез Лемешко Н. зазначає: “Народні попередники полонезу несуть назви, що описують їх повільні темпи –«*wolny*» і «*powolny*» (повільно); обертальні рухи «*obracany*» (поворот), «*okragly*» (круглий); піший характер «*pieszy*» − (пішки), їхній величний настрій «wielki» (великий)” [4, с. 10].

Полонез кодує та візуалізує урочистий світський церемоніал, формуючи уявлення про чітку ієрархічність шляхетства. Генетично повязаний з обрядовою традицією, цей танець-хода ретранслює шанобливе ставлення до жінки, традиції лицірського етикету.

Полонез і досі лишається символом польської традиційної культури, що був внесений до реєстру нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО.

Мазур (у шляхетському середовищі більше відомий як “Мазурка”) - швидкий тридольний парний танець, який також ретранслює лицарсько-шляхетський церемоніал. Сформований на широкох просторах біля річки Вісла, мазур передає волелюбність бурхливість та завзятість, притаманну польському народу. На відміну від полонезу він є експресивнішим, набагато швидшим та емоційнішим. Мазур набагато темпераментніший, він характеризується наявністю акцентованих рухів ногами та руками, унікальним положення тулуба, “вісімками” в роботі рук.

Мазур також виник у сільському середовищі Мазовії, а вже згодом був адаптований для виконання під час балів та світських раутів. Провідна роль у танці надається чоловікам.

Куявяк – повільний тридольний танець (повільність темпу сформована історично), що виник у Куявії, а потім розповсюдився по всій території Польщі. Як і інші польські народні танці, він виник в прошарку селян та імітував погойдування стеблів зерна. Саме цим порівнянням дослідники пояснюють незмінно повільний темп у первинному фольклорному варіанті. Подальша історія танцю пов'язана із його запозиченням шляхтою, перенесенням до бальної зали, ускладненням та поступовим розповсюдженням по всій території Польщі зі змінами у ритмічній структурі, композиції та фігурах. Сьогодні куявяк має багато варіантів, характеризується часто різкою зміною темпів (якщо не виконується спільно з оберком), складною ритмічною структурою, різноманітністю фігур, хоча його первинна форма була простою та складалась з кружляння пар по колу та погойдувань.

Оберек – швидкий тридольний танець, походженням з Мазовії. Характеризується значною кількістю обертань хлопця навколо дівчини та дівчини навколо хлопця, обертанням пар по колу, частою зміною напрямку руху. "Візитною карткою" оберка є складна чоловіча техніка, що будується на основі обертань: парні обертання з партнеркою, перекиди тулуба навколо дівчини, арабське колесо навколо дівчини тощо. Оберек часто виконується разом із куявяком, хоча танці мають зовсім різне походження та композиційну структуру. Історично оберек формувався як змагально-танцювальна форма: кожен танцюрист намагався продемонструвати свої виконавські можливості, через що танець був досить довготривалим.

Оберек репрезентує мужність, силу та спритність чоловіка; швидкий темп виконання танцю втілюють життєрадісність польського народу, його оптимізм та віталізм; ретранслює важливу соціокультурну парадигму в якій роль жінки - підтримка та допомога чоловікові, який є основною рушійною силою у їх тандемі.

Краков’як - народний дводольний танець походженням з Краківського регіону, про що свідчить його назва. Чіткий розмір цього танцю концептуально виділяє його з-поміж інших канонічних танців. Краков’як жвавий, енергійний, веселий, характеризується синкопованістю ритмічної стурктури. Базовими рухами цього танцю є галоп, голубці, кшесання та обертання. Виконується виключно парами. В композиційній побудові цього танцю часто використовуються колоподібні рисунки, однопланові або багато планові (характерним рисунком є використання двох кіл один в одному, що рухаються в різних напрямках), зміни парнерів за принципом до-за-до, переміщення принципом прочісування. Відмінною ознакою кра’ковяку є підкрелювання другою слабкої долі в другому такті музичної фрази, що створює додатковий акцент та додаєхарактер цьому танцеві.

Краков’як вважається символом боротьби поляків за незалежність, його чіткий ритм був спрямований на підняття бойового духу. Танець символізував любов до свого народу та батьківщини, незламність та стійкість духу.

Важливою специфічною ознакою збереження народних танцювальних традицій в Польщі є чітке слідування канону: збереження фігур, костюмів, основних кроків, рухів рук та положень тулуба, збереження ціннісних орієнтирів, а разом з тим - відносин в парі, постави, характеру та манери виконання танців. Не зважаючи на імпровізаційність описаних вище танців, виконавець повинен спочатку засвоїти основні принципи їх виконання, щоб руховий прояв власної винахідливості чітко відповідав зазначеному танцювальному канону. Така внутрішня усвідомленість формується за рахунок поглибленого вивчення не лише рухів, але й історії виникнення танцю, його генези, історії народу, традицій, етичних норм та естетичних уподобань.

Трансляція культурного коду через танцювальний фольклору відбувається шляхом взаємодії поколінь танцівників-учасників аматорських та професійних танцювальних колективів, а також шляхом залучення дітей та молоді до

виконання народних танців на різноманітних родинних та державних святах, ярмарках, фестивалях тощо. Зацікавленість молоді у вивчення народних танців підкріплюється закладами вищої освіти (майже кожен ЗВО має аматорський танцювальний колектив, який можуть відвідувати всі охочі студенти), внутрішньою політикою держави, гуманітарними та соціальними програмами, що забезпечують безкоштовну участь у мистецьких фестивалях не лише для польської молоді, але й для представників інших країн. Такий принцип роботи в галузі популяризації фольклору забезпечує його спадкоємність та збереженість.

1.3. Танцювальний канон як засіб трансляції культурного коду польського народу.

Історія людства багаторазово акцентувала увагу на періодах виборювання певним народом незалежності та права на власний шлях. В процесі цієї боротьби щоразу підкреслюється важливість усвідомлення населенням приналежності до нації, традицій, історії та культури. Усвідомлення даної приналежності закріплюється у свідомості через систему символів, знаків, ціннісних орієнтирів, елементів традиційної культури, світогляду, етичних норм та естетичних принципів (вподобань). Дана система формує важливе поняття, що уможливлює ідентифікацію особистості - культурний код.

Культурний код - багатовимірне поняття, що може позначати як загальнонаціонану, так і певну соціальну ідентичність, адже спрощено кажучи, позначає набір загальновживаних (стандартизованих) ознак, властивостей притаманних певній культурі чи то субкультурі. Ці ознаки повинні бути загальнозрозумілими, щоб сформувати систему кодів-символів. Розуміння всіма учасниками певної спільноти сенсу символів певного культурного коду забезпечує його сталість, розвиток та функціонування. Певною мірою національна ідентифікація теж спирається на розуміння громадою сенсів національного культурного коду та прийняття особистістю цього коду.

Національна ідентичність - основний критерій культури нації та її колективного самоусвідомлення, ототожнення з її історією, культурою, цінностями. Важливо розуміти, що національна ідентичність може базувати на усвідомленні приналежності до певної етнічної групи, або приналежності до групи людей з певним громадянством.

У польській традиції культурний код міцно вкарбовується в свідомість кожної людини через усвідомлення себе частиної польської історії, нації, культури. Для польської культури поняття культурного коду є цілком зрозумілим та беззаперечним. Більше того, сформований та достітньо популяризований культурний код, що ретранслює основні ознаки польської національної ідентичності є цілком зрозумілим поза межами Польщі. Активним механізмом популяризації цього культурного коду стала саме танцювальна спадщина, яка зробила польські традиції спізнаваними та зрозумілими. Сьогодні звертаючись до вивчення особливостей традиційної культури Польщі дослідник підходить з чітким розумінням етичних норм, поведінкових реакцій, особливостей міжгендерної комунікації.

Такому чіткому самоусвідомленню культурного канону сприяло раннє формування польської держави з монолітноетнічною більшістю. Шляхетство як фундамент польської ідентичності сформувалось в модерновий період і характеризувалось наслідуванням культурної спадщини та цінностей сарматів. Саме шляхетство значно вплинуло на формування танцювальної традиції Польщі, появу п’яти канонічних танців, адаптованих до виконання на світських раутах та святах. Культурний код польської нації ретранслюється у танцювальному каноні: через поєднання рухів, пластику тіла, типові положення рук і тулуба формується чітке розуміння взаємозв’язку шляхетської презентативності та селянської життєдайної енергії.

Термін “танцювальний канон” з'явився у хореологічній освіті нещодавно, але саме він якнайширше розкриває необхідність збереження та дослідження

танцювального фольклору нації, як системи кодів та символів. Його відокремлення відбулось внаслідок комплексного аналізу термінів “культурний код”, “фольклорний код”, “культурний канон” [8]. І. Мостова розглядає даний термін, як систему явищ, символів, правил, знаків, що є невід'ємною частиною будь-якого явищо матеріальної або нематеріальної культури людства. В цьому підході думка авторки перетинається з судженням інших дослідників, які також розуміли культурный код як систему символів, яку здатна зрозуміти людина лише у випадку її приналежності до цієї культури. Таким чином, стає зрозумілою важливість збереження кодової системи, що вкарбована в традиційну культуру, саме серед носіїв цієї культури, адже саме вони, розуміючи символи та сенси зможуть відтворити та популяризувати культурну традицію, уникаючи еклектики. Докторка О. Афоніна [1, с 46] формує термін “фольклорний код”, під яким вона розуміє унікальну сутність народно-художньої творчості - презентацію системи художніх ідеалів, сенсів, цінностей. Авторка зосереджує увагу, що ознаки фольклорного коду формуються за умови, що вони є закріпленими у суспільстві певний час його розвитку.

Звернімо увагу на дослідження польських соціологів та етнологів, які використовували у своїх наукових студіях термін “культурний канон”. Відтак, А. Шпочинський вбачає під цим терміном сукупність матеріальних та нематеріальних артефактів культури [16]. Вони формують канон у разі присвоєнням ним певних цінностей, що є зрозумілими та актуальними для певної соціальної або етнографічної групи людей. Важливим фактором формування канону також є те, що всі наявні в ньому елементи та символи є його невід’ємною частиною. Таким чином, виникає символьна система, яка втрачає свою функціональність у разі виключення з неї хоча б одного компоненту. Говорячи про канон польських народних танців можна зазаначити, що виведення з нього будь-якого компоненту (базового композиційного елементу, основного руху, костюму тощо) розриває важливі внутрісистемні

зв'язки та порушує розуміння культурних цінностей. А. Шпочинський також підкрелює важливу довготривалість культурного канону - успадкованість, що забезпечується ретрансляцією від покоління до покоління. Судження А. Шпочинського перетинаються з уявленнями І. Мостової в їх баченні канону як сукупності всіх проявів культури.

Польський народний танець, на відміну від українського народного танцю, майже не втратив свої початкові цінності. Незначна втрата архаїчних функцій пов'язана загальноцивілізаційними процесами: уніфікацією, глобалізацією тощо. Проте, танець продовжує зберігати етичні та естетичні норми, цінності, що значно посилює національну ідентичність.

С. Гловацький стверджував, що народні танці, через своє локалізацію в рамках однієї спільноти, характеризувалися синкретичністю, відтворюючи сукупний темперамент та вподобання більшості представників спільноти [10, с.15-16]. Сформовані таким чином танці стають максимально зрозумілими в суспільстві, а тому легко засвоюються та закріплюються в обрядах, звичаях та традиційній культурі. Підкреслимо, що таке розуміння народного танцю констатує його приналежність до історичного джерела, що ретранслює культурні коди, а тому виступає окремим засобом збереження та ретрансляції важливої національної пам'яті. Система символів та кодів, що зберігається у польському народному танці формує його “танцювальний канон”.

Як зазначає І. Мостова: “система символів визначає «танцювальний канон», який є фактором передачі архаїчних сенсів від покоління до покоління, що «вкарбовані» в народний танець, а також дозволяє «читати» танець та ідентифікувати його з певним культурно-етнологічним простором” [8, с. 57].

Беззаперечною є глибока взаємозалежність культурного коду та танцювального канону в польській культурі. Фактично танцювальний канон був продиктований культурним кодом: боротьба польського народу за власну державність та ідентичність, ментальний досвід, фольклорні традиції, що

передавались від покоління до покоління - все це втілилось у досить консервативну систему рухів, композиційних перебудов та інших виразних засобів. Відтак, танцювальний канон є одним із механізмів артикуляції культурного коду, збереження, ретрансляції та популяризації його основних сенсів.

Танцювальний канон виступає маркером польського культурного коду, адже повноцінно демонструється в кожному з п'яти основних танців. Через танцювальні рухи втілюється сама культура: відбивається історія та географічні особливості, що в них сформувався етнос, соціальні особливості, етичні та естетичні погляди, духовні цінності, гендерні відносини.

Важливою особливістю польського танцювального канон, а разом з тим причиною його впливу на концептуалізацію та усвідомлення культурного коду нації, є чітка закріпленість танцювальної традиції на законодавчому рівні. За А. Шпочинським взаємопроникнення та взаємодія культурного коду і танцювального канону вбачається у впливі останнього в контексті формування ним міжсоціальних та міжгендерних відносин, реакцій, поведінок, культурних знань та навичків. Автор стверджував, що: “І навіть якщо початкова цінність деяких елементів канону може застаріти, то події, персонажі та артефакти культури продовжуватимуть функціонувати як ідентифікаційний сенс”[16].

Ще однією важливою особливістю польського танцювального канону, продиктованою специфікою культурного коду, є гармонійне успадкування та переосмислення сільської танцювальної традиції шліхетством та подальше засвоєння сформованих канонічних салонних танців сільською культурою.

Сьогодення додає додаткові сенси у функціонування танцювального канону, завданням якого залишається збереження та ретрансляція культурних символів. Відтак, додаються соціокультурні сенси (ініціація молоді, перехід у доросле життя через святкове виконання полонезів на випускних вечорах та

балах), консолідаційні сенси (об’єднання нації на танцювальних вечірках під час виконання народних танців) тощо.

Висновки до розділу

Аналіз наукових джерел засвідчив, що проблема збереження та ретрансляції польських танцювальних традицій досліджується в етнохореологічному, культурологічному та мистецтвознавчому аспектах. У працях польських та українських науковців висвітлено історичне становлення й розвиток польського народного танцю, його регіональні особливості, художньо-стильові ознаки та роль у збереженні національної культурної спадщини. Особливе значення мають дослідження, присвячені формуванню танцювального канону та його зв'язку з національною ідентичністю.

Встановлено, що своєрідність польських танцювальних традицій найвиразніше репрезентована в п’яти національних танцях: полонезі, мазурі, куявяку, обереку та краков’яку. Їхні характерні музично-ритмічні, лексичні, композиційні та виконавські ознаки сформувалися в процесі історичного розвитку й закріпилися в усталених танцювальних формах. Збереження цих ознак забезпечує впізнаваність польської танцювальної традиції та спадкоємність її художніх принципів.

Визначено, що танцювальний канон виступає одним із засобів збереження та ретрансляції культурного коду польського народу. Через усталені рухи, композиційні побудови, характер і манеру виконання, особливості взаємодії партнерів у танці відтворюються історично сформовані естетичні уявлення, етичні норми та культурні цінності. Водночас історичні трансформації польських народних танців засвідчують можливість розвитку танцювальної традиції за умови збереження її визначальних художньо-стильових ознак і культурних смислів.

РОЗДІЛ ІІ. АНАЛІЗ ХОРЕОГРАФІЧНИХ АНАЛОГІВ ТА ПРОТОТИПІВ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ

2.1. Особливості збереження та художньої трансформації польських танцювальних традицій у національному сценічному мистецтві.

Основними популяризаторами танцювальної традиції в середині самої Польщі були національні ансамблі танцю й ансамблі пісні і танцю, режисери театрів опери та балету, які використовували народні танці як виразний засіб у своїх виставах. Всі вони допомагали проникненню фольклорних конструктів в різні сфери життя.

Першою появою на професійній сцені польські народні танці завдячують опері “Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale” (“Нібито диво, або краков’яни та гауралє”). Ця вистава вважається першщою польською національною оперою, сюжет якої розвивається навколо суперечки між краков’янами та горянами на тлі історії кохання. Оперу-водевіль було створено на музику Я. Стефані В. Богуславським. Польські народні танці стали візуальною характеристикою народних образів, що стало основою водевіля, допомогли сформувати типові риси темпераменту, створили національну атмосферу. У виставі представлено народні танці краков’як, оберек та полонез, а також гуральські танці. Особливість введення польських народних танців у виставу полягала в повному відтворенні їх фольклорної першооснови, гармонійному поєднанні із пісенним фольклором, залученні до виконання всіх героїв мезансцени. Така структура дозволила створити реалістичну атмосферу провінційного побуту, додала натуралістичності у сприйняття вистави [20].

Визначними виставами для представлення польського народного танцю як маркеру національного мистецтва стали опери С. Манюшка “Галька” та “Страшний двір”. У опері “Галька” польські народні танці також стали образною характеристикою: мазурка - характеристика панського двору,

гуральські танці - характеристика селян. Балетмейстери зробили акцент на протиставленні цих двох танців навіть у їх композиції: мазурка має чітку багаточасну побудову, розвивається відповідно до законів драматургії, має багато складних рисунків та чітку кульмінацію; композиція гуральських танців проста, доволі примітивна, розрахована на статичне виконання майже без перебудов, драматургія твору майже відсутня. Важливим залишається чітке відтворення танцювального канону, відповідно до національної культурної спадщини.

В опері “Страшний двір” танці мазурка, полонез та краков’як та полька також стають виразними характеристиками героїв та інструментон наповнення мезансцени національним колоритом. Специфіка внесення в цю виставу народних танців полягає в їх лаконічному включені у деякі фрагменти: лише мазурка введене в дію як повноцінна хореографічна композиція, інші танці виконуються як супровід до основної дії (окремі комбінації, елементи рухів тощо).

Унікальний шлях осучаснення польського танцювального фольклору пов’язаний з діяльністю Польського театру танцю та ім’ям його керівника Конрада Джевецького [22]. У своїх виставах балетмейстер зміг органічно поєднати польський народний танець та стилістику танцю модерн, довівши спроможність національного танцювального канону варіюватися та змінюватися відповідно до вимог часу. Своє вміння віртуозно поєднувати народну хореографію з сучасним та класичним танцем К. Джевецький продемонстрував у виставі “Примарний бал”, де втілив на музику Ф. Шопена три мазурки. Танці характеризувались легкими повітряними підтримками, гармонійною стилізацією типових рухів польського танцю мазурка (“голубці”, “стрибки”, кружляння в парах”). Унікальність творчості К. Джевецького також полягала у створенні цілісного багатокомпонентного сценічного дійства, в якому всі виразні компоненти ставали єдиним цілим.

Окрім театрів збереженням, інтепретацією та популяризацією народного танцю Польщі займались ансамблі танцю та ансамблі пісні і танцю. Масова поява таких ансамблів датується 40-ми роками ХХ ст. Саме в цей період створюються ансмаблі “Люблін” та “Мазовше”. Саме ці творчі осередки стали фундаторами принципів ретрансляції польського танцювального канону, хоча вже сьогодні виконавська мережа польських творчих колективів стала багаточисленною.

Окремої уваги заслуговує на польський ансамбль пісні і танцю “Мазовше”, який став справжньою візитівкою Польщі у світі. Його створення у 1948 році за ініціативи Тадеуша Сигетинського та підтримки Міністерства культури стало закономірним результатом розвитку польської культури. Витоки цього явища сягають ще першої половини XIX століття, коли в умовах окупації активно розвивався народний театр, що спирався на сільську музику і танці. Саме зростання національної самосвідомості та прагнення зберегти регіональну ідентичність стали головними аргументами для появи таких масштабних проєктів, як “Мазовше”, хоча погляди засновника колективу на його розвиток часто відрізнялися від офіційних запитів. Сам Т. Сигентинський прагнув до створення колективу, який буде відтворювати фольклорну традицію в її першоджерельному вигляді, і популяризувати національну ідентичність польського народу. Відповідно до своєї ідеї, керівник зміг зібрати та зберегти в репертуарі колективу пісні й танці всіх регіонів Польщі, зберіг та реконструював автентичні костюми, відтворив на сцені календарно-обрядову та сімейно-побутову традицію. Стилістичні рішення ансамблю “Мазовше” ґрунтуються на автентичній красі першоджерел, що виявляється в музичному супроводі, хореографічних постановках та сценічних костюмах. Фольклор у виконанні колективу є визначною мистецькою цінністю, наповненою потужним емоційним змістом. Високий професіоналізм та енергетика цього провідного польського ансамблю викликають щире захоплення у глядацької аудиторії [21].

Ансамбль пісні і танцю “Люблін” багато років стоїть на сторожі автохтонного танцювального мистецтва Польщі. Ансамбль “Люблін” - альмаматер митців та культурних діячів Польщі, знаний в країні та далеко за її межами. За багато років діяльності колектив сконцентрував у своєму репертуарі нескінченну кількість пісенних й танцювальних зразків польського фольклору, зумівши дати їм друге життя. Ансамбль займається збереженням та популяризацією мистецької спадщини країни, активно працює у сфері національносвідомого та патріотичного вихованняя молоді, вирішує проблеми популяризації народної творчості. Окрім того, в рамках мистецької діяльності колективу ними було започатковано фольклорний фестиваль, який збирає творчі колективи з різних країн світу. Сьогодні колективом керує музичний керівник - В. Кукавскі, хореографи - М. Пацек, Е. Шиманський, К. Мадейчик та Йо. Медзвецька. Репертуар колективу сьогодні враховує не лише окремі пісні і танці, але й повноцінні тематичні вистави, як от наприклад “Їхала коляда”, присвячена новорічним святкуванням та традиціям. Також в репертуарі ансамбл. пісні і танцю “Люблін” є гуральські танці, канонічні п’ять танців: куявяк, оберек, мазур, полонез, краков’як, різноманітні польки з урахуванням регіональних особливостей, вокально-хореографічні композиції, дитячі фольклорні ігри і танці, осучаснений танцювальний фольклор тощо.

Багато танцювальних колективів засновується при закладах вищої освіти задля багатовекторного патріотичного виховання молоді та гармонійного впровадження національної традиції в систему освіти. Одним із найвідоміших мистецьких колективів польської столиці можна назвати ансамбль “Варшава”, що впровадить свою практичну діяльність про Академії фізичного виховання. Цей танцювальний колектив, не зважаючи на багаторічну історію, продовжує постійно розвиватись та збагачувати польські народні танці новими виразними засобами, такими як наприклад елементи джаз танцю. Такі новітні експерименти балетмейстери ансамблю втілили в канонічному танці “оберек”.

Репертуар колективу спирається на національні танцювальні традиції і характеризується своєю автентичністю. Високий виконавський рівень танцівників в колективі “Варшава” забезпечується поєднанням народного танцю та класичного в напрацюванні виконавської майстерності. Чоловічі партії репертуарних творів захоплюють фізичною силою, витривалістю, незмінними акробатичними елементами; жіночі партії характеризуються грацією та невимушеністю. Балетмейстери та художні керівники колективу уміло поєднують канонічні ознаки народних танців та художню стилізацію, зберігаючи регіональні ознаки та автентичність.

Ще одним творчим осередком, що було створено при закладі вищої освіти Польщі є ансамбль народного танцю “Нептун” (Zespół Tańca Ludowego “Neptun”) Академіїфізичного виховання та спорту м. Гданськ. Першочергова мета створення колективу - популяризація фольклорної спадщини серед здобувачів вищої освіти, але згодом до колективу стали доєднуватись випускники Академії, а також інша молоді, яка цікавилась танцювальним фольклором. Колектив займається збереженням та популяризацію польської танцювальної традиції, репертуар сформований з канонічних танців: полонез, мазурка, краков’як, оберек, а також регіональних танців Поморського воєводства. Найпопулярнішими танцями ансамблю “Нептун” є: “Кашубський корбінок”, “Полонез”, “Куявяк та оберек”, “Сюїта танців Ловича”, “Один Краківячек”.

Ше одним регіональним осередком популяризації танцювальних традицій Польщі є Студентський ансамбль пінсі і танцю “Катовіце” Сілезького університету. Колектив було створено у 1969 р., хоча є свідчення, що колектив існував ще до початку започаткування закладу вищої освіти. Сьогодні ансамбль впроваджує активну популяризаційну діяльність в країні та поза її межами, відвідуючи з програмою фольклорних танців та пісень Китай, Македонію, Словаччину, Грецію та інші країни. В репертуарі колективу є канонічні танці:

полонез, мазурка, куявяк та оберек, краков’як. Окрім того яскраво представлено і регілнальний фольклор такими танцями як “Сілезьки Бескиди”, “Кросно”, “Жешув” та інші. В своїй діяльності ансмабль дотримується принципів достеменності та автохтонності, тому кожний танець виконується у відповідному костюмі зі збереженням всіх фольклорних традицій.

Оркім зазаначених колективів при закладах вищої освіти також слід згадати про ансмаблі танцю або ансамблі пісні і танцю, що завновані у Варшавській політехніці, Природничому університеті у Вроцлаві, Лодзькому університеті, Люблінському медичному університеті, Економічному університеті в Катовіце. Таке розгалуджена система мистецьких колективів, що спеціалізується на репрезентації та збережені танцювального фольклору говорить про соціальну та культурну зацікавленість у формуванні національної ідентичності через мистецьку спадщину.

2.2. Збереження і трансформація польського танцювального канону в хореографії класичних балетних вистав.

Польське танцювальне мистецтво стало невід'ємною частиною світової хореографічної спадщини. Його інтеграція тісно пов'язана зі становленням розвитком балетної вистави. Це яскравий приклад укорінення фольклорної пластики в хореографічному каноні класичного танцю. Гармонічне та довготривале використання стилізованого польського народного танцю у балетних виставах стало результатом особливостей його генези: переходу від фольклорного до салонного, поширення по всій території Європи, додаткова популяризація у музичному мистецтві через діяльність видатних композиторів (Ф. Шопен, Ф. Ліст та ін.). Слідування моді спонукало балетмейстерів до введення у балетні вистави зразків польських салонних танців, зазвичай у формі характерних танців. Найчастіше в рамках класичної балетної вистави використовувались полонези і мазурки.

Історія хореографічного мистецтва налічує багато прикладів використання польських танців. Одним з них є мазурка балетній виставі “Копелія” на музику Л. Деліба.

Балет “Копелія” був створений видатним балетмейстером А. Сен-Леоном за мотивами новели Е. Гофмана “Піщана людина”. Польський танець мазурка відіграє у цій виставі важливу драматургічну та сенсоутворюючу роль, адже він формує атмосферу, в якій розгортається сюжет вистави, дає характеристику часу та простору, наповнює мезансцену темпераментом та типовими рисами характеру героїв.

Дана балетна вистава була реалізована на сценах балетних театрів всього світу і зазнала багато трансформацій. Сюжет вистави залишає балетмейстерам поле для варіювання та авторського погляду. Мазурка у першому акті вистави також побачила багато трактувань, але незмінними завжди залишались основні елементи польського танцювального канону. Відтак, мазурка у балетній виставі “Копелія” формується на основі характерних рухів цього танцю: “голубці”, “ключі”, “крок па галя”, “па балянсе”, “па буате”. Також характерною ознакою мазурки лишаються положення тулуба та рук (типові для мазурки “вісімки”, положення рук “на полочці”). Тулуб виконавців передає шляхетність, грацiйність, горділивість: голова значно піднята вгору, верхня частина тулуба відведена назад. Композиційно мазурка з балету “Копелія” також має багато варіантів.Однак, слід зазначити, що балетмейстери зберігають типові для польського танцю колові рисунки, перехресні перебудови танцівників, багатопланові кола, що рухаються в різних напрямках.

В балетній виставі “Копелія”, що відтворена на сцені Національної опери Парижу П. Лакоттом у співавторстві, мазурка розпочинається з привітання та запрошення на танець. Після вступу пари розпочинають рухатися характерними “голубцями” у поєднанні з “кроком па галя”. Балетмейстер також зберіг типові для польського народного танцю кружляння в парах, багатопланові колові

рисунки зі змінами напрямків руху. Унікальність даної інтерпретації польського народного танцю полягає у досить детальному відтворені народного костюму та його оркемих елементів. У інтерпретації П. Лакотта цю мезансцену виконують діти - вихованці балетної школи, що робить її життєрадіснішою, жвавішою та емоційно виразнішою. Задля підкреслення итячої невимушеності автор додав біги, стрибки, акценти головою та руками.

В інтрпретації трупи Англійського національного балетного театру (постановка Брукліна Мака та Шиорі Касе) помітно узагальнене сприйняття польського танцювального канону: костюми не мають регіональної та національної приналежності; автори використовують багато підтримок та перекидів партнера, що є типовішим для танцю “Оберек”. Не змінними залишились характерні для мазурки “голубці”, “крок па галя” та “ключі”. Художньою особливістю та принадою даного трактуванняє збереження хореографічних характеристик всіх художніх образів, що беруть участь у даній мезансцені.

У 2025 р. мазурку з балету “Копелія” було відновлено вихованцями Харківського фахового вищого коледжу мистецтв та представлено в рамках концертної програми “Від класики до модерну”. Дана інтрепретація виконується парами, має характерні композиційні побудови (коло, почергові перебудови) та збурігає типові рухи польського народного танцю: “голубці”, “крок па марше”, “крок па галя”, “па буате”. Положення рук та тулуба теж наслідують національні ознаки.

Ще одним зразком репрезентації польських народних танців у балетних виставах є Гранд Па з балету “Пахіта” на музику Л. Мінкуса, Е. Дельведеза, в якому виконується полонез-мазурка. Цей фрагмент вистави демонструє шляхетність та грацію, передаючи основні риси національного польського характеру. За традицією в балетній виставі “Пахіта” полонез-мазурку виконують діти - вихованці балетних шкіл. Сцена розпочинається урочистим та

помпезним полонезом, який відразу занурює у атмосферу свята. Виконавці з’являються на сцені парами, рухаючись по півколу з верхньої правої або двох сторін, після чого утворюють колону посередині сцени та розходяться на дві колони на бокових планах (окремою колоною дівчата, окремою колоною хлопці). По завершені полонезу розпочинається святкова мазурка із запрошення хлопців. В розвитку дії М. Петіпа використав перебудови по колу, почергову зміну колонками, лінійні багатопланові рисунки, парні кружляння по колу, зміну партнерок в середині основного кола тощо. Кульмінація танцю вирішена динамічним переходом через два кола на загальну лінію на задньому плані та спільним рухом лінією на авансцену. Особливістю виконання полонезу-мазурки в балеті “Пахіта” є майже достеменне відтворення оригінальної композиції, створеної М. Петіпа.

У 2001 р. П. Лакотт відновив повну версію вистави “Пахіта” на сцені Паризької національної опери, зберігаючи Гранд па та полонез-мазурку останнього акту. Саме ці номери інтепретують та популяризують польську танцювальну традицію. Унікальність постановки П. Лакотта полягає в повноцінному відновлені вистави: автор провів багато часу в архівах, щоб мати змогу відтворити автохтонний стиль Ж.Мазільє, пантомімні сцени та мезансцени, які в останні роки не виконувались на сценах балетних театрів. Хореографічний текст, створений П. Лакоттом для Гранд па характеризується великою кулькустю дрібних рухів, прикрашених витонченними пор де бра. Дитячий Полонез-мазурка у його авторській редакції додає виставі святкового колориту та помпезності.

Висновки до розділу

Аналіз сценічних форм репрезентації польських танцювальних традицій засвідчив різноманітність підходів до збереження та художньої трансформації народного танцю. У творчості професійних і аматорських хореографічних

колективів збереження національної своєрідності забезпечується відтворенням характерної танцювальної лексики, музично-ритмічної структури, композиційних особливостей, виконавської манери та традиційного костюма. Водночас сценічна інтерпретація передбачає художню обробку фольклорного матеріалу, ускладнення композиційних побудов, розширення виражальних засобів та адаптацію традиційних форм до умов сценічного виконання.

Встановлено, що у сценічній практиці польських хореографічних колективів співіснують різні способи ретрансляції танцювальної спадщини: від відтворення усталених національних і регіональних ознак до їх авторського переосмислення. Діяльність ансамблів пісні і танцю, професійних театрів та студентських творчих колективів сприяє збереженню виконавських традицій, їх міжпоколінній передачі й популяризації польської танцювальної культури в національному та міжнародному мистецькому просторі.

Дослідження польських танцювальних традицій у хореографії класичних балетних вистав на прикладі «Коппелії» та «Пахіти» дозволило визначити особливості трансформації народного танцю в систему виражальних засобів академічного балету. Виявлено, що характерні ознаки польського танцювального канону зберігаються насамперед у танцювальній лексиці, музично-ритмічній організації, положеннях рук і тулуба, манері виконання та композиційних побудовах. Водночас різні постановочні редакції демонструють варіативність хореографічного тексту, сценічного костюма, просторових рішень і технічного ускладнення рухів. Польські танці в структурі балетної вистави виконують не лише декоративну функцію, а й слугують засобом створення національного колориту, характеристики художніх образів та організації сценічної дії.

Таким чином, встановлено, що збереження та ретрансляція польських танцювальних традицій у сценічному мистецтві здійснюються через взаємодію усталених ознак танцювального канону та їх художньої трансформації.

Збереження характерних лексичних, музично-ритмічних, композиційних і виконавських особливостей забезпечує впізнаваність національної танцювальної традиції, тоді як їх сценічне переосмислення розширює можливості художнього втілення. Отже, танцювальний канон виступає засобом збереження та ретрансляції культурного коду польського народу, не виключаючи варіативності сценічних форм і авторської інтерпретації традиційного танцювального матеріалу.

ТВОРЧИЙ ПРОЄКТ

РОЗДІЛ 1. КОМПОЗИЦІЙНИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ “СЮЇТА ПОЛЬСЬКИХ ТАНЦІВ”

Поштовхом до створення хореографічної композиції «Сюїта польських танців» стало прагнення дослідити, зберегти та відтворити багатство польської національної танцювальної культури засобами сценічного мистецтва. Особливий інтерес до традиційних польських танців, їхньої музичної самобутності, характерних рухів і манери виконання спонукав об’єднати три різні за настроєм та пластичною виразністю танці — куяв’як, мазурку та полонез — в одну цілісну хореографічну композицію. Метою стало не лише продемонструвати їхні характерні особливості, а й передати на сцені красу, елегантність, темперамент і національний колорит польського танцювального мистецтва.

1.1. Основні характеристики хореографічного твору

Назва композиції — «Сюїта польських танців».

Вид хореографії — народно-сценічна.

Жанр — лірико-патріотичний.

Форма — сюїтна, побудована на послідовному поєднанні трьох самостійних за характером танцювальних частин: куяв’яка, мазурки та полонезу.

Тема — розкриття багатства, своєрідності та контрастності польської народної танцювальної культури засобами народно-сценічної хореографії.

Ідея — через зміну танцювальних характерів, ритмів, пластики та взаємодії виконавців передати красу польських танцювальних традицій, їхню емоційну виразність, шляхетність і життєрадісність.

Місце дії — сценічний майданчик.

Сюжет — відсутній. Композиція має безсюжетний характер; її образність розкривається через музичний матеріал, національну танцювальну лексику, композиційні малюнки та характер взаємодії виконавців.

Реквізит — відсутній.

1.2. Дійові особи та їхня стисла характеристика

У композиції беруть участь 14 виконавців — 7 танцювальних пар. Усі учасники є рівноправними носіями єдиного сценічного образу польської танцювальної культури. Парна взаємодія є одним з основних засобів композиційного розвитку: вона дає змогу розкрити партнерство, узгодженість рухів, зміну напрямків, обертання та спільне переміщення в просторі.

Композиційний задум передбачає залучення всіх семи пар і збереження ансамблевої цілісності.

1.3. Лібрето.

«Сюїта польських танців» — безсюжетна хореографічна композиція, у якій послідовно розкриваються три характерні танцювальні образи польської народної культури: лірично-плавний куяв’як, життєрадісна та грайлива мазурка, урочистий і шляхетний полонез. Єдність композиції забезпечується спільною національною стилістикою, ансамблевою взаємодією та логічним переходом від одного танцювального характеру до іншого.

1.4. Розгорнутий зміст.

Вступна частина композиції створює початковий сценічний образ та знайомить глядача з характером польської танцювальної традиції. Виконавці виходять на сцену, формують коло та поступово вводять основну танцювальну лексику. Плавність рухів, стримана манера виконання й узгодженість партнерів підкреслюють ліричний характер куяв’яка.

У першій частині — куяв’яку — переважають плавні кроки, м’які погойдування в парі та обертальні рухи. Виконавці демонструють уважне партнерське ведення, зберігаючи округлість і безперервність руху. Пари переміщуються сценічним майданчиком, змінюють напрямки та просторові положення, створюючи цілісну й врівноважену композицію.

Наступна частина — мазурка — змінює загальний емоційний тон сюїти. Танцювальний матеріал стає жвавішим, ритмічно активнішим і грайливішим. У виконанні використовуються характерні для постановки кроки та рухи: ключі, голубці, шассе-купе, обертання дівчини під рукою, обертання в парі «голубець», кшесаний і паголя. Парні комбінації чергуються з ансамблевими переміщеннями, що дає змогу урізноманітнити сценічний малюнок і підкреслити контраст із попередньою частиною.

У фінальній частині — полонезі — змінюється характер сценічної поведінки: на перший план виходять урочистість, шляхетність, зібраність і чіткість руху. Пари рухаються узгоджено, зберігаючи поставу та виразність ліній. Просторові перебудови мають підкреслювати церемоніальність танцю та створювати відчуття спільного святкового дійства.

Завершення сюїти об’єднує всіх чотирнадцятьох виконавців у цілісну фінальну композиційну побудову. Завершальна поза чітка, ансамблево узгоджена та відповідає урочистому характеру заключної частини.

1.5. Драматургія.

Загальна:

1. Експозиція. Початок композиції знайомить глядача з характером і настроєм польської танцювальної сюїти. Виконавці формують коло, демонструють узгодженість пар і вводять основну пластику першої частини. Плавність кроків, м’які погойдування та стримана манера виконання створюють ліричну атмосферу куяв’яка.

2. Зав’язка. Зав’язкою стає перехід від початкової побудови до активнішої парної взаємодії. Пари починають переміщення, змінюють напрямки, виконують обертання та поступово розгортають танцювальну дію. Зміна музичного й пластичного характеру готує перехід до наступної частини сюїти.

3. Розвиток дії. Розвиток відбувається через послідовне ускладнення хореографічного матеріалу та зміну характерів трьох танців. У мазурці зростає темпоритмічна активність, з’являються більш енергійні кроки, стрибкові й обертальні елементи, активніша взаємодія пар. Чергування парних комбінацій, групових переміщень і просторових перебудов підтримує динаміку та готує композицію до найвищого емоційного піднесення.

4. Кульмінація. Кульмінаційний момент припадає на найбільш енергійний і насичений епізод композиції, у якому максимально проявляються темп, динаміка, технічна виразність і ансамблева злагодженість. Активні рухи, обертання, чіткі акценти та розгорнуті побудови за участю всіх семи пар створюють найсильніше емоційне враження. Світлове оформлення в цей момент передбачається яскравим, щоб підкреслити сценічну виразність кульмінації.

5. Розв’язка. У заключному епізоді танцювальна дія приходить до логічного завершення. Виконавці об’єднуються в загальну композиційну побудову, зберігаючи урочистий характер полонезу. Чітка фінальна поза та одночасне завершення руху всіма учасниками створюють відчуття цілісності, завершеності й святкового піднесення.

1 Частина

Експозиція**:** поява пар на сцені

Зав’язка: знайомство танцюристів з глядачем

Розвиток дії: пари виконують активні перебудови малюнків.

Кульмінація: переміщення пар по колу з поворотами.

Розв’язка: закінчення частини фінальною позою в діагоналі.

2 Частина

Експозиція: різка зміна темпу і теми на швидку, пари розходяться в різні сторони

Зав’язка: яскраві переміщення в колонках і по півколу

Розвиток дії: пари виконують прочос діагоналями і виконують переміщення лініями

Кульмінація: танцюристи виконують парну фінальну комбінацію в двох лініях.

Розв’язка: фіксація пози по завершенню цієї частини.

3 Частина

Експозиція: характер змінюється на повільний, пари перебудовуються у коло.

Зав’язка: танцюристи роблять комбінації по колу

Розвиток дії: дівчата і хлопці окремо утворюють два кола і потім переходять в дві лінії.

Кульмінація: спільна фінальна комбінація.

Розв’язка: урочиста фінальна точка.

1.6. Музичний аналіз.

Музичний матеріал композиції має сюїтну будову та складається з послідовно поєднаних частин, що відповідають трьом польським танцям: куяв’яку, мазурці та полонезу. Загальна тривалість музичного супроводу становить 5 хвилин 16 секунд.

Загальна кількість тактів —229.

Характер музики — контрастний, із поступовою зміною темпу, ритмічної активності та емоційного забарвлення.

Перша частина — куяв’як (0:00–1:57).

Темп — помірний, плавний.

Ритм — розмірений, із характерним тридольним відчуттям.

Динаміка — переважно помірна.

Мелодичний характер — ліричний, м’який, співучий.

Хореографічна відповідність — плавні кроки, погойдування, обертання, парні переміщення.

Музичний матеріал першої частини має ліричний, плавний і помірний характер. Він розкриває особливості польського народного танцю куяв’як. Мелодійність і розміреність музики створюють умови для виконання плавних кроків, погойдувань, обертань та м’якої взаємодії партнерів.

Друга частина — мазурка (1:57–3:49).

Темп — жвавий, рухливий.

Ритм — чіткий, акцентований, із виразним тридольним пульсом.

Динаміка — активна, з можливим посиленням звучання.

Мелодичний характер — грайливий, темпераментний, енергійний.

Хореографічна відповідність — стрибкові елементи, обертання, ключі, голубці, кшесаний, паголя та активна парна взаємодія.

Друга частина характеризується зміною музичного настрою та більш активним темпоритмом. Музика мазурки має жвавий, енергійний і грайливий характер. Виразні ритмічні акценти підкреслюють стрибкові рухи, обертання, характерні танцювальні елементи та активну взаємодію пар.

Третя частина — полонез (3:49–5:16).

Темп — помірний, урочистий.

Ритм — розмірений, чіткий, тридольний.

Динаміка — урочиста, із підкресленням музичних акцентів.

Мелодичний характер — величний, шляхетний, святковий.

Хореографічна відповідність — чіткі кроки, парні переміщення, урочисті проходи, симетричні побудови та загальний фінальний малюнок.

Заключна частина має урочистий, величний і шляхетний характер. Музика полонезу створює атмосферу святкового дійства. Її ритмічна організація сприяє виконанню чітких кроків, урочистих проходів, парних переміщень і просторових перебудов. Музичне завершення підкреслює цілісність усієї сюїти.

1.7. Костюми (зображення та опис)

Жіночий костюм

Jedwabnica — барвиста шовкова хустка, зав'язана ззаду і прикрашена з боків вишитими квітами.

Korale — натуральні, яскраво-червоні намиста на шиї.

Bielunka — біла блузка з багато вишитими коміром і рукавами-дзвіночками, обробленими тонким мереживом.

Kiecka / wełniak — оксамитовий корсет, розшитий різнокольоровою вишивкою, з'єднаний з широкою смугастою спідницею.

Zapaska — фартух зі смугастої домотканої тканини, обшитий візерунковою тасьмою та вишивкою.

Trzewiki — високі шнуровані черевики



©polalech.pl

STRÓJ ŁOWICKI DAMSKI

Чоловічий костюм

Kapelusz — фетровий капелюх, оповитий стрічкою з вишитими квітами, прикрашений лелітками та невеликим букетом квітів збоку.

Bielunka — біла сорочка з домотканого полотна. Її комірець, манжети та краї рукавів оздоблені барвистою ручною вишивкою. Під коміром зазвичай зав'язується червона стрічка.

Lejbik — довгий до стегон жилет чорного кольору, обшитий по краях декоративним шнуром та прикрашений ґудзиками або кольоровою тасьмою.

Pas — вовняний широкий пояс у поздовжні кольорові смужки на помаранчевому тлі, який закінчується декоративною бахромою. Його кілька разів обгортають навколо талії.

Spodnie — характерні штани, зшиті зі смугастої щільної вовняної тканини. Мають яскраві зелено-червоні смуги та заправляються у високі чоботи.

Buty — високі шкіряні чоботи чорного кольору з твердою прямою халявою або з ефектом гармошки в зоні кісточки.



kapelusz

z filcu, okręcony wstążką wyszywaną w kwiaty, ozdobiony cekinami i pękiem kwiatów

lejbik

długa do bioder kamizelka obszyta ozdobnym sznureczkiem

bielunka

koszula z białego płótna, jej kołnierzyk i mankiety zdobi wielobarwny haft

pas

wełniany, w podłużne kolorowe prążki na pomarańczowym tle, zakończony frędzlami

spodnie

szyte z pasiastego wełniaka, wpuszczone w skórzane buty

buty

skórzane, z cholewą sztywną, twardą i prostą lub karbowaną w okolicy kostki

1.8. Світлова партитура.

0:00-1:57- світло біле

1:57-3:49- світло різко стає блакитно-білим, сцена заповнюється світлими блідими тонами

3:49-5:16- світло стає теплішим і у розв’язці стає дуже яскравим

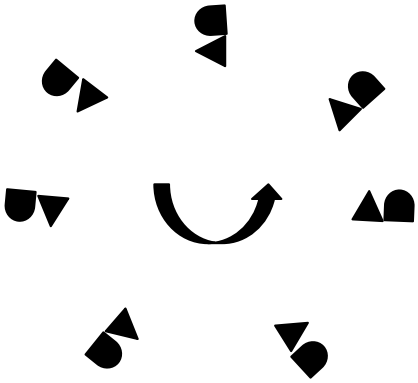
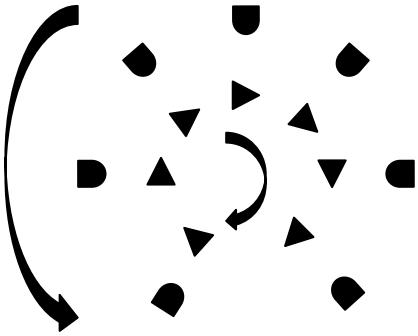
РОЗДІЛ 2. ПОСТАНОВЧИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ “СЮЇТА ПОЛЬСЬКИХ ТАНЦІВ”

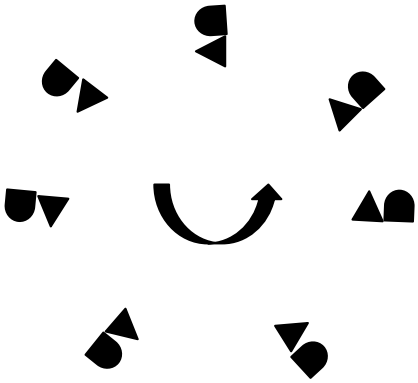
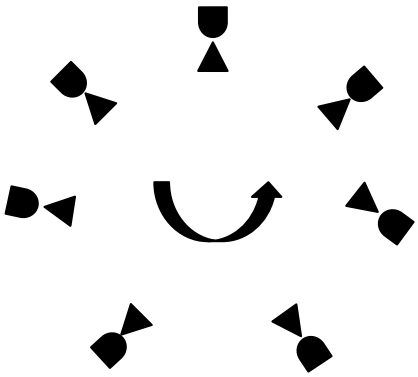
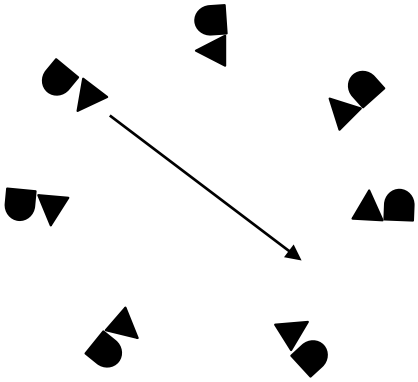
Схема позначення дійових осіб

 - хлопці

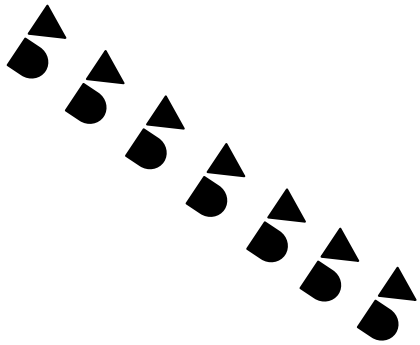
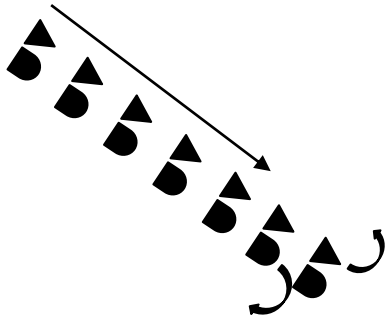
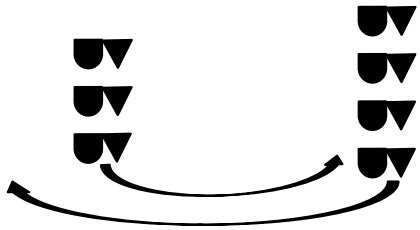
 - дівчата

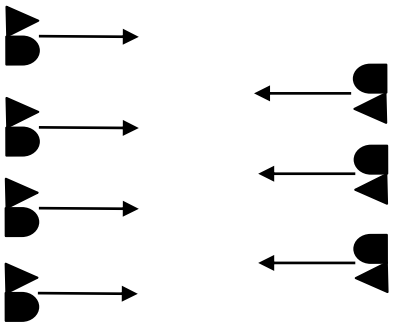
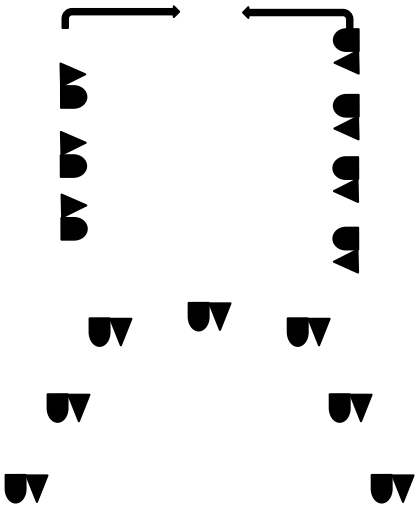
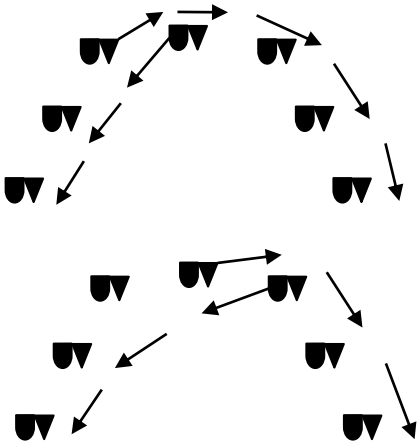
1 Частина - Куявяк

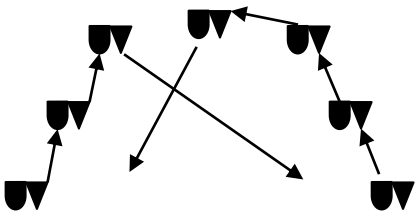
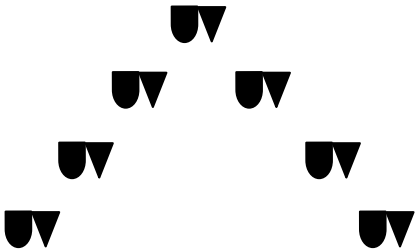
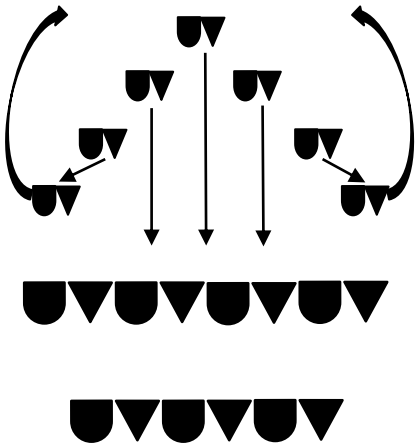
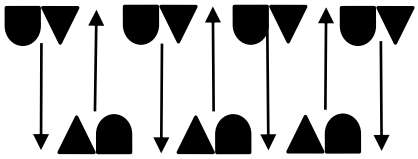
Малюнок	Кількість тактів	Опис дії
	1-16 т.	Вихід пар по черзі перемінним кроком з верхньої правої куліси проти годинникової стрілки, утворюючи коло.
	16-32 т.	Хлопці кружляючи рухаються за годинниковою стрілкою, виконуючи passe par terre і сідають в коліно. Дівчата рухаються кружляючи проти годинникової стрілки, виконуючи balance і шпору

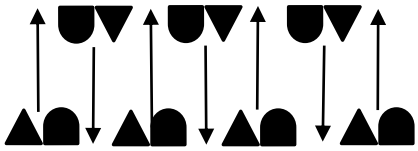
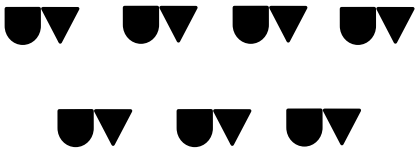
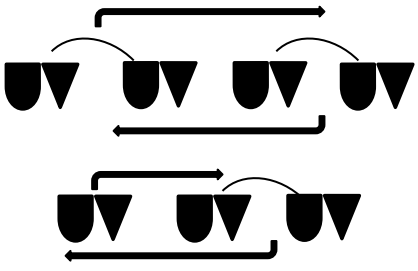
	32-48 т.	Пари рухаються проти годинникової стрілки. Хлопці йдуть перемінним кроком, провертаючи під рукою дівчину. Дівчата йдуть перемінним кроком, виконуючи ронд у повороті під рукою у хлопця. Потім вони змінюються місцями, дівчата йдуть на півпальцях, провертаючи хлопця під рукою, а хлопці виконують ронд у повороті і перемінний крок.
	48-56 т.	Далі вони виконуючи balance кружляють по колу у парах, обличчям один до одного.
	56-64 т.	Після цього пари з кола поступово заводять у діагональ, виконуючи перемінний крок і поворот у парі під рукою один до одного.

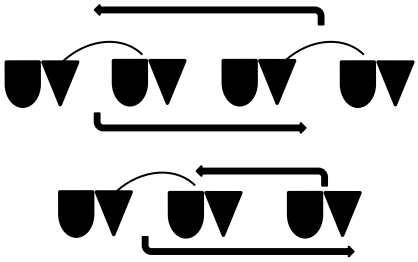
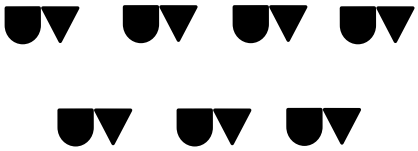
2 Частина – Мазурка

	2 т.	акорд (хлопці роблять поворот навколо себе з шпорою і дають руку дівчині, дівчина кладе руку і робить шп
	1-8 т.	Пари розходяться рухом паголя з перемінним бігом через одного у різні сторони, утворюючи колонки з двох сторін.
	8-16 т.	Пари роблять прочос по півколу по аванс сцені, продовжуючи робити той самий рух, приходячі знову в колонки

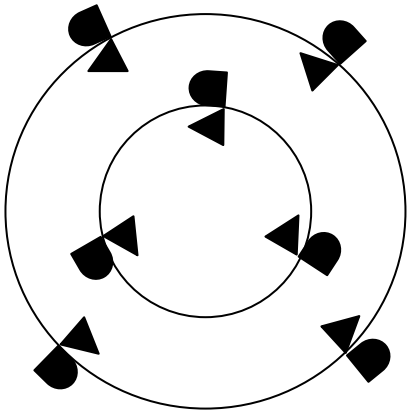
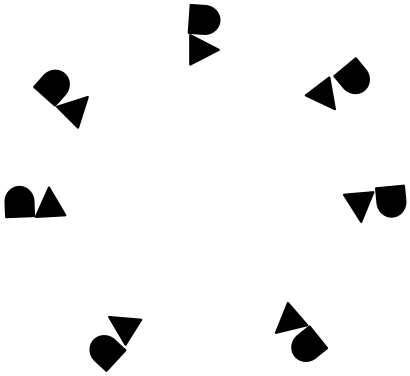
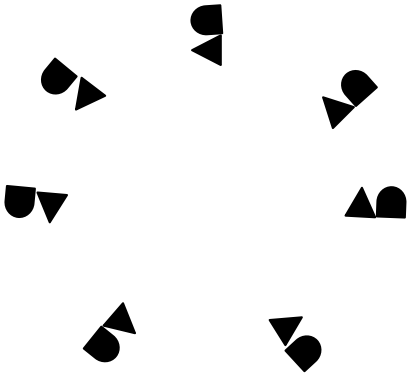
	16-24 т.	Пари роблять прочос колонкам, виконуючи голубець з паголя у парі і ключем.
	24-32 т.	Тим самим рухом вони утворюють пів коло і на останні 4 т. роблять кшесаний в повороті.
	32-48 т.	Пари роблять прочос по пів колу виконуючи pas de bourree з розхитуванням корпусу і голубці. Потім тими самими рухами рухаються у зворотньому напрямку.

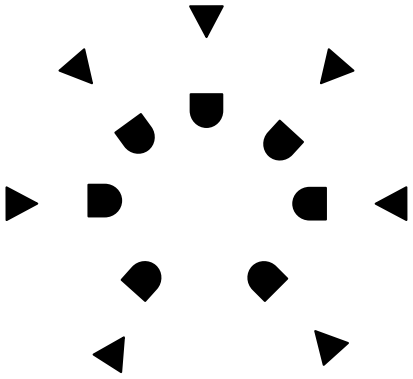
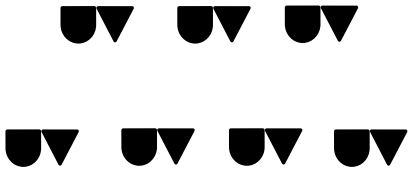
	48-56 т.	Після цього відбувається перебудова з пів кола у клин прочосом через одного по діагоналі ковзкими рухами на пів зігнутому опорному коліні в різні епольмани.
	56-66 т.	8 т. пари роблять кшесаний в повороті. 2 т. звучить аккорд
	66-74 т.	Пари перебудовуються на дві лінії легким бігом на пів пальцях.
	74-78 т.	Пари роблять прочос лініями, виконуючи голубець з паголя у парі і поворотом під рукою.

	78-82 т.	Повторюють той самий рух у зворотньому напрямку.
	82-98 т. 98-100 т.	Комбінація у парах 4 т. до за до (хлопець з дівчиною обертаючись рухаються по квадрату) і 4 т. дівчина обертається під рукою у хлопця зі сторони в сторону, в цей час він робить chasse зі сторони в сторону. 2 т. звучить аккорд (пари роблять галоп вперед і змінюються через поворот місцями у парі)
	100-104 т.	Пари роблять прочос лініями виконуючи голубці і шпору в кінці.

	104-108 т.	Потім рухаються у зворотньому напрямку тими самими рухами.
	108-116 т.	Повороти голубцями у парах

3 Частина- Полонез

	3т	вступ
	1-8 т.	Пари рухаються по двум колам проти годинникової стрілки вальсовим кроком, дівчата обертаються під рукою у хлопців
	8-16 т.	Пари рухаються тими самими рухами, але вже в одному колі і за годинниковою стрілкою
	16-24 т.	Пари знову змінюють напрямок і рухаються ялинкою по колу, проти годинникової стрілки (роблять до за до), потім дівчата роблять поворот в центр кола і назовні.

	24-28 т.	Дівчата входять в центр кола, хлопці виходять назовні, потім навпаки
	28-32 т.	Пари виходять у дві лінії вальсовим кроком тримаючись за руки (4 т.), потім кружляють парами на своїх місцях (4 т.), після цього роблять уклін (4 т.), дівчина робить поворот під рукою у хлопця, змінюючись з ним місцями і всі пари становляться у фінальну позу.

ВИСНОВКИ

Таким чином, у результаті проведеного дослідження визначено особливості збереження та ретрансляції польських танцювальних традицій, зокрема способи відтворення їхніх автентичних ознак і художньої трансформації в сценічному хореографічному мистецтві. Узагальнення теоретичного матеріалу, аналіз хореографічних творів та результати авторської балетмейстерської роботи дозволили дійти наступних висновків.

Аналіз стану наукової розробки проблеми засвідчив міждисциплінарний характер дослідження польських танцювальних традицій. Встановлено, що в польській науковій літературі значну увагу приділено етнохореологічним та культурологічним аспектам, зокрема вивченню генези народних танців, їхньої регіональної своєрідності, процесів канонізації та ролі у збереженні національної ідентичності. В українських дослідженнях переважає увага до хореографічних і методичних аспектів опанування польського танцю. Зіставлення цих підходів дозволило визначити основні напрями осмислення проблеми збереження танцювальної спадщини: фіксацію автентичних ознак, дослідження культурних смислів, збереження виконавських традицій та їх адаптацію до сучасної сценічної практики.

Характерні ознаки польської танцювальної традиції, найбільш репрезентативно представлені в п’яти національних танцях: полонезі, мазурі, куявяку, обереку та краков’яку. Встановлено, що їхня художня своєрідність виявляється в особливостях музично-ритмічної організації, танцювальної лексики, композиційних побудов, положень рук і тулуба, характеру та манери виконання. У процесі історичного розвитку польські народні танці зазнавали змін, пов’язаних з їх поширенням у різних соціальних верствах та адаптацією до сценічного виконання. Водночас у кожному з них сформувалася сукупність характерних ознак, що визначають їх національну своєрідність. Отже,

збереження польської танцювальної спадщини передбачає не лише відтворення усталених рухів і композицій, а й розуміння історико-культурного контексту їх формування та функціонування.

Розкрито взаємозв'язок танцювального канону та культурного коду польського народу. Визначено, що танцювальний канон виступає одним із засобів закріплення та передачі культурно значущих смислів через систему усталених хореографічних ознак. Характер рухів, композиційна організація, виконавська манера, особливості взаємодії партнерів відображають історично сформовані естетичні уявлення, соціальні норми та культурні цінності. Водночас танцювальний канон не є абсолютно незмінною системою: його історичний розвиток засвідчує можливість трансформації окремих виражальних засобів за умови збереження визначальних ознак національної танцювальної традиції. Таким чином, встановлено, що ретрансляція культурного коду здійснюється не лише через відтворення традиційної хореографії, а й через збереження закладених у ній культурних смислів.

Визначено основні способи збереження та ретрансляції польських танцювальних традицій у діяльності хореографічних колективів. Аналіз творчості професійних і аматорських ансамблів, зокрема «Мазовше», «Люблін», «Варшава», «Нептун», «Катовіце», а також Польського театру танцю засвідчив співіснування різних підходів до сценічного втілення фольклорного матеріалу. Перший ґрунтується на збереженні характерної танцювальної лексики, регіональних особливостей, музичного супроводу, костюма та виконавської манери. Другий передбачає художню стилізацію, композиційне ускладнення й поєднання традиційного танцювального матеріалу з виражальними засобами класичної та сучасної хореографії. Встановлено, що важливими механізмами ретрансляції традицій виступають репертуарна діяльність хореографічних колективів, залучення молоді до виконавської практики, фестивальний рух і міжнародна концертна діяльність.

У результаті аналізу сценічних інтерпретацій польських танців у класичних балетних виставах «Коппелія» та «Пахіта» визначено особливості художньої трансформації танцювального канону в академічній хореографії. Виявлено, що інтеграція польських танців у структуру балетної вистави супроводжується адаптацією танцювальної лексики до техніки класичного танцю, ускладненням композиційних побудов, варіюванням просторових рішень та використанням додаткових виразних засобів. Водночас збереження виконавської манери, характерних рухів та положень, музично-ритмічної організації забезпечує впізнаваність національної танцювальної першооснови. Зіставлення постановочних редакцій засвідчило, що польські танці в балетних виставах виконують не лише декоративну функцію, а й слугують засобом характеристики художніх образів, створення національного колориту та розвитку сценічної дії. Отже, художня трансформація танцювального матеріалу може поєднуватися зі збереженням визначальних ознак танцювального канону.

Розроблено композиційний і постановчий плани авторської хореографічної сюїти та здійснено її практичну реалізацію за участю здобувачів вищої освіти кафедри народної хореографії та теорії танцю Харківської державної академії культури. У постановчому плані систематизовано композиційні рисунки, танцювальні комбінації, характерні рухи та узгодженість хореографічного тексту з музичним матеріалом.

Практичне втілення творчого проєкту стало формою застосування результатів теоретичного дослідження в балетмейстерській діяльності, спрямованої на збереження характерних ознак польської танцювальної традиції та її сценічну репрезентацію. На основі цього обґрунтовано добір танцювального матеріалу та виразних засобів авторської хореографічної сюїти «Сюїта польських танців», яка включає куявяк, мазурку та полонез, що репрезентують різні характерні прояви польської національної хореографічної

традиції. Вибір цих танців дозволив поєднати контрастні музично-ритмічні та виконавські характеристики в межах єдиного сценічного твору.

Завершення сюїти полонезом зумовлене його урочистим характером і можливістю створення виразного фінального епізоду. Основою хореографічного рішення стало використання характерної танцювальної лексики, положень рук і тулуба, виконавської манери та композиційних побудов, притаманних обраним танцям. Таким чином, результати дослідження польського танцювального канону визначили основні принципи добору й сценічної організації хореографічного матеріалу.

Узагальнюючи результати дослідження, встановлено, що збереження та ретрансляція польських танцювальних традицій ґрунтується на взаємодії спадкоємності й художньої трансформації. Танцювальний канон забезпечує збереження визначальних художньо-стильових ознак і культурних смислів, тоді як сценічна інтерпретація створює можливості для їх відтворення в нових мистецьких умовах. Відтак збереження національної своєрідності польського танцю визначається не абсолютною незмінністю його форми, а спадкоємністю характерних хореографічних ознак і закладених у них культурних значень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Афоніна О. С. Код і культурно-історичні традиції подвійного кодування у фольклорі. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2016. № 1. С. 45–49.

2. Володько В. Ф. Методика викладання народно-сценічного танцю: Навчально-методичний посібник. Вид. 2-е, переробл. / В.Ф. Володько. К.: ДАКККіМ, 2007. 306 с.

3. Зайцев Є.В., Колесниченко Ю.В. Основи народно-сценічного танцю. Навч. посібник для вищих навч. закладів культури і мистецтв I-IV рівня акредитації/Вид. друге, доопрацьоване і доповнене/ Вінниця: НОВА КНИГА, 2007. 416с.

4. Лемешко, Н. Танцювальна культура Польщі: рустікальні, елітарні та сценічні втілення. Хореографічна сюїта «Mojachusteczka» [Електронний ресурс] : кваліфікац. робота на здобуття освітнього ступеня магістр, спец. 024 "Хореографія" / М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад. культури, Ф-т хореографічного мистецтва. Харків, 2023. 136 с.

5. Лісовська Н. Ю. Теорія та методика народно-сценічного танцю: навчально-методичний посібник для студентів спеціальностей: 024 Хореографія; 014 Середня освіта. Хореографія. 2 − вид. доповнене. – Одеса: ПНПУ імені К.Д.Ушинського, 2021. – 178 с.

6. Личковах В. А. Дивосад культури. Вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва. Чернігів : РВК “Деснянська правда”, 2006. 160 с.

7. Мостова І. С. Танцювальний канон: необхідність збереження та специфіка роботи балетмейстера // Художні практики та мистецька освіта у кроскультурному просторі сучасності: матеріали VII Всеукр. наук.-практ. конф.,

09-10 жовтня 2024 р. / Полтав. нац. пед. універ. ім. В. Г. Короленка. Полтава. с. 52-54.

8. Мостова І. С. Художньо-мистецькі аспекти ідентифікації народних танців Слобожанщини в контексті соціокультурного розвитку регіону : дис. … канд. мистецтвознавства (д-ра філософії) : 26.00.04 «Українська культура (мистецтвознавство)» / Харківська державна академія культури. Харків, 2019. 212 с.

9. Dąbrowska G. Taniec w polskiej tradycji: leksykon. Muza SA., 2006. 430 p.

10. Głowacki S. Zarys historii tańca widowiskowego : biuletyn informacyjny na prawach rękopisu. Warszawa, 1958. S. 137.

11. Mostova I., Yanyna-Ledovska Y., and Semenova N. An analysis of a choreographic work: fundamental and innovative methodology / Amazonia Investiga, vol. 11, no. 49, pp. 277-284, Feb. 2022.

12. Nowak T. Polskie tańce narodowe jako kanon kulturowy — wyznaczniki, geneza, przemiany // Narodowy Instytut Fryderyka Chopina. Warszawa, 2018. № 2.

13. Nowak T. Taniec narodowy w polskim kanonie kultury. Źródła, geneza, przemiany. Warszawa : BEL Studio, 2016. 496 s.

14. PolskiTeatrTańca — BaletPoznańsku / podred. JadwigiIgnaczakiEwyObrębowskiej-Piaseckiej. Poznań: Art. &BusinessClub, 1998.83 с

15. Raport o tańcu ludowym i tanecznym ruchu folklorystycznym w Polsce. I kongres tańca / oprac.J. Łosakiewicz, R. Teperek. Warszawa: ImiT, 2011. 30 s

16. Szpociński A. Kanon kulturowy // Kultura i Społeczeństwo / Komitet Socjologii PAN, Instytut Studi?w Politycznych PAN, 1991. № 2. S. 47–56.

Інтернет-ресурси

17. Силабус навчальної дисципліни “Народно-сценічний танець та методика його викладання”. [Електроний ресурс]. - Режим доступу:

https://ic.ac.kharkov.ua/navchannya/hm/nhtt/materials/s/b_1.2.10.pdf (Дата звернення: 18.10.2026 р.)

18. Робоча програма навчальної дисципліни “Майстерність народно-сценічного танцю: український народно-сценічний танець; народно-сценічний танець”. [Електроний ресурс]. - Режим доступу: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/such_mystetstva/kaf_khoreohrafii/Rob_prohr/Maister_narodno-stsen_tantsiu_ukr.pdf (Дата звернення: 18.10.2026 р.)

19. Робоча програма навчальної дисципліни “Теорія і методика викладання народно-сценічного танцю”. [Електроний ресурс]. - Режим доступу: https://old.bdpu.org.ua/wp-content/uploads/2025/02/OK-15-RP-Teoriia-i-metodyka-vykladannia-narodno-stsenichnoho-tantsiu-2-kurs-BDPU.pdf (Дата звернення: 18.10.2026 р.)

20. Cud mniemany czyli Krakowiacy i Górale (2007). [Електроний ресурс]. - Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=95QV0gNzZ54 (Дата звернення: 18.10.2026 р.)

21. Koncert Zespołu "Mazowsze" im. T. Sygietyńskiego w Tomaszowie Lubelskim. [Електроний ресурс]. - Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=SD3LnD9V3PA (Дата звернення: 18.10.2026 р.)

22. Polski Teatr Tańca. [Електроний ресурс]. - Режим доступу: https://ptt-poznan.pl/ (Дата звернення: 18.10.2026 р.)

23. Portal Polskiego Radia SA. 1950: Ogólnopolska Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego. [Електроний ресурс]. - Режим доступу:https://www.polskieradio.pl/8/478/artykul/3403570,1950-ogolnopolska-akcja-zbierania-folkloru-muzycznego (Дата звернення: 18.10.2026 р.)

24. Соколик А. Сценічна інтерпретація польських народних танців: співвідношення автентики та стилізації // Культура та інформаційне суспільство XXI століття. У 2 ч. : матеріали міжнар. наук. конф. молодих учених, 16-17 квіт. 2026 р., Харків : ХДАК, 2026. Ч. 2. С. 63-65.