

МИСТЕЦТВО ТАНЦЮ ЯК ТРАНСЛЯТОР КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ

Олена КУРДУПОВА – старший викладач кафедри народної хореографії,
Харківська державна академія культури, м. Харків,
<https://orcid.org/0009-0003-0853-0014>
<https://doi.org/kurdua@gmail.com>

Лариса ДЕГТЯР – старший викладач кафедри народної хореографії,
Харківська державна академія культури, м. Харків,
<https://orcid.org/0000-0001-8707-3752>
degtyar.laris@gmail.com

Еліна САМОЙЛОВА – викладач кафедри сучасної хореографії
та спортивно-оздоровчих технологій, Харківська державна академія культури, м. Харків,
<https://orcid.org/0000-0002-3148-8868>
samoilova.elina90@gmail.com

Стаття досліджує художньо-естетичні можливості хореографічного мистецтва в його здатності структурувати і відтворювати культурну пам'ять України на сучасному етапі. Культурну пам'ять охарактеризовано як сукупність носіїв і практик із відтворення національної ідентичності в спільноті. Зазначено, що культурна пам'ять і національна самобутність у мистецтві танцю представлені на різних рівнях за допомогою музично-ритмічних образів і засобів хореографічної виразності. Показано художньо-концептуальні можливості класичної, народної, бальної та сучасної хореографії, відмінність між якими зумовлена особливостями становлення в радянський період, варіативністю залучення українського матеріалу та наближення до подій сучасності, що забезпечує формування культурної пам'яті української нації. Наголошено на тому, що універсальна хореографічна лексика долучається до представленості України в міжнародному контексті, тоді як опора на класичний і сучасний український матеріал відповідає процесам націотворення в Україні.

Ключові слова: хореографія, викладання танцю, перформативні мистецтва, культурна пам'ять, народна хореографія, класичний танець, бальний танець, сучасний танець.

Постановка проблеми. Глобалізаційні процеси вимагають від мистецтва презентувати власну національну унікальність засобами мистецької виразності, тоді як хореографічна лексика володіє універсальною семантикою. Водночас танець, як складова перформативних мистецтв, стикається в Україні з викликами, пов'язаними з повномасштабною російсько-українською війною. Першочерговою потребою постає формування національної ідентичності для суспільства, що виборює своє майбутнє. Хореографічна лексика класичної, народної, бальної та сучасної хореографії в оптиці міждисциплінарного мистецько-культурологічного підходу відображає здатність танцю відтворювати культурне надбання нації, формувати національну ідентичність, водночас шукати нові форми та розкривати творчий потенціал танцю. Відтак, постає потреба теоретичного осмислення художньої представленості культурної пам'яті на прикладі танцю, а також у проєкції на мистецьку освіту в галузі перформативних мистецтв.

Мета – дослідити художньо-естетичні можливості хореографічного мистецтва в його здатності структурувати і відтворювати культурну пам'ять в Україні на сучасному етапі.

Для досягнення мети необхідно охарактеризувати поняття культурної пам'яті, виявити специфіку мистецтва танцю в Україні в роки Незалежності, а також показати потенціал видів хореографії як практики культурної пам'яті.

Аналіз досліджень і публікацій з теми. Мистецтвознавчо-культурологічна оптика здатності танцю долучатися до формування культурної пам'яті української нації потребує наукової літератури в декількох вимірах. Зокрема, феномен культурної пам'яті та його зв'язок із мистецькими практиками висвітлили А. Ассман [2] і М. Голька [4]. У дослідженні В. Бріджиншоу [10] розглянуто потенціал танцю в глобалізаційній парадигмі. Українськими дослідниками хореографічне мистецтво висвітлено в різних аспектах за окремими напрямками танцю: класичний балет у дорадянський, радянський [3] і сучасний [5]; інституалізація та національна самобутність народної та бальної хореографії [6], національний компонент в історичному та сучасному періодах бальної хореографії [9]; сучасна хореографія як носій культурної пам'яті [7] й складова культури ХХІ ст. [8]. Тож, тенденцією з вивчення танцю є зміщення уваги з художньої цінності на загальнокультурну значимість. Загалом, інтерпретація танцю як художньої складової колективного пам'ятання потребує конкретизації на українському матеріалі.

Виклад основного матеріалу. Наголос на збереженні національної ідентичності, локальних культур і регіональних відмінностей є невід'ємним від процесів глобалізації. Зміщення дослідницької уваги з художньої цінності танцю на соціальне значення та вміння відображати культурне надбання розширить можливості мистецтвознавства та збагатить уявлення про призначення та перспективи танцю в Україні.

Натомість хореографічне мистецтво поки початково залучене до процесів націотворення та культурної дипломатії. Відтак, недооціненим залишається вміння танцю відтворювати культурне надбання нації, транслювати цінності української культури для національного та закордонного глядача. Водночас російсько-українська війна загострила кризові стани в мистецькій галузі та привернула увагу спільноти до вміння української сцени відтворювати національну самобутність і зберігати культурні цінності, що не конфліктує з поступом мистецтва. Зокрема танець, як складова мистецького процесу, за умов повномасштабної війни спроможний відтворювати засобами хореографічної виразності й ідеями культурну пам'ять української нації. При розмаїтті напрямів, шкіл і форм, класична, народна, бальна та сучасна хореографія є видами танцю, що сукупно відображають здатність української нації до практики колективної пам'яті та формування ідентичності. Підготовка майбутніх хореографів як складова мистецького процесу долучається до націотворення та спонукає до посилення наукової уваги в цьому питанні.

У першу чергу необхідно охарактеризувати поняття культурної пам'яті. Наукова рецепція культурної пам'яті започаткована Я. Ассманом наприкінці ХХ ст. і спрямована на її визначення у символічному вимірі (як колективна пам'ять спільноти, транслювана на рівні ідей і фіксована в просторі) та функціональному (як сукупність практик зі збереження й трансляції пам'яті для формування ідентичності в спільноті) призначенні. Відтоді уточнення та розширення теорія А. Ассман, яка дослідила культурну пам'ять як сукупність різних проявів і форм, у тому числі в мистецтві. На думку А. Ассман, культурна пам'ять спільноти зберігається рівною мірою в матеріальних і нематеріальних носіях (в її термінології – медіях), які не конфліктують один з одним, а навпаки доповнюють, «продовжують існувати один з одним і підпадають під різні форми тривкості й перервності культурної пам'яті... йдеться про дедалі складнішу структуру накладання й перехрещення різноманітних шарів пам'яті: шару текстів, реліктів, слідів і відходів. Однак при цьому вирішальними є не лише медії пам'яті як такі, а й різноманітні герменевтики, що виникають разом із ними» [2; 230]. Тобто культурна пам'ять зумовлена її носіями, через що має різну тривалість і способи її інтерпретації та прийняття суспільством.

У зв'язку з тезою А. Ассман, варто відповісти на питання про якісні характеристики мистецтва як носія культурної пам'яті. Помічною стане думка польського дослідника М. Гольки, котрий зазначив, що мистецтво у вимірах культурної пам'яті володіє особливістю відтворювати суттєві ознаки реальності. Також матеріальні та нематеріальні витвори мистецтва характеризуються довготривалістю і зберігають пам'ять про певні періоди життя суспільства на момент їх створення. З цієї причини «пам'ять триває не лише у витворах мистецтва, а й через мистецтво» [4; 110]. Варто продовжити думку дослідника та зазначити, що мистецтво є практикою відтворення світу за допомогою художніх образів, які поєднують унікальне та суттєве, через що мистецтво здатне зберігати і відтворювати колективний досвід спільноти за допомогою художніх образів як концентрованої пам'яті. Відтак, ціннісна складова мистецтва в суспільстві зумовлює тривалість існування його зразків, чим допомагає формуванню культурної пам'яті.

Не менш вагомою для визначення зв'язку між мистецтвом і культурною пам'яттю є думка А. Ассман про мистецтво як джерело збереження культурної пам'яті шляхом набуття індивідуальної цінності. Мистецькі практики, в порівнянні з архівом або бібліотекою, «нічого не зберігають, проте підкреслюють значення індивідуального та культурного збереження та архівації... За допомогою такого медіума як мистецтво, культурна пам'ять стає рефлексивною» [2; 388]. Тобто мистецтво не лише зберігає культурну пам'ять для спільноти, а також інтерпретує, надає ознак часу, авторського бачення, образності, жанрової приналежності, художньої цінності.

Тепер потрібно звизитися до перформативних практик і виявити специфіку мистецтва танцю в Україні в період Незалежності. Перш ніж показати, чи придатне хореографічне мистецтво в сучасній Україні до збереження та передачі культурної пам'яті як необхідної складової національної ідентичності, варто надати характеристику соціокультурному контексту радянського періоду існування танцю як необхідної передумови його повномірною розуміння.

Вивчення наукової літератури показало, що за умов адміністративно-командної системи, заборони закордонних творчих контактів, панування соцреалізму як єдино правильного методу в мистецтві, влада формувала різне ставлення до різних видів танцю в суспільстві. Як зазначали, зокрема, Т. Благова, І. Климчук, О. Широковська та Д. Федорченко, розвиток отримали класичний балет і народна хореографія, натомість бальна хореографія була в упослідженому статусі як приналежна до дворянської культури. Протягом 1950–1980 рр. в Україні відбулося професійне становлення обох видів танцю й освіти в галузі [9; 257]. У 1920–1930 рр. почали роботу театри опери та балету в м. Київ, Харків, Одеса [2; 68–69].

Проте, навіть маючи підтримку з боку держави, класичний балет і народна хореографія зазнавали системної деформації з ідеологічних причин. Інструктивно-методичні матеріали і технології для підготовки майбутніх виконавців були регламентовані державою [9; 258]. Класичний балет мав спиратися виключно на хореографічну систему А. Ваганової, а репертуарна політика зазнавала цензури. Хоча школа

майстрів балету й система балетної освіти сформувалася в Україні у складі двох імперій ще наприкінці XIX ст. на базі гімназій і театрів (м. Київ, Харків) або в театрах і в приватних хореографічних студіях (м. Львів) [2; 68–69]. Дослідниця радянського періоду танцю І. Климчук із числа балетів української тематики виокремила такі як «Пан Каньовський» (1931 р., м. Київ), балет-п'єса «Маруся Богуславка» (1951 р., м. Київ) та створені за мотивами творів Т. Шевченка «Лілея» (1940 р., м. Київ), «Оксана» (1964 р., м. Донецьк), «Відьма» (1967 р., м. Львів). Науковиця вказала на відповідність вистав «теорії безконфліктності», яка позбавляла твори трагедійної складової та зобов'язувала до позитивного фіналу. Однак завдяки цим творам відбулося поєднання балетної системи з фольклорними мотивами та використання українського матеріалу на радянській сцені [6; 96–102].

Тоді як народна хореографія, першочергово уособлена діяльністю П. Вірського, мала відповідати розважально-комічному тону в зображенні народної культури, з надмірністю трюків і костюмами, які не відповідали традиційному одягу українців [9; 257]. Однак завдяки категорії комічного стало можливим ввести на радянську танцювальну сцену заборонений образ козака. Такого ж висновку дійшла І. Климчук, зазначивши, що у творах «Козачок», «Гопак», «Повзунець», великій формі «Запорожці» (1957 р.) виконавці, «зосереджуючись на відтворенні у лексиці та загальній образності танцю національних рис, що викликають захоплення, дають змогу глядачам відчутти співпричетність до цієї спільноти веселих, віртуозних, сильних українців» [6; 87]. Як зазначив М. Голька, «в кожному пам'яті проникає дуже багато розпорошених і невпорядкованих змістів. Аби впливати на почуття тотожності, вони мусять бути якимось способом структуровані, що здебільшого здійснюється через надання їм певної наративності» [4; 65]. Тобто навіть у відірваному від первинного етнографічного значення народна хореографія створювала сценічну історію України як розповідь про козацьку звязку.

Натомість, як зазначила І. Климчук, бальна хореографія мала відходити від стандартної програми з європейськими та латиноамериканськими танцями і «відповідати ідеям соцреалізму та багатонаціональної країни, для чого хореографи методом стилізації поєднували елементи бальних танців із народними, зокрема, «українські «Гуцулочка» та «Ятраночка», російські «Російський ліричний» та «Сударушка», литовський «Рілію», латиський «Вару-Вару» та ін.» [6; 147]. Тобто для радянського періоду танцювального мистецтва та освіти в галузі характерним було втручання держави, що, разом із відсутністю доступу до міжнародного досвіду, зумовило не органічний розвиток, а консервацію та використання українського матеріалу для ілюзії культурного розмаїття в радянському просторі.

Державна незалежність України зумовила зміни і в хореографічному мистецтві. Загалом, «у пострадянський період з'явилася свобода творчості, що сприяло розвитку сучасних танцювальних напрямів, таких як контемпорарі, модерн і експериментальний танець. Цей період також характеризується активною інтеграцією української хореографії у міжнародні мистецькі процеси та пошуком національної ідентичності в сучасному танці» [8; 43]. Доступ до міжнародного танцювального досвіду, участь у фестивально-конкурсному русі, згодом – підключення України до мережі Інтернет, активне використання соціальних мереж забезпечили залучення синтетичних форм, технологічних і жанрових нововведень. Також відбулося розширення танцювальної лексики та репертуарної палітри. Після Революції Гідності в Україні поступово впроваджувалася грантова підтримка мистецтва, в тому числі перформативних практик. Події повномасштабної російсько-української війни посилювали увагу міжнародної спільноти до українського мистецтва, що збільшило розвиток грантової системи, спільнокошту, іменних стипендій для молодих виконавців і студентів мистецьких спеціальностей, програм з обміну, але висвітлювало проблему відсутності меценатської діяльності й інвестування як системних явищ в галузі.

Однак, разом із вдосконаленням виконавської майстерності, танцювальне мистецтво стикнулося з проблемою домінування видовища над сенсом. Особливо помітною стала тенденція в ситуації з розважальним напрямом бальної хореографії, який, на чому наголошували, посилюючись на А. Крися, О. Широковська та Д. Федорченко, «був представлений в Україні шоу-програмами в нічних клубах, готелях, курортних зонах і характеризувався відходом від літературного матеріалу, акробатичними прийомами, технічними засобами, оптимістичною тематикою (радість, кохання, свято)» [9; 258].

Тим часом питання національної ідентичності, самобутності й культурної пам'яті концентрувалися навколо народної хореографії, яка успадкувала від радянського періоду деформовану радянською ідеологією образність, розбудовану на українському матеріалі. Тим не менш, Революція Гідності, анексія Криму, подальші події АТО та ООС, а особливо повномасштабне збройне вторгнення, оновили увагу до мистецтва як стратегічно важливого ресурсу в інформаційно-ідеологічному протистоянні та складової культурної дипломатії. Також набуло актуальності питання здатності мистецтва бути залученим до трансляції культурної пам'яті й національної ідентичності в українському суспільстві.

Відтак, варто показати потенціал видів хореографії як практики культурної пам'яті. Мистецтво, зокрема перформативні практики, досягає світу за допомогою художньої образності. Ритмо-пластична

образність танцю наділена здатністю комунікації з суспільством на невербальному рівні культури. Така властивість хореографічної образності вивисує її до універсальної семантики, чим підключає українську танцювальну традицію до міжнародної сцени. На думку В. Меліхова, універсальність хореографічної лексики посилюється за рахунок глобального інформаційного простору. Окрім того, «доступність хореографічної мови робить особисті акаунти українських танцюристів і сторінки театрів і танцювальних студій каналами інформування міжнародної спільноти про досвід війни цивільного населення. Інформативними є і ті сторінки, які припинили свою діяльність після 24 лютого 2022 р. Натомість вивчення медійного простору показало появу нових студій, освітніх проєктів і проведення заходів, що вказує на подальшу динаміку досліджуваного феномену» [7; 17]. Тож, хореографія в Україні на сучасному етапі долучається до глобалізованого світу та його комунікативних моделей через універсальну танцювальну лексику та цифрові можливості.

Однак В. Бріджиншоу, досліджуючи точки перетину між танцювальною та культурологічною теоріями, вказала на увагу до локальних культур і регіональних відмінностей як зняття напруги між глобалізованим світом, де домінує абстрактна категорія простору, в тому числі віртуального, та конкретними географічними локаціями, характеристикою яких є реальне фізичне місце [10; 34]. Тобто внутрішня потреба України звертатися до власного минулого та долучати його до сучасних перформативних практик синхронізована із загальною тенденцією до врахування культурного розмаїття, кероване ідеєю дотримання балансу між універсальним і локальним у культурі та в мистецтві.

Тоді як мистецький простір та мистецька освіта України долучаються до процесів націотворення. Вивчення хореографічної лексики, тематики, особливостей роботи з музикою, сценографією, розбудовою ритмо-пластичної образності, режисерсько-організаційних і педагогічних аспектів всіх видів танцю дозволяє виокремити роботу з культурної пам'яті в кожного з них на власному рівні художньої представленості.

Класичний балет і народна хореографія продовжили традицію використання українського матеріалу, реагуючи на події війни. Класичний балет звертається до творів класичної літератури, зокрема, «Кобзар» (2016 р., м. Київ), «За двома зайцями» (2017 р., м. Київ), «Мойсей» (2024 р., м. Київ), «Кассандра» (2024 р., м. Київ), «LISOVA» (2025 р., м. Одеса), а також висвітлює сучасність у творах «Елегія воєнного часу» (2024 р., м. Київ) і «Драконячі пісні» (2024 р., м. Харків). Як зазначила дослідниця сучасного українського балету В. Зінченко, «саме в жанрі балету реалізовані одні з перших музично-сценічних рефлексій військових подій в Україні: вторгнення росіян 2014 року репрезентоване в балеті «Долі» Ю. Гомельської, знищення Маріуполя пережито у творі «Mariupol» І. Гаркуши, а доля українських біженців висвітлена в балеті «Мій дім на двох ногах» В. Рекала» [5; 6].

Так само в традиційній парадигмі залишається народна хореографія. Титульний колектив – Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. Вірського, – у 2022 р. включив до програми твір «Ми з України» [1], який містить характерні для народної хореографії елементи, але танцю передують вигук виконавців: «Ми з України!», що вказує на позицію колективу із засудження російської агресії. Тож, класичний балет і народна хореографія апелюють до історичного минулого України, закодованого в образності радянського періоду. Водночас реакція на події повномасштабної війни є наочною та відображує громадянську позицію, а не системні зміни в напрямах.

Натомість відображення культурної пам'яті в бальній та сучасній хореографії відбувається більш ускладнено. На думку І. Климчук, маргіналізований статус бальної хореографії в радянський період призвів до змушеної стилізації під народну хореографію, в результаті чого, «формування української школи бального танцю згодом пішло не шляхом впровадження конкретних національно впізнаваних маркерів, а через опосередкований символізм (специфічна чуттєва виконавська манера, взаємодія в парі, тематика образів в сценічному танцюванні та ін.)» [6; 165]. Окрім того, на чому наголосили О. Широковська та Д. Федорченко, бальним танцям на сучасному етапі властивий поділ на дозвіллі та конкурсні, з незмінною структурою твору, малюнку танцю, рухами, видовищем і спортивною орієнтованістю, яка «забезпечує трансляцію національного компоненту наочно, залучаючи складові національної культури як символічне декларування громадянської позиції митців» [9; 259]. Тобто при незмінних складових твору й танцювальної лексики, зумовлених специфікою напряму, бальна хореографія спроможна відтворювати події сьогодення та долучатися до формування культурної пам'яті за допомогою наочності – одягу, елементів декору, музичного супроводу.

У свою чергу в сучасній хореографії, як сукупності танцювальних технік і стилів кінця XX – першої половини XXI ст., властиве домінування авторського бачення, імпровізаційний елемент, сприйняття творчого акту як дослідження себе та світу. Обшир емпіричного матеріалу з сучасної хореографії міститься на платформах «Let the Body Speak», «TanzLaboratorium», «Totem Dance Theatre», «Платформа сучасного танцю», які спрямовані на фіксацію індивідуального досвіду війни за допомогою танцю, комунікацію, обговорення теоретичних і практичних питань із хореографії. Вивчення змісту

платформ показало домінування малих форм як способу рефлексії над проявами війни. Як уточнив В. Меліхов, «модерний і постмодерний танець висвітлюють авторську позицію на рівні пластичних форм і є дослідженням власних внутрішніх станів виконавців... Тематично конструювання культурної пам'яті в просторі сучасної хореографії здійснюється шляхом переосмислення феномену героїзму, відходу від ідеалізації війни, порушення питань імміграції, власної домівки як життєвої цінності, сирітства, фізичного каліцтва, насильства над жінками, страху, невизначеності, а також надії та незламності» [7; 16–17]. Відтак, особливості сучасної хореографії дозволяють їй транслювати індивідуальний досвід виконавців у ритмо-пластичних формах, алегоризм яких не відсилає до літературного або етнографічного матеріалу, а специфіка напряду дозволяє відтворювати сьогодення без відсилки до історичного минулого.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Художньо-естетичні можливості хореографічного мистецтва в його здатності структурувати і відтворювати культурну пам'ять в Україні на сучасному етапі було досліджено з такими висновками. Культурну пам'ять було охарактеризовано як сукупність носіїв і практик із відтворення національної ідентичності, де мистецтво наділено властивістю довготривалого збереження. Специфікою мистецтва танцю в сучасній Україні вказано його синтезовану форму як транслятора культурної пам'яті. Показано художньо-концептуальні можливості видів хореографії, відмінність між якими зумовлена варіативністю залучення українського матеріалу та наближення до подій сучасності, що забезпечує формування культурної пам'яті української нації. За умов глобалізованого світу й цифровізації універсальна хореографічна лексика долучається до представленості України в міжнародному контексті, тоді як опора на класичний і сучасний український матеріал відповідає тенденціям з урахування культурного розмаїття.

Перспективами подальших досліджень можуть стати питання ревізії етнографічної, літературної та історичної спадщини в сучасних хореографічних творах, а також значення фахової освіти у збереженні культурної пам'яті української нації.

Список використаної літератури

1. «МИ З УКРАЇНИ» / ALL CITIES / SOLIDARITY EUROPEAN TOUR. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=d7YihShnML0>. (дата звернення: 7.05.2025).
2. Ассман А. Простори спогаду. Форми трансформації культурної пам'яті / пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. Київ : Ніка-Центр, 2014. 440 с.
3. Горбатова Н. О. Становлення хореографічної освіти в Україні (кінець XIX – поч. XX століття). *Молодий вчений* : наук. журнал. Херсон, 2017. №7. С. 67–70. URL: nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2017_7_17. (дата звернення: 7.05.2025).
4. Голька М. Суспільна пам'ять та її імпланти / пер. з польськ. В. Саган. Київ : Ніка-Центр, 2022. 216 с.
5. Зінченко В. М. Український балет доби Незалежності: тенденції розвитку, жанрово-інтонаційна специфіка: дис. ... д-ра філософії: 025 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2024. 241 с.
6. Климчук І. С. Українське хореографічне мистецтво 1950–1980-х років як чинник формування національної ідентичності : дис. ... канд. миств.: 26.00.01 Теорія та історія культури / Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 198 с.
7. Меліхов В. І. Суб'єкт культурної пам'яті в сучасній хореографії незалежної України. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали міжнар. наук. конф. молодих учених, 17–18 квіт. 2025 р. У 2 ч. Ч.1. Харків : ХДАК, 2025. С. 16–17.
8. Михайлов В., Неділько В., Бобровник Ю. Інтеграція сучасної хореографії в культурні події України XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук* : наук. зб. Дрогобиць. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка. Дрогобич, Вип.79. Т. 2. 2024. С. 41–47. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-2-6>.
9. Широковська О., Федорченко Д. Національний компонент у бальній хореографії України XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук* : наук. зб. Дрогобиць. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка. Дрогобич, 2024. Вип. 82. Т. 2. С. 255–261. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-35>.
10. Briginshaw V. A. Dance, Space and Subjectivity. Chichester : University College Chichester, University of Southampton, 2001. 319 p.

Reference

1. «MY Z UKRAINY» / ALL CITIES / SOLIDARITY EUROPEAN TOUR. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=d7YihShnML0>. (data zvernennia: 7.05.2025).
2. Assman A. Prostory spohadu. Formy transformatsii kulturnoi pamiaty / per. z nim. K. Dmytrenko, L. Doronicheva, O. Yudin. Kyiv : Nika-Tsentr, 2014. 440 s. [in Ukrainian].
3. Horbatova N. O. Stanovlennia khoreohrafichnoi osvity v Ukraini (kinets XIX – poch. XX stolittia). Molodyi vchenyi : nauk. zhurnal. Kherson, 2017. №7. S. 67–70. URL: nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2017_7_17. (data zvernennia: 7.05.2025) [in Ukrainian].
4. Golka M. Suspilna pamiat ta yii implanty / per. z polsk. V. Sahan. Kyiv : Nika-Tsentr, 2022. 216 s. [in Ukrainian].
5. Zinchenko V. M. Ukrainskyi balet doby Nezalezhnosti: tendentsii rozvytku, zhanrovo-intonatsiina spetsyfika: dys. ... doktora filosofii: 025 Muzychne mystetstvo / Nats. muzych. akademiia Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 2024. 241 s. [in Ukrainian].
6. Klymchuk I. S. Ukrainske khoreohrafichne mystetstvo 1950–1980-kh rokiv yak chynnyk formuvannia natsionalnoi

identychnosti : dys. ... kand. mystetstvozn.: 26.00.01 Teoriia ta istoriia kultury / Nats. akad. keriv. kadriv kultury i mystetstv. Kyiv, 2021. 198 s. [in Ukrainian].

7. Melikhov V. I. Subiekt kulturnoi pamiaty v suchasni khoreohrafi nezalezhnoi Ukrainy. Kultura ta informatsiine suspilstvo KhKhI stolittia : materialy mizhnar. nauk. konf. molodykh uchenykh, 17–18 kvitnia 2025 r. U 2 ch. Ch. 1. Kharkiv : KhDAK, 2025. S. 16–17 [in Ukrainian].

8. Mykhailov V., Nedilko V., Bobrovnyk Yu. Intehratsiia suchasnoi khoreohrafi v kulturni podii Ukrainy KhKhI stolittia. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk : nauk. zb. Drohobyskoho derzh. ped. un tu im. Ivana Franka. Drohobych, Vyp.79. T.2. 2024. S. 41–47. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-2-6> [in Ukrainian].

9. Shyrokovska O., Fedorchenko D. Natsionalnyi komponent u balnii khoreohrafi Ukrainy KhKhI stolittia. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk : nauk. zb. Drohobyskoho derzh. ped. un tu im. Ivana Franka. Drohobych, 2024. Vyp.82. T.2. S. 255–261. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-35> [in Ukrainian].

1. 10. Briginshaw V. A. Dance, Space and Subjectivity. Chichester : University College Chichester, University of Southampton, 2001. 319 p.

THE ART OF DANCE AS A TRANSLATOR OF CULTURAL MEMORY IN CONTEMPORARY UKRAINE

Olena KURDUPOVA – Senior Lecturer at the Department of Folk Dance,
Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

Larysa DEHTIAR – Senior Lecturer at the Department of Folk Dance,
Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

Elina SAMOILOVA – Lecturer at the Department of Contemporary Choreography and
Sports and Wellness Technologies, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

The article explores the artistic and aesthetic possibilities of choreographic art in its ability to structure and reproduce the cultural memory of Ukraine at the present stage. Cultural memory is characterised as a set of carriers and practices for reproducing national identity in a community. It is noted that cultural memory and national identity in dance art are represented at different levels through musical and rhythmic images and means of choreographic expression. The artistic and conceptual possibilities of classical, folk, ballroom and contemporary choreography are demonstrated, the differences between which are determined by the peculiarities of their formation in the Soviet period, the variability of the use of Ukrainian material and the nearness to contemporary events, which ensures the formation of the cultural memory of the Ukrainian nation. It is emphasised that universal choreographic vocabulary contributes to the representation of Ukraine in the international context, while reliance on classical and contemporary Ukrainian material corresponds to the processes of nation-building in Ukraine.

Key words: choreography, dance teaching, performing arts, cultural memory, folk choreography, classical dance, ballroom dance, contemporary dance.

UDC 792.8(477)

THE ART OF DANCE AS A TRANSLATOR OF CULTURAL MEMORY IN CONTEMPORARY UKRAINE

Olena KURDUPOVA – Senior Lecturer at the Department of Folk Dance,
Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

Larysa DEHTIAR – Senior Lecturer at the Department of Folk Dance,
Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

Elina SAMOILOVA – Lecturer at the Department of Contemporary Choreography and
Sports and Wellness Technologies, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

The aim of the article is to investigate the artistic and aesthetic possibilities of choreographic art in its ability to structure and reproduce cultural memory in Ukraine at the present stage.

The methodological basis of the investigation is an art history and cultural studies approach. Within this approach, methods of semiotic, comparative, and historical-genetic analysis were used.

Results. The connection between dance art and cultural memory is demonstrated. Cultural memory is characterised as a set of carriers and practices for reproducing national identity in a community. It is emphasised that art has the ability to preserve and interpret cultural memory in artistic images over a long period of time. It is noted that cultural memory and national identity in dance art are represented at different levels through musical and rhythmic images and means of choreographic expression. It is noted that the differences are due to the peculiarities of the trends and conditions of formation in the Soviet period. Ideological control over the training of future specialists and the repertoire of creative groups led to the deformation of Ukrainian imagery, but it contributed to the preservation of cultural memory. The artistic and conceptual possibilities of classical, folk, ballroom and contemporary choreography are demonstrated, the differences between which are determined by the variability of the use of Ukrainian material and the nearness to contemporary events, which ensures the formation of the cultural memory of the Ukrainian nation. Due to the globalised and digitalised world, a universal choreographic vocabulary contributes to Ukraine's representation in the international context. At the same time, reliance on classical and contemporary Ukrainian material corresponds to the processes of nation building in Ukraine.

Scientific novelty lies in the investigation of the artistic representation of cultural memory using the example of choreography and art education in the field of performing arts in modern Ukraine.

The practical significance lies in the use of the research results in teaching practical and theoretical disciplines in dance art. The materials can be used in the development of art projects and international dance projects, as well as in further scientific work on the study of the nation-building potential of choreography.

Key words: choreography, dance teaching, performing arts, cultural memory, folk choreography, classical dance, ballroom dance, contemporary dance.

Стаття надійшла до редакції 22.04.2025
Отримано після доопрацювання 18.05.2025
Прийнято до друку 22.05.2025

УДК 7.038.53(477):355.019.4:7.07

МИСТЕЦТВО НА ПЕРЕДОВІЙ : ВІЗУАЛЬНА КУЛЬТУРА ВІЙНИ ТА ОБРАЗ ПЕРЕМОГИ В УКРАЇНСЬКОМУ АРТ-ДИСКУРСІ 2022-2024 РОКІВ

Микола ЛЕВЧЕНКО – кандидат педагогічних наук, доцент,
професор кафедри культурології, Херсонський державний університет, Київ
<https://orcid.org/0000-0002-4069-1729>
<https://doi.org/5172029@gmail.com>

Лідія ЛИМАРЕНКО – доктор педагогічних наук, професор,
в. о. завідувачки кафедри культурології, Херсонський державний університет, Київ
<https://orcid.org/0000-0002-2901-8429>
lymarenko@ksu.ks.ua

Наталя ТЕРЕШЕНКО – кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри хореографічного мистецтва Херсонський державний університет, Київ
<https://orcid.org/0000-0001-7851-0068>
ntreshenko@gmail.com

Стаття присвячена дослідженню трансформації візуальної культури в Україні під впливом повномасштабного російського вторгнення у період 2022-2024 рр. *Метою дослідження* є виявлення відображення війни у різних формах візуального мистецтва та простеження процесу формування образу перемоги в українському арт-дискурсі. *Методологія дослідження* ґрунтується на комплексному підході, що включає: аналіз наукових публікацій з теорії візуальної культури та мистецтвознавства, присвячених дослідженню впливу війни на мистецтво; контент-аналіз візуальних матеріалів, представлених на виставках, у соціальних мережах та медіа, що відображають російсько-українську війну; аналіз інтерв'ю з митцями та кураторами мистецьких проєктів (частково представлені у тексті статті); синтез та інтерпретація отриманих даних для виявлення тенденцій та закономірностей формування образу перемоги. *Результати дослідження* демонструють значний вплив війни на українську візуальну культуру, що проявилось в: активізації документальної фіксації воєнних злочинів та гуманітарної катастрофи; використанні мистецтва як засобу терапії та осмислення травматичного досвіду; еволюції образу перемоги від героїчного опору до рефлексивного осмислення ціни свободи та необхідності відновлення; активному використанні цифрових технологій й соціальних мереж для поширення візуальної культури та культурного спротиву; зміщенні тематичного фокусу на питання національної ідентичності, героїзму та боротьби; появі нових іконографічних образів героїв та меморіальних практик (мурали). Дослідження виявило, що образ перемоги є динамічним та включає не лише звільнення територій, але й ментальне відновлення та утвердження української ідентичності. *Новизна дослідження* полягає у комплексному аналізі візуальної культури України в умовах повномасштабної війни 2022-2024 рр., виявленні ключових тенденцій її розвитку та особливостей формування образу перемоги в цей переломний історичний період. Здійснено узагальнення та систематизацію різноманітних візуальних практик, що відображають воєнний досвід українського суспільства та його прагнення до перемоги.

Практичне значення дослідження полягає у можливості використання його результатів для подальших наукових розвідок у галузі візуальної культури, мистецтвознавства, історії та соціології. Матеріали статті стануть у нагоді для розробки навчальних курсів, музейних експозицій та культурних проєктів, спрямованих на осмислення досвіду війни, збереження пам'яті про героїв та формування національної ідентичності. Результати дослідження також можуть бути використані для аналізу інформаційного простору та протидії дезінформації в умовах воєнних конфліктів.

Ключові слова: арт-дискурс, візуальна культура, воєнна документалістика, героїзм, національна ідентичність, мурали, образ перемоги, російсько-українська війна, цифрове мистецтво.

Актуальність теми. Повномасштабна російсько-українська війна стала визначальною подією для сучасної України, глибоко вплинувши на всі сфери суспільного життя, зокрема й візуальну культуру. Дослідження того, як війна відображається в мистецтві та як формується образ перемоги, є надзвичайно важливим для розуміння сучасних культурних процесів, національної самоідентифікації та документування війни, зокрема, через мистецький інструментарій.

Постановка проблеми. Повномасштабна російсько-українська війна актуалізувала роль візуальної культури як потужного інструменту фіксації, осмислення та впливу. Проблема полягає у виявленні специфіки відображення війни в українському арт-дискурсі 2022-2024 рр. та аналізі формування