

УДК 75:793.3

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-25>**Олеся КОЗЛОВСЬКА,**
*orcid.org/0009-0007-7064-7079**студентка II курсу магістратури факультету мистецтвознавства та сучасних арт-практик
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
(Київ, Україна) olesia.kozlovska@naoma.edu.ua*

ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ТАНЦЮ У ТВОРЧОСТІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Метою статті є дослідження особливостей візуалізації танцю в європейському та українському образотворчому мистецтві кінця XIX – XX століття як універсальної художньої форми, що поєднує тілесність, ритм і простір та виступає важливим засобом невербальної комунікації. Актуальність теми зумовлена зростаючим інтересом до міждисциплінарних підходів у мистецтвознавстві, зокрема до осмислення взаємодії різних видів мистецтва, де танець постає як синтетичне явище, здатне інтегрувати пластичні, емоційні та символічні аспекти художнього мислення. У роботі окреслено основні теоретичні підходи до розуміння танцю як візуального образу та проаналізовано його функціонування у різних художніх системах.

У дослідженні простежено трансформацію образу танцю від міфологічних, ритуальних і алегоричних інтерпретацій до модерністських пошуків, у яких рух набуває самостійного значення та стає метафорою внутрішніх психологічних станів, соціокультурних змін і загальної динаміки історичної епохи. Виявлено, що у мистецтві модернізму танець поступово звільняється від суто сюжетного навантаження і перетворюється на засіб вираження емоційної напруги, експресії та індивідуального художнього бачення.

Розглянуто творчість провідних європейських митців, зокрема Едгара Дега, Едуара Мане, Анрі Матісса, П'єра-Огюста Ренуара та Пабло Пікассо, у контексті формування нових композиційних і пластичних рішень у зображенні танцю. Проаналізовано особливості трактування руху, ритму та тілесності у їхніх творах, а також визначено, що танець у європейському мистецтві постає як багатозначний художній мотив – від відображення сцен повсякденного життя та театральної культури до символу екзистенційного напруження, свободи та внутрішньої гармонії.

Окрему увагу приділено українському мистецтву ХХ століття, у якому танець виступає важливим елементом формування національної ідентичності та збереження культурної пам'яті. Проаналізовано творчість Олександра Богомазова, Казимира Малевича, Михайла Бойчука, Федора Кричевського та Олександра Архипенка, у яких мотив танцю набуває нових ритмічних, символічних і просторових інтерпретацій. Доведено, що в українському контексті танець не лише відображає естетичні пошуки митців, але й виступає засобом осмислення колективного досвіду, історичних трансформацій і національної самосвідомості.

Узагальнено, що танець у художній практиці кінця XIX – XX століття функціонує як універсальна мова міжкультурної комунікації, що поєднує традицію та інновацію, індивідуальне й колективне, матеріальне та духовне. Він постає не лише об'єктом зображення, а й важливим інструментом формування нових художніх смислів і візуальних стратегій, що відображають складність і багатомірність культурних процесів зазначеного періоду.

Ключові слова: танець, образотворче мистецтво, модернізм, візуалізація, ритм, рух, українське мистецтво, європейське мистецтво.

Olesia KOZLOVSKA,
*orcid.org/0009-0007-7064-7079**2nd year master's student at the Faculty of Art History and Contemporary Art Practices
National Academy of Fine Arts and Architecture
(Kyiv, Ukraine) olesia.kozlovska@naoma.edu.ua*

VISUALIZATION OF DANCE IN THE WORKS OF EUROPEAN AND UKRAINIAN ARTISTS OF THE 20TH CENTURY

The purpose of the article is to study the specific features of the visualization of dance in European and Ukrainian fine art of the late 19th and 20th centuries as a universal artistic form that combines corporeality, rhythm, and space, and serves as an important means of nonverbal communication. The relevance of the topic is determined by the growing interest in interdisciplinary approaches in art studies, particularly in understanding the interaction of different art forms, where dance appears as a synthetic phenomenon capable of integrating plastic, emotional, and symbolic aspects of artistic thinking. The paper outlines the main theoretical approaches to understanding dance as a visual image and analyzes its functioning within various artistic systems.

The study traces the transformation of the image of dance from mythological, ritual, and allegorical interpretations to modernist explorations, in which movement acquires independent significance and becomes a metaphor for inner psychological states, sociocultural changes, and the overall dynamics of the historical epoch. It is revealed that in modernist art dance gradually frees itself from purely narrative functions and transforms into a means of expressing emotional tension, expression, and individual artistic vision.

The works of leading European artists, in particular Edgar Degas, Édouard Manet, Henri Matisse, Pierre-Auguste Renoir, and Pablo Picasso, are examined in the context of the formation of new compositional and plastic solutions in the depiction of dance. The study analyzes the peculiarities of interpreting movement, rhythm, and corporeality in their works and determines that dance in European art appears as a multifaceted artistic motif – from the depiction of scenes of everyday life and theatrical culture to a symbol of existential tension, freedom, and inner harmony.

Particular attention is paid to Ukrainian art of the 20th century, in which dance serves as an important element in the formation of national identity and the preservation of cultural memory. The works of Oleksandr Bohomazov, Kazimir Malevich, Mykhailo Boichuk, Fedir Krychevskyi, and Oleksandr Archypenko are analyzed, in which the motif of dance acquires new rhythmic, symbolic, and spatial interpretations. It is proven that in the Ukrainian context dance not only reflects the aesthetic searches of artists but also acts as a means of comprehending collective experience, historical transformations, and national self-awareness.

It is summarized that dance in the artistic practice of the late 19th and 20th centuries functions as a universal language of intercultural communication that combines tradition and innovation, the individual and the collective, the material and the spiritual. It appears not only as an object of representation but also as an important tool for shaping new artistic meanings and visual strategies that reflect the complexity and multidimensionality of cultural processes of the given period.

Key words: dance, fine art, modernism, visualization, rhythm, movement, Ukrainian art, European art.

Постановка проблеми. Танець є однією з найдавніших форм людської культури, що виконує комунікативну, символічну та емоційно-виразну функції. У мистецтві кінця ХІХ – ХХ століття він набуває особливого значення як засіб передачі руху, внутрішніх станів людини та соціокультурних трансформацій. Водночас у європейському та українському образотворчому мистецтві цього періоду танець постає не лише як сюжет, а як універсальна художня мова, що потребує комплексного мистецтвознавчого осмислення. Недостатня систематизація підходів до інтерпретації візуалізації танцю зумовлює актуальність даного дослідження.

Аналіз досліджень. Проблематика танцю як форми невербальної комунікації та художнього образу розглядається у працях з мистецтвознавства, культурології та естетики. Дослідники підкреслюють, що рух і пластика є до-мовними формами вираження, здатними передавати емоції та смисли без вербальних засобів. У контексті європейського мистецтва увага приділяється трансформації образу танцю від міфологічних і алегоричних моделей до відображення сучасного життя та внутрішнього світу людини. У дослідженнях українського мистецтва акцент зроблено на зв'язку танцю з народною традицією, ритуальністю та формуванням національної ідентичності. Водночас питання візуалізації танцю як універсальної мови в контексті європейського та українського мистецтва модерної доби потребує подальшого узагальнення.

Мета статті. Метою статті є аналіз особливостей візуалізації танцю як універсальної художньої

мови в європейському та українському образотворчому мистецтві кінця ХІХ – ХХ століття, а також виявлення його ролі у відображенні емоційних, соціальних і культурних процесів доби.

Виклад основного матеріалу. Танець є одним із найдавніших проявів людської культури, який виник тоді, коли людина ще не володіла розвинутою мовою, але вже прагнула виразити свої почуття та переживання. Він поєднує тіло, ритм і простір, утворюючи особливу форму комунікації, що не потребує слів. Оскільки рух переує мовленню, танець у наукових дослідженнях розглядається як універсальна форма невербальної комунікації, оскільки за допомогою руху тіла передаються емоції, стани та смисли без використання словесної мови. Пластична експресія безпосередньо впливає на глядача через механізми емпатійного сприйняття, що дозволяє говорити про танець як про ефективний засіб міжкультурного діалогу. У давніх культурах танець мав сакральне значення, тому що він був пов'язаний із ритуалами та віруваннями. У традиціях, що сформувалися навколо культу Діоніса, рух ставав способом досягнення екстазу, який звільняв людину від щоденних обмежень. Саме тому танець асоціювався з життєвою силою та стихійною енергією, що поєднувала гармонію і хаос.

Танець у європейському живописі ніколи не був лише зображенням руху, оскільки художники різних епох використовували його як символ гармонії, соціальних змін або філософського осмислення часу. Від раннього Відродження до рококо й класицизму танець трансформується з міфологічної алегорії на сценічну реальність і зрештою на глибоку метафору людського буття.

Друга половина XIX століття стала переломним моментом у зображенні танцю в європейському мистецтві, оскільки художники дедали частіше відмовлялися від міфологічних і алегоричних моделей та зверталися до сучасної сцени, реального життя й урбаністичної культури. У цьому процесі особливо важливими посталями стали Едгар Дега та Едуард Мане, які по-різному, але однаково радикально переосмислили танець як художній мотив.

Едгар Дега справедливо вважається «королем балетних сюжетів», адже він створив понад півтори тисячі робіт, присвячених танцівницям Паризької опери. Його цікавила не театральна ілюзія, а закулісна реальність, де грація народжується через виснажливу працю. У картині «The Dance Class» (рис. 1) художник зображує клас під керівництвом суворого балетмейстера: балерини розташовані в різних позах, хтось відпочиває, хтось розтягується, хтось поправляє сукню. Простір будується через асиметрію та глибоку перспективу, а фігури ніби випадково «обрізані» краєм полотна, що створює ефект підглядання. Дега не прикрашає сцену – він фіксує втому, нудьгу, напруження м'язів. Танцівниці не є ефемерними істотами, вони підлітки й молоді жінки, які щодня повторюють ті самі вправи задля досконалості.



Рис. 1. Едгар Дега. The Dance Class. 1874

У творі «Ballet Rehearsal» відчувається ще більша динаміка: композиція напружена, рухи перетинаються, сцена сповнена хаотичної енергії підготовки. Дега використовує незвичайні ракурси, ніби дивиться на подію з кутка зали або з підвищення. Освітлення штучне, театральне, воно підкреслює матеріальність тіл і фактуру пачок. Пастель, яку художник активно застосо-

вував, дозволяла передавати легкість повітря та одночасно щільність руху. Водночас ця легкість завжди врівноважується відчуттям дисципліни й болю.

Якщо Дега показує балет ізсередини, то Мане звертається до сценічної екзотики та енергії публічного виступу. У картині «Le Ballet Espagnol» (рис. 2) він відобразив гастролі іспанської трупи в Парижі 1862 року. Композиція яскрава й ритмічна: танцівники та музиканти розташовані майже фронтально, костюми сяють чорними, золотими та червоними барвами, а центральна танцівниця в червоній сукні притягує погляд глядача. Мане свідомо спрощує простір, відмовляється від глибокої перспективи, надає сцені майже плакатної площинності. Його танець не класичний балет, а пристрасний, народний, близький до фламенко, з кастаньєтами та гітарами.



Рис. 2. Едуард Мане. Le Ballet Espagnol. 1862

У цьому творі відчувається захоплення іспанською культурою, яка в Парижі сприймалася як символ свободи й темпераменту. На відміну від закулісної інтимності Дега, Мане демонструє відкриту театральність. Погляди персонажів спрямовані на глядача, ніби руйнуючи межу між сценою й залом. Танець тут стає образом культурного обміну, знаком модерного міста, де різні традиції співіснують і взаємодіють.

Попри різницю підходів, обидва художники наближають мистецтво до сучасності. Вони відходять від академічної ідеалізації, замінюючи її спостереженням за реальністю. Дега досліджує тіло як інструмент праці, показуючи, що грація є результатом дисципліни й болю. Мане підкреслює енергію моменту, перетворюючи сцену на простір кольору й ритму. Обидва митці використовують новаторські композиційні рішення: обрізані фігури, несподівані ракурси, контрастні кольори, що передвіщають імпресіонізм і модернізм.

У ХХ столітті, коли мистецтво переживало глибокі зміни, танець набув нового символічного значення, оскільки художники прагнули відійти від академічних канонів і знайти інші засоби вираження внутрішнього світу (Berger, 1972: 40; Foster, 1996: 344). Оскільки модернізм заперечував традиційні форми зображення, митці звернулися до руху як до метафори свободи та оновлення (Bremser, 1999: 30). Танець став універсальним мотивом, який дозволяв передати динаміку часу та напруження епохи (Foster, 1996: 345).

Рух і пантоміма залишаються до-мовними формами комунікації, тому що вони здатні безпосередньо впливати на емоції глядача (Berger, 1972: 41). Коли художник зображує танець, він звертається до підсвідомого рівня сприйняття, який не потребує раціонального пояснення (Bremser, 1999: 31). Оскільки емоції змінюються і пульсують, митці використовували деформацію, повторення та ритмічну композицію, щоб передати внутрішню динаміку (Foster, 1996: 346).

Серед європейських і світових майстрів кінця ХІХ і ХХ століття тема танцю набула надзвичайно різноманітного й конкретного втілення, адже кожен художник звертався до неї відповідно до власної естетики, світогляду та культурного контексту (Bremser, 1999: 32).

У творчості Анрі Матісс особливе місце посідає картина «Танець» (рис. 3), створена в 1909–1910 роках. На полотні зображено п'ятьох оголених фігур, які, взявшись за руки, кружляють у хороводі на тлі інтенсивно синього неба та яскраво-зеленого пагорба (Berger, 1972: 43). Червоний колір тіл не має натуралістичного характеру, оскільки він символізує життєву силу, пристрасть і радість існування. Композиція максимально спрощена, простір майже позбавлений деталей, що підсилює відчуття узагальненості. Цей танець не можна ідентифікувати як конкретний народний чи сценічний жанр, тому що Матісс прагнув створити універсальний образ екстазу та свободи. Ритм фігур формує замкнене коло, яке асоціюється з вічністю та єдністю людини з природою.

Іншу атмосферу передає П'єр-Огюст Ренуар у картині «Танець у Мулен де ла Галетт», написаній 1876 року та представлений на виставці імпресіоністів 1877 року (Berger, 1972: 44). Сьогодні полотно зберігається в Музеї д'Орсе. Ренуар прагнув зафіксувати повсякденне життя паризького суспільства, тому він відвідував Мулен де ла Галетт у Монмартрі, щоб спостерігати за людьми та створювати етюди. На картині зображено недільний день відпочинку, де друзі спілкуються й танцюють. На лівій частині полотна можна побачити

шість танцюючих пар, які міцно обіймають одна одну. Світло, що пробивається крізь листя дерев, створює ефект мерехтіння й руху. Хоча під час першої демонстрації картина зазнала різкої критики, згодом вона стала одним із найвідоміших шедеврів імпресіонізму та ключовим прикладом зображення сучасного міського дозвілля.



Рис. 3. Анрі Матісс. Dance. 1909–1910

У творчості Пабло Пікассо танець набуває драматичного характеру. У картині «Три танцівниці» (рис. 4), створеній 1925 року, художник зобразив деформовані тіла з різкими жестами й напруженими позами. Композиція сприймається як тривожна й навіть агресивна. Дослідники пов'язують її з особистими драмами митця та смертю його близьких друзів. Танець тут не є святом, оскільки він нагадує конвульсивний рух, що передає трагедію, конфлікт і внутрішній розпад (Bremser, 1999: 35).

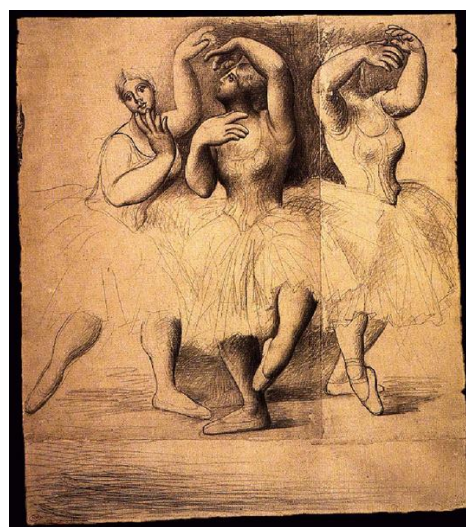


Рис. 4. Пабло Пікассо. Three Dancers. 1925

Отже, використовуючи конкретні сюжети, дати, розміри, місця збереження та культурні контек-

сти, можна побачити, що танець у мистецтві кінця XIX і XX століття постає багатограним явищем. Він може бути символом радості й гармонії, як у Матісса, відображенням міського дозвілля, як у Ренуара, образом трагедії, як у Пікассо. Саме конкретика робить ці твори переконливими, адже через точні деталі розкривається універсальна мова руху.

Танець в українській культурі є одним із найдавніших і найвиразніших проявів національної ідентичності, адже він поєднує ритуал, емоцію, соціальну взаємодію та естетику руху. Від первісних обрядових форм до професійних сценічних постановок XX століття танець залишався живою мовою народу, через яку передавалися світогляд, історична пам'ять і уявлення про гармонію світу. Він формував не лише традицію виконання, а й образну систему українського образотворчого мистецтва, у якому рух став символом життєвої сили та духовної свободи (Gomblich, 1995: 5; Krauss, 1985: 10).

Обрядові танці були тісно пов'язані з календарними циклами та життєвими подіями. Весняні хороводи, серед яких «Гаївки», «Веснянки» та «Кривий танець», виконувалися на Великдень або в період пробудження природи. Учасники ставали в коло або ланцюг, рухалися плавно й ритмічно, імітуючи хвилі, ріст рослин або політ птахів. Ці рухи символізували оновлення, родючість і кохання. Літні купальські ігри поєднували танець із вогнем і водою, що підкреслювало очищення та життєву енергію стихій. Осінні жнивні танці, серед яких «Колос» і навіть варіанти «Козачка», виконувалися після збору врожаю як знак подяки за достаток. У мистецтві XX століття такі сцени часто зображувалися як ідеалізована гармонія людини з природою, де коло танцю символізувало цілісність буття (Гончаренко, 2015: 30; Жулинський, 2010: 35).

Святкові та весільні танці відзначалися динамікою й імпровізаційністю. «Гопак», «Козачок», «Метелиця», «Коломийка» та «Аркан» стали впізнаваними маркерами української культури. «Гопак», який сформувався як військово-святковий танець запорозьких козаків, містить високі стрибки, глибокі присяди та швидкі обертання. Його пластика втілює силу, мужність і свободу. «Аркан», поширений у Карпатах, виконується чоловіками в замкненому колі з акцентом на ритмічні кроки та синхронність, що підкреслює єдність громади. Весільні танці, такі як «Березка», «Чоботи» чи «Подоланочка», поєднували гру, залицяння й ритуальні елементи очищення. Вони втілювали радість продовження роду та соціальну

згуртованість, а в живописі нерідко ставали образом святкової єдності поколінь.

Військові танці, зокрема козацькі варіанти «Гопак» та «Опришка», мали виразний бойовий характер. Швидкі рухи, удари ногами, імітація поєдинку формували образ воїна, готового до захисту. У художніх творах XX століття такі мотиви часто набували символічного значення, перетворюючись на метафору боротьби за свободу. Сакральні ж танцювальні форми проявлялися в хороводах навколо церкви на великі свята або в ритуальних рухах під час колядок і щедривок, де танець поєднувався з піснею й молитвою. У цьому контексті рух ставав не лише естетичним актом, а й духовною практикою (Гончаренко, 2015: 30; Жулинський, 2010: 35).

У XX столітті народний танець став потужним джерелом натхнення для художників. У живописі, графіці й скульптурі він поставав як уособлення національного духу, що поєднує динаміку й внутрішню гідність. Модерністські пошуки сприяли деформації форм і ритмізації композиції, завдяки чому полотно починало нагадувати хореографію. Колір набував емоційного звучання, а фігури в русі створювали відчуття пульсації. Народний танець у мистецтві XX століття символізував культурну стійкість і спротив асиміляції, оскільки через нього зберігалася пам'ять про історію та традиції.

Українське образотворче мистецтво XX століття активно зверталося до мотиву танцю, оскільки саме через рух, ритм і пластику тіла художники прагнули передати енергію епохи та національний характер. Танець ставав універсальною мовою модернізму, яка поєднувала фольклорну традицію з авангардними пошуками форми.

Олександр Богомазов як фундатор українського кубофутуризму розглядав мистецтво передусім як систему ритмів і рухів. У своїй теоретичній праці «Живопис і елементи» 1914 року він сформулював ідею, що лінія є першою ознакою руху, а ритм керує взаємодією мас і кольорів. У ранній роботі «Танок смерті» мотив танцю набуває символічного й трагічного звучання, адже фігури підпорядковані напруженим діагоналям і контрастним ритмам. Навіть у декоративних розписах із фігурами, що танцюють, Богомазов передає пульсацію через фрагментацію форм і повторюваність ліній, завдяки чому статичне полотно набуває відчуття внутрішнього руху (Arnheim, 1974: 7).

Казимир Малевич, який народився в Києві та мав глибоке українське культурне підґрунтя, сприймав танець як вияв первісної енергії форми. Враження від картини «Гопак» Миколи Пимо-

ненка, побаченої ним у Парижі 1908 року, посилює його інтерес до українського фольклору. У раних імпресіоністичних і неопримітивістських роботах Малевича з'являються селянські сцени з ритмічними позами, що відсилають до народного танцю. Згодом у супрематизмі рух абстрагується до взаємодії площин і кольорових мас, де танець уже не зображується буквально, а існує як чиста динаміка форми, звільненої від предметності.

Михайло Бойчук, засновник школи бойчукізму, інтегрував мотив танцю в монументальні композиції 1920–1930-х років. У розписах громадських будівель і санаторіїв фігури селян у врожайних сценах розташовані в ритмічних групах, що нагадують хороводи. Геометризовані постаті мають стриману пластику, але їхні жести й нахили формують відчуття колективного руху. У бойчукістів танець набуває сакрального виміру, оскільки він символізує єдність громади, землі та історичної пам'яті.

Федір Кричевський у триптиху «Життя» 1925–1927 років поєднав модерну стилістику з народною образністю. У композиціях, присвячених коханням, родині та поверненню з війни, пластика тіл і ритмічні пози мають танцювальний характер. Фігури утворюють плавні лінії, що перегукуються з мотивами народних свят і обрядових сцен, завдяки чому тіло стає носієм емоції та національного колориту.

Олександр Архипенко, один із піонерів кубізму в скульптурі, радикально переосмислив зображення руху. У творах «Червоний танець» та «Блакитна танцюристка» (рис. 5) він застосував деформацію, поліхромію та принцип активної порожнечі, завдяки чому об'єм сприймається як процес. Уведений ним принцип архіпентури, тобто рухомого живопису, передбачав обертання елементів і створення ілюзії зміни форми в часі. У його скульптурах танець існує не лише як тема, а як структурний принцип організації простору (Garafola, 1989: 28).

Таким чином, для О. Богомазова танець був ритмічною пульсацією ліній, для К. Малевича енергією абстрактної форми, для Бойчука сакральним колективним жестом, для Ф. Кричевського емоційною пластикою національного життя, а для О. Архипенка просторовим експериментом із рухом і порожнечею. Через звернення до мотиву танцю українські митці інтегрували фольклорну традицію у контекст європейського модернізму, поєднуючи національні образи з новими пластичними та композиційними принципами. У творчості О. Богомазова, К. Малевича, М. Бойчука, Ф. Кричевського та О. Архипенка танець постає

як форма ритмічної організації простору, символ колективної дії та засіб художнього узагальнення руху. Танець часто називають універсальною мовою людства, оскільки він здатний передавати зміст і емоції без участі слів, долаючи мовні, національні та історичні бар'єри. На відміну від вербальної комунікації, рух тіла безпосередньо впливає на глядача через механізми емпатії, зокрема через активацію дзеркальних нейронів, завдяки чому людина не лише спостерігає, а й внутрішньо співпереживає побачене. Саме ця тілесна співучасть робить танець потужним інструментом міжкультурного діалогу (Скляренко, 2008: 50; Білокінь, 2012: 52).



Рис. 5. Олександр Архипенко. Blue Dancer. 1913

Історично танець був однією з найдавніших форм комунікації. У первісних суспільствах ритуальні рухи виконували функцію передачі знань, звернення до божеств або святкування перемог. У різних культурах він розвивався як система символів і жестів, що передавали міфологічні сюжети та соціальні ролі. Наприклад, класичний індійський танець Бхаратанат'ям використовує складну систему мудр і позицій, які розповідають історії з епосу та виражають емоційні стани без перекладу. Подібно до цього, український «Гопак» через стрибки, присяди й обертання передає радість, силу та енергію спільноти, що робить його зрозумілим навіть для глядача з іншої культурної традиції.

Універсальність танцю проявляється в тому, що базові людські емоції мають схожі тілесні прояви. Радість часто виражається підстрибуванням або відкритими жестами рук, сум – уповільненими рухами й опущеною поставою, гнів – різкими та напруженими жестами. У класичному балеті, як і в тради-

ційних азійських танцях, плавні рухи рук символізують гармонію й внутрішній спокій, тоді як ритмічні удари ногами можуть означати енергію або виклик. Таким чином, тілесна мова має спільні архетипові основи, що дозволяє різним культурам знаходити точки дотику (Berger, 1972: 30; Ткаченко, 2017: 12).

Міжкультурна комунікація через танець відбувається на невербальному та символічному рівнях. Невербальний рівень полягає в безпосередній експресії, коли глядач інтуїтивно зчитує настрій і динаміку руху. Символічний рівень пов'язаний із культурними кодами, які можуть потребувати контекстуального розуміння. Наприклад, коло в українському хороводі символізує єдність громади та циклічність життя, тоді як у багатьох азійських традиціях кругова композиція може відображати космічний порядок. Коли представники різних культур взаємодіють у спільних проєктах, виникають гібридні форми, такі як поєднання елементів belly dance із хіп-хопом, що створює нову мову руху на перетині традицій.

Висновки. У сучасних гуманітарних і психологічних дослідженнях відзначається, що тілесна експресія у танці може виконувати компенсаторну та комунікативну функції, сприяючи вираженню емоційних станів, які складно вербалізувати.

Практики танцювально-рухової терапії розглядають рух як засіб відновлення психоемоційної рівноваги та соціальної взаємодії, що підтверджує універсальний характер танцю як культурного феномену. Водночас універсальність танцю не означає повної однаковості сприйняття. Культурний контекст впливає на інтерпретацію рухів, тому те, що в одній традиції є жестом залицяння або дружності, в іншій може мати інше значення. Саме тому справжній міжкультурний діалог через танець потребує поваги до традицій і готовності до взаємного навчання.

Отже, у європейському та українському образотворчому мистецтві кінця XIX – XX століття мотив танцю виконує важливу художню та смислову функцію, відображаючи естетичні пошуки доби модернізму та зміну уявлень про людину, простір і рух. Візуалізація танцю дозволила митцям перейти від натуралістичного зображення до узагальнених пластичних форм, у яких рух виступає засобом вираження емоційного, соціального й культурного змісту. Перспективи подальших досліджень пов'язані з вивченням взаємодії танцю з новими художніми практиками, зокрема цифровим мистецтвом та міждисциплінарними формами візуальної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Berger J. *Ways of Seeing*. London: Penguin Books, 1972. 176 p.
2. *Fifty Contemporary Choreographers* / ed. M. Bremser. London: Routledge, 1999. 223 p.
3. Foster H. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, MA: MIT Press, 1996. 328 p.
4. Gombrich E. H. *The Story of Art*. London: Phaidon Press, 1995. 688 p.
5. Krauss R. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA: MIT Press, 1985. 320 p.
6. Arnheim R. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley: University of California Press, 1974. 508 p.
7. Garafola L. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989. 524 p.
8. Гончаренко О. М. Українське мистецтво XX століття: навч. посіб. Київ: Либідь, 2015. 240 с.
9. Історія української культури / за ред. М. Г. Жулинського. Київ: Наукова думка, 2010. 1014 с.
10. Складенко Г. Я. Українське мистецтво XX століття: проблеми розвитку. Київ: ІПСМ НАМ України, 2008. 464 с.
11. Білокінь С. І. Українська художня культура XX століття. Київ: АртЕк, 2012. 320 с.
12. Ткаченко Т. І. Танцювальне мистецтво як форма культурної комунікації. Київ: КНУКіМ, 2017. 250 с.

REFERENCES

1. Berger J. (1972) *Ways of Seeing*. Penguin Books, London, 176 p. DOI: 10.4324/9781912284788
2. Bremser M. (Ed.). (1999) *Fifty Contemporary Choreographers*. Routledge, London, 223 p. DOI: 10.4324/9780203031278
3. Foster H. (1996) *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. MIT Press, Cambridge, MA, 328 p. DOI: 10.7551/mitpress/5933.001.0001
4. Gombrich E. H. (1995) *The Story of Art*. Phaidon Press, London, 688 p.
5. Krauss R. (1985) *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. MIT Press, Cambridge, MA, 320 p. DOI: 10.7551/mitpress/5162.001.0001
6. Arnheim R. (1974) *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. University of California Press, Berkeley, 508 p. DOI: 10.1525/9780520342378
7. Garafola L. (1989) *Diaghilev's Ballets Russes*. Oxford University Press, New York, 524 p.
8. Honcharenko O. M. (2015) *Ukrainske mystetstvo XX stolittia: navchalnyi posibnyk*. [Ukrainian art of the 20th century: textbook] Lybid, Kyiv, 240 p. [in Ukrainian].
9. Zhulynskiy M. H. (Ed.). (2010) *Istoriia ukrainskoi kultury*. [History of Ukrainian culture] Naukova dumka, Kyiv, 1014 p. [in Ukrainian].

10. Skliarenko H.Ya. (2008) *Ukrainske mystetstvo XX stolittia: problemy rozvytku*. [Ukrainian art of the 20th century: development issues] IPISM NAM Ukrainy, Kyiv, 464 p. [in Ukrainian].

11. Bilokin S.I. (2012) *Ukrainska khudozhnia kultura XX stolittia*. [Ukrainian artistic culture of the 20th century] ArtEk, Kyiv, 320 p. [in Ukrainian].

12. Tkachenko T.I. (2017) *Tantsiuvalne mystetstvo yak forma kulturnoi komunikatsii*. [Dance as a form of cultural communication] KNUKiM, Kyiv, 250 p. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 03.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

