

УДК 793.31(477):792.8:7.01

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/103-31>

Валентина ВОДЯНА,
orcid.org/0000-0001-6358-1680

*кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри педагогіки і методики початкової та дошкільної освіти
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
(Тернопіль, Україна) vvodyana@gmail.com*

Богдан ВОДЯНИЙ,
orcid.org/0000-0003-2723-7393
кандидат мистецтвознавства,

*професор кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
(Тернопіль, Україна) labdsto@gmail.com*

Людмила ЩУР,
orcid.org/0000-0002-6432-7219
кандидат мистецтвознавства,

*доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
(Тернопіль, Україна) luckinesslyudmyla@tnpu.edu.ua*

КРОС-ДИСЦИПЛІНАРНІСТЬ У РЕЖИСУРІ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ

Розглянуто крос-дисциплінарність як методологічну основу режисури українського народно-сценічного танцю. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю теоретичного осмислення механізмів взаємодії різних художніх систем у сучасній режисерсько-балетмейстерській практиці та їх ролі у сценічному втіленні української народної танцювальної традиції. Проаналізовано наукові підходи до трактування крос-дисциплінарності й уточнено особливості її реалізації в українському народно-сценічному танці.

На матеріалі постановок Павла Вірського «Подільночка», «Шевчики» та «Гопак» визначено механізми реалізації крос-дисциплінарного підходу в режисурі українського народно-сценічного танцю. Проаналізовано особливості функціональної взаємодії хореографії, музики, театралізації, сценографії та етнохореографічної традиції у процесі створення сценічного образу цих постановок. Встановлено, що провідна роль належить хореографії, яка визначає драматургію сценічної дії й координує використання інших художніх компонентів відповідно до єдиного режисерського задуму. Показано, що музика забезпечує емоційно-драматургічний розвиток постановки, театралізація конкретизує сюжетно-образний зміст, сценографія поглиблює символічний простір твору, а етнохореографічна традиція визначає його образну систему та культурні смисли.

Доведено, що крос-дисциплінарний підхід забезпечує художню цілісність сценічного твору, поглиблює його смислову багатошаровість і створює умови для творчого сценічного осмислення етнохореографічної традиції. Зроблено висновок, що режисерська система Павла Вірського є прикладом функціональної взаємодії різних художніх мов, завдяки якій українська етнохореографічна традиція зберігає культурну тяглість, набуваючи нових можливостей сценічної виразності.

Ключові слова: *крос-дисциплінарність, український народно-сценічний танець, режисура танцю, Павло Вірський, музика, театралізація, сценографія, етнохореографічна традиція.*

Valentyna VODIANA,

orcid.org/0000-0001-6358-1680

Candidate of Pedagogical Sciences,

Associate Professor at the Department of Pedagogy and Methods of Primary and Preschool Education

Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

(Ternopil, Ukraine) vvodyana@gmail.com

Bohdan VODYANYI,

orcid.org/0000-0003-2723-7393

Candidate of Arts,

Professor at the Department of Musicology and Methodology of Musical Art

Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

(Ternopil, Ukraine) labdsto@gmail.com

Liudmyla SHCHUR,

Candidate of Arts,

Associate Professor at the Department of Musicology and Methodology of Musical Art

Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

(Ternopil, Ukraine) luckinesslyudmyla@tnpu.edu.ua

CROSS-DISCIPLINARITY IN THE DIRECTING OF UKRAINIAN FOLK-STAGE DANCE

The article examines cross-disciplinarity as a methodological foundation of the direction of Ukrainian folk-stage dance. The relevance of the study is determined by the need for a theoretical understanding of the mechanisms governing the interaction of different artistic systems in contemporary choreographic directing and ballet-master practice, as well as their role in the stage embodiment of the Ukrainian folk dance tradition. Scholarly approaches to the interpretation of cross-disciplinarity are analysed, and the specific features of its implementation in Ukrainian folk-stage dance are clarified.

Based on Pavlo Virskyi's choreographic productions Podolianochka, Shoemakers (Shevchyky), and Hopak, the study identifies the mechanisms through which the cross-disciplinary approach is realised in the direction of Ukrainian folk-stage dance. The functional interaction of choreography, music, theatricalisation, scenography, and the ethnochoreographic tradition in the creation of the stage image is examined. It is established that choreography performs the leading role by shaping the dramaturgy of the stage action and coordinating the use of all other artistic components within a unified director's concept. The study demonstrates that music ensures the emotional and dramaturgical development of the performance, theatricalisation specifies its narrative and figurative content, scenography deepens the symbolic dimension of the production, while the ethnochoreographic tradition determines its imagery and cultural meanings.

The research proves that the cross-disciplinary approach ensures the artistic integrity of the stage work, enriches its semantic complexity, and creates conditions for the creative stage reinterpretation of the ethnochoreographic tradition. It is concluded that Pavlo Virskyi's directing system represents an effective model of the functional interaction of different artistic languages, through which the Ukrainian ethnochoreographic tradition preserves its cultural continuity while acquiring new possibilities for stage expression.

Key words: *cross-disciplinarity, Ukrainian folk-stage dance, dance direction, Pavlo Virskyi, music, theatricalisation, scenography, ethnochoreographic tradition.*

Постановка проблеми. Український народно-сценічний танець на сучасному етапі розвитку дедалі активніше інтегрує засоби різних видів мистецтва. Хореографія взаємодіє з музикою, театралізацією, сценографією, а також з етнографічною культурою, утворюючи цілісну художню систему. Це істотно розширює виражальні можливості сценічних постановок і водночас потребує наукового осмислення принципів такої взаємодії.

Особливо виразно вирішення цієї проблеми можемо простежити у творчості Павла Вірського. Звертаючись до народної танцювальної традиції, балетмейстер створює нову художню

модель, у якій кожний компонент виконує визначену драматургічну функцію. Саме тому крос-дисциплінарний підхід доцільно розглядати як механізм організації цілісного сценічного образу.

Аналіз досліджень. Проблематика українського народно-сценічного танцю посідає вагомe місце у сучасних мистецтвознавчих дослідженнях. Наукові праці, що становлять теоретичне підґрунтя цієї статті, доцільно згрупувати за кількома взаємопов'язаними напрямками. Перший охоплює дослідження становлення українського народно-сценічного танцю, особливостей балетмейстерської творчості та сценічного осмислення

фольклорної традиції (П. Білаш (Білаш, 2004), В. Литвиненко (Литвиненко, 2017) та ін.). Другий присвячений художній природі народно-сценічної хореографії, проблемам художнього образу, співвідношення форми і змісту та сучасним тенденціям її розвитку (О. Бойко (Бойко, 2008), І. Гутник (Гутник, 2018) та ін.). Теоретичні засади української народної хореографії закладено у працях В. Верховинця (Верховинець, 1990) та К. Василенка (Василенко, 1996), а її культурологічний і семіотичний виміри розкрито у дослідженнях К. Кіндер (Кіндер, 2007), Б. Водяного (Водяний, 1994), Л. Щур (Щур, 2021), М. Хая (Хай, 2019) та ін. Методологічною основою статті стала також праця В. Водяної, Б. Водяного та Л. Маркевич «Принципи крос-дисциплінарності у режисурі танцю» (Водяна та ін., 2026), у якій обґрунтовано теоретичні засади крос-дисциплінарного підходу.

Водночас аналіз наукової літератури засвідчує, що механізми крос-дисциплінарної взаємодії хореографії, музики, театралізації, сценографії та етнохореографічної традиції у режисурі українського народно-сценічного танцю ще не стали предметом спеціального дослідження, що й зумовлює актуальність цієї статті.

Мета статті полягає у теоретичному обґрунтуванні крос-дисциплінарного підходу в режисурі українського народно-сценічного танцю та виявленні механізмів функціональної взаємодії хореографії, музики, театралізації, сценографії й етнохореографічної традиції у створенні сценічного образу на матеріалі постановок Павла Вірського.

Виклад основного матеріалу. Український народно-сценічний танець бере початок у традиційній танцювальній культурі, однак його художня природа значно ширша за сценічне відтворення окремих народних танців. Основою режисерського задуму стає етнохореографічна традиція як цілісна культурна система, у якій взаємодіють пластика, музика, обряд, символіка та народні уявлення про світ. Саме ця єдність художніх і культурних смислів становить першоджерело сценічного твору.

Таке розуміння танцювальної традиції простежується вже у праці В. Верховинця «Теорія українського народного танцю», де народний танець постає як синкретичне явище, що поєднує танцювальну лексику, музичний супровід, композицію, ігрову дію та обрядовий контекст (Верховинець, 1990). Цю традицію творчо розвинув Павло Вірський. Як переконливо показала В. Литвиненко, балетмейстер сформував авторську сценічну систему, у якій народна хореографія набула нових художніх можливостей завдяки режисерському осмисленню, театралізації та розвинутій

музично-хореографічній драматургії (Литвиненко, 2017).

Саме такий підхід найповніше виявляється у постановках танців «Подільночка», «Шевчики» та «Гопак», аналіз яких дозволяє простежити механізми реалізації крос-дисциплінарності у режисурі українського народно-сценічного танцю.

Однією з найяскравіших постановок Павла Вірського, у якій етнохореографічна традиція стає першоджерелом режисерського задуму, є композиція «Подільночка». В її основі лежить однойменна весняна хороводна гра, у якій танцювальна дія, спів, рух по колу, вибір нової учасниці та ігровий діалог утворюють нерозривну обрядову єдність. Тут яскраво простежується синкретична природа народної культури: танець існує разом із піснею, драматизованою дією та ритуальними жестами, а кожен елемент набуває значення лише у взаємозв'язку з іншими.

Семіотичні основи цього обряду ґрунтовно розкрито у дослідженні К. Кіндер. Дослідниця переконливо показує, що центральний епізод гри – «припадання» Подільночки до землі, її пробудження та подальший вибір нової учасниці – відтворює архаїчну модель переходу від одного життєвого стану до іншого. Сон символізує перебування у проміжному, сакральному стані, пробудження означає повернення до життя та готовність до нового соціального статусу, а вибір наступної дівчини забезпечує безперервність обрядового кола. Це відображає глибоку семіотичну систему, пов'язану із весняним оновленням, дорослішанням і шлюбною ініціацією (Кіндер, 2007).

Саме цей семантичний пласт стає основою режисерського задуму Павла Вірського. Балетмейстер переносить на сцену внутрішню образну логіку хороводу. Кругова композиція, пластична м'якість рухів, зміна просторових побудов, взаємодія героїні з учасницями хороводу відтворюють розвиток обрядової дії та поступове розгортання її символічного змісту. Хореографічна лексика виконує провідну драматургічну функцію, визначаючи послідовність і характер розвитку сценічного образу.

Важливу роль у розкритті режисерської концепції відіграє сценографія. Центральним елементом художнього простору виступає дерево, яке має символічне значення. У контексті української весільної обрядовості цей образ асоціюється з весільним деревцем – одним із ключових атрибутів шлюбного дійства, що символізує продовження роду, життєву силу та створення нової сім'ї (Кіндер, 2007). Завдяки цьому сценографічний образ органічно продовжує закладену у хороводній грі семантику шлюбної ініціації, перетво-

рюючи сценічний простір на носія додаткових культурних смислів.

Важливою є роль музики, яка не дублює пластичну дію і не формує самостійної драматургії. Її функція полягає у підтримці розвитку хореографічного образу. Темпові зміни, ритмічна організація, ладова й динамічна драматургія підкреслюють емоційний стан героїні, акцентують кульмінаційні моменти та забезпечують цілісність розвитку сценічної дії.

Не менш важливою складовою є театралізація. Пантомімні елементи, сценічна взаємодія, виразна акторська поведінка й композиційно вибудована зміна ігрових ситуацій надають традиційному хороводу ознак завершеного сценічного твору. Театралізація органічно розкриває внутрішній зміст народної основи постановки.

Особливо виразно у «Подільночці» реалізовано принцип доміанти, визначений одним із базових принципів крос-дисциплінарності у режисурі танцю (Водяна та ін., 2026). Домінуючу роль виконує хореографія: саме вона визначає драматургію сценічної дії, а музика, сценографія й театралізація послідовно розкривають її образний зміст. Художня цілісність та смислова узгодженість «Подільночки» досягається завдяки функціональній взаємодії всіх компонентів навколо пластичної драматургії, що і становить характерну ознаку режисерської системи Павла Вірського.

Хореографічна композиція «Шевчики» демонструє інший тип взаємодії етнохореографічної традиції та режисерського задуму. Якщо у «Подільночці» основою сценічного розвитку стала обрядова символіка, то у «Шевчиках» вихідним матеріалом виступає традиційна трудова культура українців. Народна ремісничая праця стає основою художнього образу, а всі виражальні компоненти постановки об'єднуються навколо її пластичного втілення.

Витоки цього задуму простежуються вже у записах В. Верховинця, де танець «Шевчики» постає як своєрідна танцювальна гра, побудована на наслідуванні трудових процесів. Рухи відтворюють характерні дії шевців, а їхнє виконання нерозривно пов'язане з музичним супроводом та ігровою взаємодією учасників (Верховинець, 1990: 110–111). У постановці Павла Вірського побутові рухи втрачають безпосередньо прикладний характер і перетворюються на високопрофесійну хореографічну лексику. Водночас вони залишаються легко впізнаваними, оскільки зберігають асоціативний зв'язок із народною ремісничою традицією. Саме ця рівновага між стилізацією та впізнаваністю забезпечує переконливість сценічного образу.

Особливо виразною є взаємодія хореографії та музики, яка забезпечує цілісність пластичного розвитку відповідно до режисерського задуму. Ритмічна організація музичного матеріалу точно відповідає пластичній структурі танцю, підкреслюючи характер робочих рухів, їхню чіткість, повторюваність і поступове ускладнення. Темпові зміни супроводжують розвиток хореографічної дії, підтримують її внутрішню динаміку та підсилюють комедійний ефект окремих сцен.

Важливу роль займає театралізація: виразна акторська гра, пантомімні елементи, жести, міміка та взаємодія між виконавцями формують переконливі сценічні характери. Завдяки цьому глядач сприймає не абстрактну танцювальну композицію, а живу сцену з народного життя, у якій професійна майстерність шевців передається з доброзичливим гумором, і при цьому, театральна дія органічно поєднується з танцем, не порушуючи його пластичної логіки.

Сценографія й реквізит також підпорядковані загальному режисерському задуму. Робочі лави, інструменти, костюми та організація сценічного простору не виконують декоративної функції. Вони конкретизують місце дії, підтримують характер пластичного розвитку й створюють достовірне середовище, у якому розгортається хореографічна дія. Завдяки цьому сценічний простір стає активним учасником розвитку художнього образу.

У постановці «Шевчики» особливо яскраво реалізується принцип функціональної взаємодії, сформульований нами як один із засадничих принципів крос-дисциплінарності у режисурі танцю (Водяна та ін., 2026). Кожен художній компонент виконує власне завдання, але його функція розкривається лише у взаємозв'язку з іншими.

Постановка «Гопака» є одним із найяскравіших прикладів трансформації традиційного народного танцю у сценічну форму, що функціонує як складна крос-дисциплінарна система. У ній відбувається не лише відтворення фольклорних елементів, а їх художнє переосмислення через інтеграцію різних виразових і семантичних рівнів.

Передусім варто зазначити, що у традиційному гопаку (як у записах В. Верховинця) домінує імпровізаційність, змагальність та варіативність рухів, що розгортаються у формі індивідуальних або групових виступів (Верховинець, 1990: 109–110). Павло Вірський зберігає ці риси, але переводить їх у площину сценічної композиції, підпорядковуючи загальній драматургії. Це свідчить про перенесення принципів фольклорної танцювальної імпровізації у режисерську структуру, що є проявом крос-дисциплінарності.

Важливим аспектом є синтез хореографії та театру. У постановці «Гопака» танцівники не лише виконують рухи, а й втілюють узагальнений образ козака – носія сили, спритності, волелюбності, таким чином, танець набуває рис сценічного дійства, де пластика поєднується з акторською виразністю.

Водночас постановка демонструє інтеграцію спортивно-акробатичних елементів, що виходять за межі традиційного танцю. Складні стрибки, оберти, трюкові елементи засвідчують запозичення з фізичної культури та сценічної акробатики, які Павло Вірський перетворив у художній засіб і підпорядкував його хореографічному задуму.

Не менш важливою є візуальна складова, де костюми, сценічний простір, композиційні побудови створюють образ узагальненого козацького світу. Масовість, чіткість малюнків, симетрія і контраст формують візуально організовану систему, що підсилює емоційний вплив.

Окремої уваги потребує музична драматургія постановки «Гопака». На відміну від «Подільнячки», де музика розкриває семантику обрядової дії, або «Шевчиків», у яких вона підкреслює характер побутової сцени, тут її функції значно ширші. Вона організовує часовий розвиток композиції, визначає послідовність сценічних епізодів і забезпечує цілісність режисерського задуму.

Можемо спостерегти, що композиція вибудовується як послідовність контрастних пластичних епізодів: масові побудови змінюються сольними виходами, ліричні сцени переходять у віртуозні чоловічі варіації, після чого знову формується ансамблева дія. Логіку цих переходів визначає музичний розвиток, що послідовно нарощує емоційне напруження й підводить до фінальної кульмінації. Зміни темпу відкривають можливості для нового пластичного матеріалу, ускладнення хореографічної лексики та розширення просторових побудов, а чітка ритмічна організація забезпечує ансамблеву злагодженість, зберігаючи у сольних епізодах природну імпровізаційну свободу, властиву народному гопаку.

Аналізуючи драматургію музичного розвитку відзначаємо, що вона має хвилеподібний характер: кожна локальна кульмінація стає підґрунтям наступної, охоплюючи дедалі більшу кількість виконавців, ускладнюючи пластичний рисунок і посилюючи емоційну насагу сценічної дії. Але, водночас музика не набуває змістової самостійності. Темп, ритм, динаміка й оркестрове звучання функціонують відповідно до логіки хореографічного розвитку, підсилюючи його образний зміст. Це ще раз підтверджує принцип домінанти, коли художню концепцію постановки визначає хореографія, об'єднуючи всі компоненти в цілісну режисерську систему, а музика тільки координує часову організацію композиції.

Переконливо можемо стверджувати, що «Гопак» Павла Вірського постає як багаторівнева крос-дисциплінарна модель, у якій взаємодіють фольклорна традиція, театральна драматургія, музична організація та елементи фізичної культури. Це дозволяє розглядати постановку не лише як сценічну інтерпретацію народного танцю, а як самостійну художню систему, що репрезентує новий тип хореографічного мислення.

Аналіз постановок «Подільнячка», «Шевчики» та «Гопак» засвідчує, що крос-дисциплінарність у творчості Павла Вірського виконує значно ширшу функцію, ніж поєднання різних художніх засобів, адже взаємодія хореографії, музики, театралізації, сценографії та танцювальної традиції забезпечує не лише художню цілісність сценічного твору, а й створює механізм сценічної трансляції етнохореографічної спадщини.

Особливого значення такий підхід набуває в історичному контексті другої половини ХХ століття. За умов радянської культурної політики, що обмежувала прояви національної самобутності, професійна сцена стала одним із небагатьох просторів, у якому українська танцювальна традиція могла продовжувати свій розвиток. У творчості Павла Вірського народний танець зазнав неминучих художніх трансформацій, однак зберіг свою образну основу, семантичні й семіотичні коди та зв'язок із традиційною культурою.

У цьому контексті набувають особливого значення міркування М. Хая, який розглядає народну пісню, танець та інструментальну музику як носії національної пам'яті й світоглядної ідентичності, здатні забезпечувати культурну тяглість навіть за умов потужних асиміляційних процесів (Хай, 2019: 22). Погоджуючись із цією тезою, вважаємо, що режисерська система Павла Вірського стала одним із механізмів художньої передачі цих культурних кодів професійними засобами сценічного мистецтва. Саме крос-дисциплінарна взаємодія різних художніх компонентів дала змогу адаптувати етнохореографічну традицію до нових соціокультурних умов, не втративши її впізнаваності та культурної спадкоємності.

Висновки. Крос-дисциплінарність у режисурі народно-сценічного танцю функціонує на двох взаємопов'язаних рівнях. Перший забезпечує взаємодію хореографії з етнохореографічною традицією, яка виступає джерелом режисерського задуму, образної системи та культурних смислів. Другий реалізується у функціональній взаємодії хореографії з музикою, театралізацією й сценографією, що забезпечує сценічне втілення цього задуму. Саме поєднання цих двох рівнів дало змогу Павлу Вірському створити художню модель, яка одночасно відповідає законам професійної сцени й забезпечує культурну тяглість української етнохореографічної традиції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білаш П. М. Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10-30-х років XX століття автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2004. 21 с.
2. Бойко О. С. Художній образ в українському народно-сценічному танці : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2008. 20 с.
3. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю, 3-тє вид. Київ: Мистецтво, 1996. 496 с.
4. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. 5-тє вид. доп. Київ, Музична Україна, 1990. 150 с.
5. Водяна В., Водяний Б., Маркевич Л. Принципи крос-дисциплінарності у режисурі танцю. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. № 52 (2026). С. 100–105. DOI: 10.35619/ucrmk.52.1123
6. Водяний Б. Народна інструментальна музика Західного Поділля: проблема еволюції традиційних форм музичування: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 1994. 19 с.
7. Гутник, І. Основні тенденції у творчості молодих балетмейстерів-постановників українського народно-сценічного танцю. *Мистецтвознавчі записки*. Том 33 (2018). С. 201–208.
8. Кіндер К. Р. Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців: дис. ... канд. миств.: 17.00.01. Київ, 2007. 179 с.
9. Литвиненко В. А. Трансформація української народної хореографії та її концептуалізація в театрі танцю Павла Вірського : дис. ... канд. миств.: 26.00.01. Київ, 2017. 245 с.
10. Хай М. Традиція на межі згасання ідентифікаційно-світоглядної функції (з досвіду досліджень парадигматичної природи музичного фольклору). *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2019. Вип. 19. С. 17–26.
11. Щур Л. Народна хореографічна культура Західного Поділля: трансформація та збереження танцювальної традиції: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Тернопіль, 2021. 371 с.

REFERENCES

1. Bilash, P. M. (2004). *Baletmeisterske mystetstvo i stanovlennia ukrainskoi stsenichnoi khoreohrafiu u konteksti rozvytku yevropeiskoi khudozhnoi kultury 10–30-kh rokiv XX stolittia* [Ballet Master's Art and the Formation of Ukrainian Stage Choreography in the Context of the Development of European Artistic Culture of the 1910s–1930s]. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv. 21 p. [in Ukrainian].
2. Boiko, O. S. (2008). *Khudozhnii obraz v ukrainskomu narodno-stsenichnomu tantsi* [Artistic Image in Ukrainian Folk-Stage Dance]. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv. 20 p. [in Ukrainian].
3. Vasylenko, K. Yu. (1996). *Leksyka ukrainskoho narodno-stsenichnoho tantsiu* [Lexicon of Ukrainian Folk-Stage Dance]. 3rd ed. Kyiv: Mystetstvo. 496 p. [in Ukrainian].
4. Verkhovynets, V. (1990). *Teoriia ukrainskoho narodnoho tantsiu* [Theory of Ukrainian Folk Dance]. 5th ed. Kyiv: Muzychna Ukraina. 150 p. [in Ukrainian].
5. Vodiana, V., Vodiani, B., & Markevych, L. (2026). *Pryntsypy kros-dystsyplinarnosti u rezhysuri tantsiu* [Principles of Cross-Disciplinarity in Dance Directing]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 52, 100–105. [in Ukrainian].
6. Vodiani, B. (1994). *Narodna instrumentalna muzyka Zakhidnoho Podillia: problema evoliutsii tradytsiinykh form muzykuvannia* [Folk Instrumental Music of Western Podillia: The Evolution of Traditional Music-Making Forms]. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv. 19 p. [in Ukrainian].
7. Hutnyk, I. (2018). *Osnovni tendentsii u tvorchosti molodykh baletmeisteriv-postanovnykiv ukrainskoho narodno-stsenichnoho tantsiu* [Main Trends in the Creative Work of Young Choreographers of Ukrainian Folk-Stage Dance]. *Mystetstvoznachy zapysky*, 33, 201–208. [in Ukrainian].
8. Kinder, K. R. (2007). *Semantyka plastychnykh symboliv narodnoi tantsiuvalnoi kultury ukrainsiv* [Semantics of Plastic Symbols in the Folk Dance Culture of Ukrainians]. Candidate's thesis. Kyiv. 179 p. [in Ukrainian].
9. Lytvynenko, V. A. (2017). *Transformatsiia ukrainskoi narodnoi khoreohrafiu ta yii kontseptualizatsiia v teatri tantsiu Pavla Virskoho* [Transformation of Ukrainian Folk Choreography and Its Conceptualization in Pavlo Virskyi's Dance Theatre]. Candidate's thesis. Kyiv. 245 p. [in Ukrainian].
10. Khai, M. (2019). *Tradytsiia na mezhi zhasannia identyfikatsiino-svitohliadnoi funktsii (z dosvidu doslidzhen paradyhmachnoi pryrody muzychnoho folkloru)* [Tradition on the Verge of the Decline of Its Identity-Forming and Worldview Function (Based on Studies of the Paradigmatic Nature of Musical Folklore)]. *Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii*, 19, 17–26. [in Ukrainian].
11. Shchur, L. (2021). *Narodna khoreohrafichna kultura Zakhidnoho Podillia: transformatsiia ta zberezhenntia tantsiuvalnoi tradytsii* [Folk Choreographic Culture of Western Podillia: Transformation and Preservation of Dance Tradition]. Candidate's thesis. Ternopil. 371 p. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 02.09.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.09.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 16.10.2026

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

