

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
ІНСТИТУТ МОДЕРНІЗАЦІЇ ЗМІСТУ ОСВІТИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ  
НАУКОВЕ ТОВАРИСТВО СТУДЕНТІВ, АСПІРАНТІВ, ДОКТОРАНТІВ  
ТА МОЛОДИХ УЧЕНИХ ХДАК



# **КУЛЬТУРА ТА ІНФОРМАЦІЙНЕ СУСПІЛЬСТВО XXI СТОЛІТТЯ**

**Матеріали міжнародної наукової  
конференції молодих учених**

**16–17 квітня 2026 р.**

**У 2 частинах**

**Частина 2**

Харків, ХДАК, 2026

УДК [008+316.77] (063)  
К90

Друкується за рішенням ученої ради  
Харківської державної академії культури  
(протокол № 8 від 27.03.2026 р.)

Відповідальний за випуск:  
*О. С. Василенко*

Редакційна колегія:

*Соляник А.*, д-р пед. наук, проф., проректор з наукової роботи ХДАК, голова оргкомітету;  
*Василенко О.*, аспірант, голова Наукового товариства студентів, аспірантів, докторантів і молодих учених ХДАК (НТСА ХДАК);  
*Мачулін Л.*, канд. філос. наук, ст. викл., зав. редакційно-видавничого відділу ХДАК;  
*Авершина А.*, аспірант ХДАК;  
*Александрова М.*, канд. філософ. наук, доц. ХДАК;  
*Астахова В.*, студ. ХДАК;  
*Афенченко Г.*, канд. соц. наук, доц. ХДАК;  
*Бірьова О.*, канд. іст. наук, доц. ХДАК;  
*Борисова А.*, канд. психол. наук, доц., нач. відділу міжн. зв'язків ХДАК;  
*Булах Т.*, д-р наук із соц. комунікацій, доц. ХДАК;  
*Воскобойнікова Ю.*, д-р мистецтвозн., доц., зав. каф. хорового диригування та академічного співу ХДАК;  
*Гіголаєва-Юрченко В.*, канд. мистецтвозн., доц. ХДАК;  
*Дерев'яно І.*, ст. викл. ХДАК;  
*Коновалова І.*, д-р мистецтвозн., проф., зав. каф. теорії та історії музики ХДАК;  
*Коржик Н.*, канд. наук із соц. комунікацій, доц., декан факультету культурології та соціальних комунікацій ХДАК;  
*Курдунова О.*, ст. викл. ХДАК;  
*Лисенкова В.*, д-р філос. наук, доц., зав. каф. мистецтвознавства ХДАК;  
*Мостова І.*, канд. мистецтвозн., доц., декан факультету хореографічного мистецтва ХДАК;  
*Попова-Коряк К.*, канд. юрид. наук, ст. викл. ХДАК;  
*Рибалко С.*, д-р мистецтвозн., проф. ХДАК;  
*Фесенко І.*, канд. філол. наук, доц. ХДАК;  
*Шелестова А.*, канд. наук із соц. комунікацій, доц. ХДАК.

К 90 Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали міжнар. наук.  
конф. молодих учених, 16–17 квітня 2026 р. У 2 ч. Ч. 2 / За ред. А. Соляник та ін.  
Харків : ХДАК, 2026. 340 с.

УДК [008+316.77] (063)

може виконувати як загальну партію твору, так і мати окрему. Найголовніша мета постановника в цьому випадку — не підкреслити чи «сховати» виконавців, а створити в межах репетиційного процесу інклюзивне творче середовище, у якому індивідуальні особливості кожного виконавця є органічними в контексті загального творчого задуму. На етапі ж сценічного втілення реалізація цієї мети передбачає створення цілісного твору, у якому різність учасників гармонізується. Виступ перестає бути демонстрацією окремих можливостей, а стає маніфестом творчої рівності, реалізованим через хореографічне мистецтво.

Підбір музичного матеріалу залежно від особливостей дитини з особливими освітніми потребами також має свої особливості. Так, наприклад, діти з розладами аутичного спектру мають надзвичайно чутливе аудіальне сприйняття, що водночас позитивно впливає на їхню здатність відчувати ритм і запам'ятовувати та відтворювати хореографію невідривно від музики. Однак при виборі музичного матеріалу необхідно уникати занадто гучних або неприємних звуків, звертати увагу на логіку побудови музичної композиції. Пріоритет варто надавати творам із чіткою ритмічною структурою та передбачуваною динамікою. Музика має виступати, зокрема, і стабілізуючим фактором: гармонійне поєднання темпу та мелодійної лінії допомагає дитині з особливими освітніми потребами координувати власні рухи та емоційно налаштуватися на творчий процес без зайвого сенсорного перевантаження.

Важливу роль у сценічній реалізації хореографічного твору відіграють костюми: вони не повинні мати подразнювальних елементів (сенсорна нейтральність), крій костюму має враховувати особливості моторики дитини (адаптивність), вибір кольорової гами з уникненням занадто яскравих кольорів (колірна психологія). Реквізит може слугувати додатковою опорою, засобом фокусування уваги й навіть засобом комунікації виконавців.

Отже, специфіка постановчої роботи в змішаних дитячих хореографічних колективах полягає у переході від традиційних підходів, орієнтованих технічну уніфікацію, до створення художньої органіки з урахуванням індивідуальних можливостей кожного виконавця. Успіх постановочного процесу визначається такими професійними компетенціями хореографа: здатністю створити й підтримувати стабільне освітнє середовище, умінням інтегрувати принципи варіативності та альтернативного виконання у структуру репетиційного процесу, здатністю ефективно організації сценічної діяльності, зважаючи на потреби усіх виконавців, вмінням застосовувати спеціальні галузеві знання (корекційної педагогіки, психофізіології тощо).

*М. Богатирьова, Л. Маркевич*

## **КРИТЕРІЇ ТА ПОКАЗНИКИ СФОРМОВАНОСТІ ХУДОЖНЬОЇ ЦІЛІСНОСТІ В ТАНЦІ**

*М. Bohatyrova, L. Markevych*

### **CRITERIA AND INDICATORS OF THE LEVEL OF ARTISTIC INTEGRITY IN DANCE**

Наявність дослідницької прогалини між емпіричним розумінням художньої цілісності та рівнем її теоретичної концептуалізації зумовлює актуальність пропонованого дослідження. Поняття художньої цілісності в хореографії належить до тих теоретичних конструктів, які інтуїтивно сприймаються практиками мистецтва як очевидні, однак при спробі операціоналізувати їх у педагогічному

чи науково-дослідницькому контексті виявляють значну концептуальну невизначеність. Спостерігач (глядач), педагог, експерт — впізнає художньо цілісний танцювальний твір або виконання, коли стикається з ним, проте самé питання про те, за якими критеріями здійснюється це впізнання і які показники свідчать про сформованість художньої цілісності у виконавця, залишається переважно нерозробленим у вітчизняній педагогіці хореографії.

Проблема загострюється ще й тому, що художня цілісність перебуває на перетині щонайменше трьох дисциплінарних полів — мистецтвознавства, педагогіки та психології творчості — і потребує міждисциплінарного підходу, що його вітчизняна наука про хореографічну освіту лише починає освоювати. В естетиці поняття цілісності традиційно пов'язане з органічністю художнього твору, де частини не просто сумуються, а взаємно конституують одна одну і набувають смислу лише у відношенні до цілого, — цю думку розвиває, зокрема, Сьюзен Лангер у своїй теорії художньої форми як «живої форми», що відрізняється від простого агрегату елементів. У педагогіці ж цілісність постає як характеристика сформованості фахових компетентностей, і тут виникає питання не лише «що таке художня цілісність», а і «як зрозуміти, що вона сформована», тобто питання про критерії й показники, що і є предметом цього дослідження.

Метою тез є теоретичне обґрунтування системи критеріїв та показників сформованості художньої цілісності в танці як інструменту педагогічної діагностики й оцінювання в хореографічній освіті. Реалізація мети передбачає осмислення сутності художньої цілісності в хореографічному творі та його виконанні, виявлення структурних компонентів, що конституують цю цілісність, та формулювання відповідних критеріїв і їх показників, придатних для застосування в освітній практиці.

Теоретичну основу дослідження становить розмежування двох рівнів аналізу художньої цілісності в хореографії. Йдеться про два взаємопов'язані, але аналітично розмежовані виміри художньої цілісності в хореографії, серед яких цілісність самого хореографічного твору постає як сфера творчих завдань балетмейстера-постановника, тоді як цілісність виконання реалізується в діяльності танцівника і становить безпосередній предмет педагогічної роботи. Обидва рівні взаємопов'язані, однак не тотожні, і саме другий є тим, щодо якого постає питання про сформованість, тобто про результат освітнього процесу. Художньо цілісне виконання не зводиться до точного відтворення постановочного задуму, а передбачає інтерпретаційну активність виконавця, його здатність наповнити задану форму живим змістом, зробити її своєю без руйнування художнього цілого.

З цього розмежування випливає перший критерій, який пропонується позначити як інтерпретаційну органічність. Цей критерій фіксує міру узгодженості між внутрішнім станом виконавця й зовнішньою пластичною формою, яку він відтворює. Художня цілісність руйнується тоді, коли між тілесною дією і переживанням виникає розрив — коли форма є, а стану немає. Показниками інтерпретаційної органічності є наявність внутрішньо вмотивованого імпульсу руху — коли рух не починається «ні з чого», а є наслідком внутрішнього стану; динамічна відповідність між якістю руху і характером образу; відсутність «порожніх» технічних фрагментів, у яких виконавець механічно відтворює форму без наповнення.

Другим критерієм є композиційна єдність виконання, що характеризує здатність виконавця утримувати цілісну дугу розвитку образу протягом усього твору. Цей критерій ґрунтується на уявленні про те, що художній твір має внутрішню часову структуру — його елементи перебувають у відношеннях попередження й наступності, напруги і розрядки, наростання й спаду. Виконавець, у якого сформована художня цілісність, відчуває й відтворює цю структуру — він «живе» у творі від початку до кінця, а не виконує набір окремих фрагментів. Рудольф Арнхейм у своїй теорії мистецтва як візуального мислення демонструє, що сприйняття цілісності твору є результатом усвідомлення структурних напруг і їх вирішення, і ця логіка повністю застосовна до хореографічного часопростору. Показниками композиційної єдності виконання є збереження образної логіки від експозиції до фіналу без немотивованих розривів; відповідність динамічних і темпоритмічних рішень виконавця загальній драматургічній структурі твору; здатність до кульмінаційного загострення образу у відповідний момент.

Третій критерій — стильова відповідність, яка стосується здатності виконавця адекватно відтворювати і підтримувати художній стиль конкретного твору, що є необхідною умовою його цілісності. Поняття стилю у хореографії охоплює сукупність формальних і змістових характеристик, що визначають ідентичність твору в естетичному, культурному й історичному вимірах. Виконання, у якому стильові параметри порушуються або зміщуються безпідставно, руйнує цілісність навіть за наявності технічної довершеності. Лінкольн Кіршнер у дослідженнях балетної педагогіки підкреслює, що стильова свідомість є набутою здатністю, що формується в процесі систематичного занурення в різні хореографічні традиції й потребує не лише технічного, а й культурно-аналітичного виховання. Показниками стильової відповідності є точність відтворення специфічної якості руху, характерної для цього стилю; адекватне використання просторових, динамічних і ритмічних параметрів, притаманних обраній традиції; відсутність стильових «анахронізмів» — мимовільного привнесення звичок з іншої хореографічної системи.

Четвертий критерій може бути визначений як просторово-пластична узгодженість і стосується якості взаємодії між тілесним рухом, використанням сценічного простору та взаємодією з партнерами або ансамблем. Художня цілісність у хореографії є не лише часовою, а й просторовою і виявляється в тому, як виконавець наповнює простір, утворює форму в ньому і реагує на зміну просторових відносин. Рудольф Лабан у своїй просторовій теорії руху (Laban Movement Analysis) запропонував категоріальний апарат для опису саме цієї якості — «просторового наміру» (spatial intent), тобто свідомої спрямованості руху до певної точки, площини або рівня простору. Показниками просторово-пластичної узгодженості є відповідність просторового малюнку виконавця загальній мізансценічній логіці постановки; якість просторового «діалогу» з партнерами — здатність відчувати й реагувати на зміну відстані, кута, позиції; завершеність і смислова наповненість кожної пластичної позиції як просторової події.

П'ятий критерій — музично-рухова інтегрованість, яка відображає глибину взаємопроникнення музики і руху у виконанні. Цей критерій є принциповим, оскільки хореографічний твір є синтетичним мистецтвом, і художня цілісність у ньому неможлива без органічного злиття музичного й пластичного начал. Поверхневий рівень цього критерію — ритмічна точність, тобто відповідність руху метру й ритму музики. Однак глибший рівень передбачає те, що музикознавці і

хореографі позначають як музикальність у широкому сенсі, тобто здатність відчувати і відтворювати в русі не лише ритмічну, а й динамічну, темброву, інтонаційну природу музичного образу. Показниками музично-рухової інтегрованості є динамічна відповідність між якістю руху і характером музичної фрази; здатність до виразного музичного фразування в пластиці — виділення кульмінацій, пауз; органічна реакція на зміну темпу, фактури й характеру музичного матеріалу.

Описані п'ять критеріїв утворюють структурно організовану систему, де кожен наступний критерій є ніби вищим рівнем інтеграції попередніх. Інтерпретаційна органічність є фундаментом, без якого решта критеріїв не можуть бути реалізовані по-справжньому — виконавець, позбавлений внутрішнього стану, може відтворити зовнішні параметри стилю, простору й музики, але ці параметри не зіллються в художнє ціле. Композиційна єдність вибудовується над органічністю, надаючи їй часової протяжності. Стильова відповідність і просторово-пластична узгодженість структурують виконання в його зовнішніх вимірах. Музично-рухова інтегрованість є інтегральним критерієм вищого порядку, що об'єднує всі попередні в синтетичнє художнє висловлювання. Саме ця структурна підпорядкованість і відрізняє запропоновану систему від простого переліку ознак.

*К. Куртєва*

## **ЕСТЕТИКА ІНКЛЮЗІЇ В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ХХІ СТОЛІТТЯ**

*K. Kurtieva*

### **THE AESTHETICS OF INCLUSION IN XXI CENTURY CHOREOGRAPHIC ART**

Коли ми говоримо про танець, зокрема про балет, передусім ми розглядаємо його через призму естетичної категорії «прекрасне». З цим важко не погодитись, дивлячись балетну виставу, яка ілюструє нам, глядачам, світ досконалого людського тіла, витонченість у кожному русі, ідеальні пропорції тіла, фізичні дані, особливу поставу, гармонію тощо.

Така класична модель селекції / відбору яскраво ілюструє накладання певних уявлень про категорії «прекрасне», «естетичне» тіло в мистецтві. У такому контексті балетна вистава залишалася художньою, більше того вона була дисциплінарною практикою, що формувала тілесність крізь призму соціальних та естетичних очікувань.

ХХІ століття — це століття глибоких соціокультурних трансформацій: нові цінності, нові норми, нове сприйняття реальності, інше ставлення до себе і до оточуючих нас людей, нові категорії прекрасного, тілесного, естетичного... У цьому контексті варто звернути увагу на інклюзію як на явище, що виходить на новий професійний рівень, у мистецькій площині зокрема.

Варто зазначити, що в Україні тільки-но розпочинається сприйняття інвалідності як частини повсякденного життя, зокрема через війну, яка почалася ще у 2014 році.

Поєднання балету та інклюзії на перший погляд може видатися парадоксальним, але в умовах сучасного життя, в умовах війни таке явище вже не здається настільки суперечливим. Але все ж таки, говорячи про «інклюзивний балет», виникають певні питання: на скільки естетичним таке видовище можна вважати; чи можемо ми вважати недосконале людське тіло естетикою тощо.

# ЗМІСТ

## СЕКЦІЯ:

### ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ

**І. Ткаченко**

**МІЖ СПОРТОМ І МИСТЕЦТВОМ: ВИРАЖАЛЬНІ МОЖЛИВОСТІ ЕСТЕТИЧНОЇ ГІМНАСТИКИ В СУЧАСНОМУ ХОРЕОГРАФІЧНОМУ ТВОРІ**

I. Tkachenko

BETWEEN SPORT AND ART: THE EXPRESSIVE POSSIBILITIES OF AESTHETIC GYMNASTICS IN CONTEMPORARY CHOREOGRAPHIC WORKS.....

3

**Є. Боковикова**

**СПЕЦИФІКА ПОСТАНОВЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ХОРЕОГРАФА В УМОВАХ ІНКЛЮЗИВНОГО МИСТЕЦЬКОГО СЕРЕДОВИЩА**

Y. Bokovykova

SPECIFICITY OF THE CHOREOGRAPHER'S PERFORMING ACTIVITY IN AN INCLUSIVE ARTISTIC ENVIRONMENT.....

4

**М. Богатирьова, Л. Маркевич**

**КРИТЕРІЙ ТА ПОКАЗНИКИ СФОРМОВАНOSTI ХУДОЖНЬОЇ ЦІЛІСНОСТІ В ТАНЦІ**

M. Bohatyrova, L. Markevych

CRITERIA AND INDICATORS OF THE LEVEL OF ARTISTIC INTEGRITY IN DANCE.....

6

**К. Куртєва**

**ЕСТЕТИКА ІНКЛЮЗІЇ В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ХХІ СТОЛІТТЯ**

K. Kurtieva

THE AESTHETICS OF INCLUSION IN XXI CENTURY CHOREOGRAPHIC ART .....

9

**А. Яремій, Л. Маркевич**

**ХОРЕОГРАФІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ**

**ЯК ПРОСТІР ПСИХОЕМОЦІЙНОГО РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ**

A. Yaremii, L. Markevych

CHOREOGRAPHIC ACTIVITY

AS A SPACE FOR PSYCHO-EMOTIONAL DEVELOPMENT OF PERSONALITY .....

11

**О. Стоколоса, Л. Маркевич**

**ГЕНДЕРНІ АСПЕКТИ КОМУНІКАТИВНОЇ КУЛЬТУРИ**

**В ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВАХ**

O. Stokolosa, L. Markevych

GENDER ASPECTS OF COMMUNICATIVE CULTURE IN CHOREOGRAPHIC COLLECTIVES .....

13

**Р. Вихлюк, Л. Маркевич**

**ПРОЕКТНО-ФЕСТИВАЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ У ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ**

**ЯК СЕРЕДОВИЩЕ ПРОФЕСІЙНОГО СТАНОВЛЕННЯ: ФОРМАТИ ТРАНСФОРМАЦІЇ**

R. Vykliuk, L. Markevych

PROJECT AND FESTIVAL ACTIVITY IN CHOREOGRAPHIC ART AS AN ENVIRONMENT

FOR PROFESSIONAL DEVELOPMENT: TRANSFORMATION FORMATS .....

15

**А. Шелепа, Б. Водяний**

**АНАЛІЗ МУЗИЧНОГО ТВОРУ ЯК ПЕРЕДУМОВА ПРОФЕСІЙНОЇ ПОСТАНОВЧОЇ**

**ДІЯЛЬНОСТІ ХОРЕОГРАФА**

A. Shelepa, B. Vodianyі

ANALYSIS OF A MUSICAL WORK AS A PREREQUISITE

FOR THE PROFESSIONAL STAGING ACTIVITY OF A CHOREOGRAPHER.....

18

**О. Довгань, В. Водяна**

**РОЛЬ СЦЕНІЧНОЇ ДІЇ ТА МІЗАНСЦЕНИ В ХОРЕОГРАФІЧНІЙ ПОСТАНОВЦІ**

O. Dovgan, V. Vodiana

THE ROLE OF STAGE ACTION AND MISE-EN-SCÈNE IN A CHOREOGRAPHIC PERFORMANCE .....

20

**В. Шкрядо, Б. Водяний**

**НАВЧАННЯ ГРИ НА МУЗИЧНОМУ ІНСТРУМЕНТІ В СИСТЕМІ ПРОФЕСІЙНОЇ**

**ПІДГОТОВКИ МАЙБУТЬОГО ВЧИТЕЛЯ ХОРЕОГРАФІЇ:**

**МІЖДИСЦИПЛІНАРНІ ЗВ'ЯЗКИ**

V. Shkriado, B. Vodianyі

TEACHING MUSICAL INSTRUMENT PERFORMANCE IN THE SYSTEM OF PROFESSIONAL TRAINING

OF THE FUTURE CHOREOGRAPHY TEACHER: INTERDISCIPLINARY CONNECTIONS.....

22

<b>О. Чаркіна</b> <b>СУЧАСНИЙ СТАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ПІДГОТОВКИ</b> <b>В ТРЕНУВАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ З ХУДОЖНЬОЇ ГІМНАСТИКИ</b> O. Charkina CURRENT STATE OF CHOREOGRAPHIC TRAINING IN THE RHYTHMIC GYMNASTICS TRAINING PROCESS.....	61
<b>А. Соколик</b> <b>СЦЕНІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОЛЬСЬКИХ НАРОДНИХ ТАНЦІВ:</b> <b>СПІВВІДНОШЕННЯ АВТЕНТИКИ ТА СТИЛІЗАЦІЇ</b> A. Sokolyk STAGE INTERPRETATION OF POLISH FOLK DANCES: THE RELATIONSHIP BETWEEN AUTHENTICITY AND STYLIZATION.....	63
<b>Н. Семенова</b> <b>ПОШУК НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ</b> <b>УКРАЇНСЬКИМИ ХОРЕОГРАФАМИ У 2022–2026</b> N. Semenova SEARCH FOR NATIONAL IDENTITY BY UKRAINIAN CHOREOGRAPHERS IN 2022–2026.....	65
<b>К. Бортник, К. Островська</b> <b>ТРАНСФОРМАЦІЯ ФОЛЬКЛОРНОГО МАТЕРІАЛУ</b> <b>В НАРОДНО-СЦЕНІЧНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ: ДОСВІД В. ГЛУШЕНКОВА</b> K. Bortnyk, K. Ostrovska TRANSFORMATION OF FOLKLORE MATERIAL IN FOLK STAGE CHOREOGRAPHY: THE EXPERIENCE OF V. GLUSHENKOV.....	67
<b>А. Остриннікова, Б. Водяний</b> <b>ФОРМОУТВОРЕННЯ В МУЗИЦІ ЯК СТРУКТУРНИЙ ОРІЄНТИР</b> <b>ДЛЯ ПОВУДОВИ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ</b> A. Ostriannikova, B. Vodiani FORM-BUILDING IN MUSIC AS A STRUCTURAL FRAMEWORK FOR THE CONSTRUCTION OF CHOREOGRAPHIC COMPOSITION.....	69
<b>О. Мазурук, Б. Водяний</b> <b>МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ПІДГОТОВКА ХОРЕОГРАФІВ</b> <b>У КОНТЕКСТІ РОБОТИ З ДИТЯЧИМ ТАНЦЮВАЛЬНИМ КОЛЕКТИВОМ</b> O. Mazuruk, B. Vodiani MUSICAL AND INSTRUMENTAL TRAINING OF CHOREOGRAPHERS IN THE CONTEXT OF WORK WITH A CHILDREN'S DANCE GROUP.....	71
<b>Д. Нашта</b> <b>МЕТОДИКА РОЗРОБКИ КОСТЮМІВ ТА СЦЕНОГРАФІЇ ДЛЯ РЕПЕРТУАРНИХ</b> <b>КОМПОЗИЦІЙ ДИТЯЧОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО КОЛЕКТИВУ</b> D. Nashta METHODOLOGY FOR DESIGNING COSTUMES AND SCENOGRAPHY FOR REPERTOIRE COMPOSITIONS OF A CHILDREN'S CHOREOGRAPHIC ENSEMBLE.....	74
<b>СЕКЦІЯ:</b> <b>НОВІТНІ ДОСЛІДЖЕННЯ В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ</b>	
<b>І. Борис</b> <b>АКТОР ЯК ЯДРО КОМУНІКАТИВНОЇ ПРИРОДИ СУЧАСНОГО ТЕАТРУ</b> I. Borys THE ACTOR AS THE CORE OF THE COMMUNICATIVE NATURE OF CONTEMPORARY THEATRE.....	76
<b>С. Гордєєв</b> <b>ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА ЛЕСЯ КУРБАСА</b> <b>І СУЧАСНА ТЕАТРАЛЬНА ОСВІТА УКРАЇНИ:</b> <b>ШЛЯХИ НАУКОВОГО ОСМИСЛЕННЯ ІСТОРІЇ, РЕАЛІЙ ТА ПЕРСПЕКТИВ</b> S. Gordeyev THE PEDAGOGICAL HERITAGE OF LES KURBAS AND MODERN THEATRICAL EDUCATION IN UKRAINE: WAYS OF SCIENTIFIC COMPREHENSION OF HISTORY, REALITIES, AND PROSPECTS.....	77