

9. Shinkaruk, K., Carr, E., Lockyer, J. M., & Hecker, K. G. (2023). *Doslidzhennya rozvytku mizh-profesiynoyi kompetentnosti ta profesiynoyi identychnosti: doslidzhennya teoriiy sytuatyvnoho navchannya*. [Exploring the development of interprofessional competence and professional identity: A Situated Learning Theory study].
10. Tripp, S., & Bichelmeyer, B. (1990). *Shvydke prototypuvannya: al'ternatyvna stratehiya roz-robyky instruktsiy*. [Rapid prototyping: An alternative instructional design strategy].

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

ШАЙНЕР Ганна Ігорівна – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри іноземних мов технічного спрямування Національного університету «Львівська політехніка».

Наукові інтереси: вища освіта, університет, підготовка майбутніх фахівців, іноземна мова професійного спрямування, іншомовна професійна компетентність фахівця.

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

SHAYNER Hanna Ihorivna – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Assistant Professor of the Department of Foreign Languages for Engineering of Lviv Polytechnic National University.

Circle of scientific interests: higher education, university, training of future specialists, foreign language for specific purposes, foreign language professional competence of a specialist.

Стаття надійшла до редакції 12.09.2025 р.

УДК 793.31:792.02:316.347(477)(045)

DOI: https://doi.org/10.59694/ped_sciences.2025.16.170

БАБЯК Єлизавета Яношівна –

заслужений працівник культури України,
викладач кафедри мистецьких дисциплін

Комунального закладу вищої освіти «Академія культури і мистецтв»

Закарпатської обласної ради

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0956-3593>

e-mail: Yelizaveta.babiyak@uica.edu.ua

СУХАРЬ Каріна Михайлівна –

здобувач освіти I курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти
спеціальності В6 «Перформативні мистецтва»

Комунального закладу вищої освіти «Академія культури і мистецтв»

Закарпатської обласної ради

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0006-4001-517X>

e-mail: karina.sukhar.bhm.2021@uica.edu.ua

ВІД СІЧІ ДО СЦЕНИ: ТРАНСФОРМАЦІЯ КОЗАЦЬКОГО ТАНЦЮ ТА ЙОГО РОЛЬ У ФОРМУВАННІ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

БАБЯК Єлизавета Яношівна, СУХАРЬ Каріна Михайлівна. ВІД СІЧІ ДО СЦЕНИ: ТРАНСФОРМАЦІЯ КОЗАЦЬКОГО ТАНЦЮ ТА ЙОГО РОЛЬ У ФОРМУВАННІ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

У статті здійснено спробу дослідити процес трансформації козацького танцю від його автентичних форм у середовищі Запорозької Січі до професійної сценічної хореографії, розкрити його роль у формуванні української народно-сценічної традиції, у збереженні та актуалізації національної культурної спадщини, осмислити вплив визначних хореографів на становлення сценічної інтерпретації цього жанру, а також простежити, яким чином танець із багатофункціонального соціокультурного явища перетворився на виразну форму національного мистецтва й засіб художнього репрезентування історичної пам'яті та національної ідентичності.

Ключові слова: українська народно-сценічна хореографія, козацький танець, Запорозька Січ, «Гопак», сценічна адаптація, культурна спадщина, національна ідентичність, автентичність.

BABIAK Yelizaveta Yanoshivna, SUKHAR Karina Mykhailivna. FROM SICH TO STAGE: THE TRANSFORMATION OF COSSACK DANCE AND ITS ROLE IN THE FORMATION OF UKRAINIAN FOLK STAGE CHOREOGRAPHY

The article attempts to conduct a comprehensive analysis of the historical and cultural evolution of Cossack dance as a unique phenomenon of Ukrainian choreographic art, tracing its development from an authentic and multifunctional component of Zaporozhye Cossack life, which combined military, ritual, social and entertainment elements, to a canonized professional stage form, which became an emblem of Ukrainian national identity, with an emphasis on changing the form-forming, musical and figurative-motor parameters of the dance, as well as on a new reading of its functional purpose within the framework of stage art. Special attention is paid to the freedom of performing interpretation and the improvisational principle of constructing movements of the primary Cossack dance, its connection with vocal and instrumental accompaniment, gradual adaptation to a stage composition with regulated spatial and rhythmic patterns, ensemble coherence and dramaturgical construction, in particular with the inclusion of female roles and choreographic stylization in accordance with the requirements of stage aesthetics.

A separate subject of consideration is the complex process of terminological and conceptual changes, in particular the replacement of the term «Cossack» by the concept of «hopak» during the 19th–20th centuries for ideological and artistic reasons, as well as an assessment of the impact of this process on the perception and preservation of authentic Cossack dance traditions. In this context, the contribution of key figures of Ukrainian choreography – Vasyl Verkhovynets, Mykola Sobol, Pavlo Virsky, Valeriy Kovtun, Klara Balog and others – who played a decisive role in the preservation, adaptation and revival of Cossack dance as part of the national stage heritage, while enriching it with regional specificity and theatrical expressiveness, is highlighted.

Cossack dance is interpreted not only as a choreographic form, but also as a vivid carrier of cultural memory, embodying historical symbols, ethical values, the spirit of freedom and resilience, which were central to the worldview of the Ukrainian people, as well as as a tool for building cultural identity and transmitting national ideals to future generations. Thus, the transformation of Cossack dance from a traditional folk practice into a sophisticated stage genre appears not only as an aesthetic evolution, but also as a cultural and ideological act that confirmed the viability and ability to adapt Ukrainian dance art in the face of historical challenges.

Keywords: *Ukrainian folk stage choreography, Cossack dance, Zaporozhian Sich, «Hopak», stage adaptation, cultural heritage, national identity, authenticity.*

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми. Актуальність дослідження обумовлюється необхідністю системного вивчення української культурної спадщини. У цьому контексті особливого значення набуває дослідження козацького танцю як унікального феномена української хореографії, що відображає історичну пам'ять і духовні цінності нації. Незважаючи на значущість цього явища, процеси його трансформації від фольклорної традиції до сценічної форми залишаються недостатньо висвітленими. Звернення до теми козацького танцю як мистецького ресурсу дозволяє виявити механізми передачі традицій та осмислити його роль у формуванні національної хореографічної спадщини.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У наукових працях козацький танець розглядається як унікальний феномен української культури та складник народно-сценічної хореографії (А. Гуменюк, В. Купленник, К. Василенко, О. Колосок, Т. Повалій, Р. Захарчук-Чугай, І. Кузьменко та ін.), як явище, що відображає історичну пам'ять і

духовні цінності нації (В. Верховинець, М. Соболь, П. Вірський, В. Ковтун, К. Балог, Є. Зайцев, М. Загайкевич, О. Коваленко та ін.), а також як основа для формування жанрової палітри українського народного танцю (А. Гуменюк, К. Василенко, В. Купленник, Н. Гончаренко, С. Легкоїд, О. Голдрич та ін.). Дослідники акцентують увагу на його трансформації від автентичної форми до сценічної (В. Верховинець, П. Вірський, К. Балог, Т. Повалій, В. Сосіна, А. Кривохижа, Ю. Гусєв та ін.), на методичних аспектах викладання й сценічної адаптації (Т. Повалій, О. Колосок, Л. Цветкова, А. Кривохижа, С. Легкоїд, О. Голдрич та ін.), а також на інтеграції регіональних традицій у професійне мистецтво (К. Балог, Є. Зайцев, В. Кондратюк, Р. Захарчук-Чугай, І. Кузьменко та ін.). Однак недостатньо дослідженими залишаються питання реконструкції регіональних варіантів козацького танцю та особливостей його сучасної сценічної інтерпретації.

Мета статті – комплексний аналіз процесів становлення та еволюції козацького

танцю від його виникнення в середовищі Запорозької Січі до сценічних форм українського народного танцю, а також визначення його ролі у формуванні національної традиції хореографічного мистецтва та ідентичності українського народу.

Викладення основного матеріалу дослідження. Козацький танець є однією з найяскравіших та найсамобутніших форм українського народного хореографічного мистецтва. Його виникнення пов'язане з побутом та культурою запорізького козацтва – соціального феномену, який сформувався на межі XVI–XVIII століть та мав потужний вплив на формування національного характеру українського народу. Як стверджують дослідники, зокрема Вадим Купленник, саме запорожці були творцями танцю, названого їхнім іменем – «Козак». У своїй ранній формі цей танець мав односкладову структуру, тобто складався з одного домінуючого руху чи його варіації (гопак, гайдук, тропак), що згодом трансформувалася у складніші хореографічні комбінації та «фігури» [7, с. 2–3].

Первісне призначення козацького танцю виходило далеко за межі естетичної розваги. Його функціональна багатогранність охоплювала військово-прикладні, обрядові, соціальні й розважальні аспекти. У середовищі козаків танець слугував формою фізичної підготовки, своєрідним змагальним дійством, де випробовувались спритність, сила, координація та витривалість. Крім того, танець мав виразну ритуальну складову – міг супроводжувати посвяти у військове братство, бути частиною святкувань після перемог або виконуватись на курених зібраннях як форма соціального згуртування. У деяких локальних варіаціях він набирав рис пантомімічного театру, у якому через пластику та міміку передавались ідеї мужності, відданості, гумору й свободи [4, с. 34–36].

Етнографічні джерела засвідчують, що танець у козацькому середовищі міг виконуватись як під пісню, так і під інструментальний супровід. Дослідження показують, що саме вокальний акомпанемент історично був провідним: козацький танець розпочинався під пісню, а вже потім трансформувалася у мелодійне інструментальне оброблення мотиву. Така структура дозволяла виконавцям імпровізувати, адаптувати рухову лексику до змісту тексту або ритмічної організації мелодії, що надавало танцю природності й емоційної глибини. Структурно традиційний козацький танець мав двочастинну побудову. Перша частина, як правило, була повільною, із маршируючим або демонстративним характером, що нагадувала військово ходу або ритуальний

вхід. Друга частина – динамічна й вибухова – включала акробатичні елементи, присідання, стрибки, «розплескування», «перекиди» й характерні «розвальці», що свідчили про високий рівень фізичної підготовки виконавця. У деяких варіантах допускалося індивідуальне солювання або танець у парі, що особливо яскраво проявилось у подальшому розвитку побутового «козачка» [4, с. 40–41].

Аналізуючи еволюцію цього жанру, дослідники неодноразово звертали увагу на небезпеку підміни понять. Зокрема, у радянський період танець «Козак» фактично був витіснений зі сценічної та наукової практики, його замінили або узагальненим «гопаком», або побутово-розважальним «козачком». Було встановлено, що таке витіснення було зумовлене не лише ідеологічними міркуваннями, але й відсутністю чіткого розуміння автентичної сутності козацького танцю. На відміну від сценічного гопака, який часто має сталу композиційну побудову, оригінальний козацький танець був імпровізаційним, експресивним і виявляв риси справжньої тілесної свободи, що була цінністю для козацького середовища.

У сценічній хореографії козацькі танці стали підґрунтям для формування багатьох пізніших композицій, зокрема тріадних побудов (три козаки), дуетів з дівчиною, та ансамблевих номерів, збережених у фольклорі Полтавщини, Черкащини, Поділля та Слобожанщини. Героїчне забарвлення гопака як похідної форми козацького танцю, яке підкреслюється в наукових працях, виявляє насамперед мужність, силу, але водночас і гумор, і творчу фантазію. Сценічні форми гопака й козачка стали результатом поступового художнього осмислення автентичної козацької традиції, збагаченої про-фесійною балетмейстерською обробкою [4, с. 50–52].

Попри багатогранність автентичного танцю, його адаптація до сценічної практики є складним процесом, що охоплює не лише зміни у руховій лексиці, а й переосмислення його змісту відповідно до вимог театралізованого дійства. Першоджерело, танець «Козак» та його варіації існували в імпровізаційних формах, де провідними були елементи змагання, військової вправності та героїчного самовираження. Перенесення цієї традиції на сцену вимагало чіткої композиційної побудови, ансамблевої злагодженості та створення драматургії, яка дозволяла б розкрити не лише пластику, а й ідейний зміст танцю [7, с. 5–6].

Одним із перших напрямів адаптації стало використання танцювальних елементів у драматичних і музично-побутових виставах

XIX століття. У театральних постановках за творами Тараса Шевченка та Миколи Кропивницького танцювальні епізоди виконували функцію художнього узагальнення, надаючи сценому колориту та динаміки. Таким чином, народний танець уперше виходив за межі автентичного побуту і ставав складником професійного сценічного мистецтва.

Важливим чинником перетворення було розширення музичного супроводу. Якщо в автентичному середовищі козацькі танці виконувалися під спів чи гру на окремих інструментах, то сценічна обробка передбачала оркестрові варіанти, що підсилювали звучання й створювали масштабність видовища. Як зазначав В. Верховинець, у фольклорі збереглися дві основні групи танців – ті, що виконуються під пісню, і ті, що супроводжуються грою інструментів. Проте саме сценічна практика сприяла поступовому витісненню вокального супроводу оркестровим, що змінило не лише характер звучання, а й темпоритмічну структуру танцю [2, с. 18–19].

У сценічній хореографії також відбувалося узагальнення рухової лексики. У народному середовищі козацький танець часто базувався на імпрровізації: кожен виконавець вкладав у нього власну інтерпретацію, збагачуючи танець новими елементами. Натомість сценічна форма вимагала упорядкування рухів, їх симетричної організації та створення ансамблевих побудов. Це зумовило формування усталених структур – вступу, середньої частини й фіналу, що відповідало законам театральної композиції.

Значним кроком у процесі адаптації стало введення жіночих партій. Якщо автентичний «Козак» був переважно чоловічим танцем, то сценічні версії поступово включали жіночі образи, що створювало нову палітру контрастів: поєднання мужності та граційності, сили та пластичності. За спостереженням Т. Повалій, саме цей аспект забезпечив розвиток нових парних і масових форм, де зберігалася енергія козацького танцю, але водночас поглиблювався його художній зміст [8, с. 61–62].

Процес сценічної обробки також передбачав стилізацію. Це означало «очищення» танцю від випадкових або надто локальних елементів, що не завжди були зрозумілими для глядачів, і водночас акцентування на найбільш виразних рухах – присіданнях, стрибках, «розвальцях». Унаслідок цього створювався узагальнений образ козацької вдачі – героїчної, відчайдушної та водночас дотепної [7, с. 6–7].

Окремим явищем стала трансформація термінології. У сценічній практиці XIX–XX

століть поступово утвердився термін «гопак», який витіснив поняття «козак». Цей процес мав як мистецькі, так і соціально-політичні причини. З одного боку, «гопак» відображав узагальнений національний образ, з іншого – термін «козак» певний час мав небажані конотації в умовах імперської цензури. У результаті сучасний сценічний гопак увібрав у себе елементи давнього козацького танцю, але поставав у формі видовищного ансамблевого номера, здатного вражати масштабом і синхронністю виконання [4, с. 50–52].

Таким чином, процеси адаптації та сценічної обробки першоджерел козацького танцю відбувалися на кількох рівнях: музичному, структурному, пластичному й термінологічному. Вони забезпечили перехід від автентичної, переважно імпрровізаційної форми до професійного сценічного жанру, що зберіг дух народної традиції й водночас відповідав естетичці театрального мистецтва.

Саме становлення козацького танцю як складника української народно-сценічної хореографії відбулося завдяки діяльності низки видатних хореографів, балетмейстерів і педагогів, які зуміли поєднати автентичні джерела з вимогами професійного сценічного мистецтва. Їхня творчість не лише зберегла національну основу танцю, а й надала йому нової художньої сили, зробивши козацький танець символом України на світових сценах.

Насамперед слід відзначити діяльність Павла Вірського, ім'я якого нерозривно пов'язане з Національним заслуженим академічним ансамблем танцю України ім. Павла Вірського. У його постановках козацький танець набув драматургійної цілісності, масштабності й героїчного звучання. Серед найвідоміших композицій – «Гопак», що став світовим символом української народної хореографії, «Запорожці», у якому підкреслюється військова дисципліна та братерство, «Ми з України», де козацький образ постає у загальнонаціональному контексті, а також «Повзунець», побудований на основі рухів у глибокому присіді, що уособлює фізичну силу й витривалість. Саме завдяки Вірському козацький танець набув канонічної сценічної форми й здобув світове визнання.

Микола Соболь був одним із перших, хто в 1920–1930-х роках інтегрував автентичні рухи козацького танцю у професійні постановки драматичних театрів. Він заклав підвалини тієї сценічної традиції, яку пізніше розвинув Вірський, підкреслюючи театральність і драматизм танцю [7, с. 5–6].

Не можна оминати й постать Василя Верховинця, який розробив методичні основи сценічної обробки народних танців. Він наголошував, що навіть у сценічних формах

козацький танець має зберігати імпрізаційність, ігровий характер та нерозривний зв'язок із музикою [2, с. 12–14].

Особливий внесок у розвиток української народно-сценічного танцю також зробила відома засновниця хореографічної школи Закарпаття Клара Балог. У співпраці з Євгеном Зайцевим вони здійснили хореографічну композицію «Гопак», що став одним із знакових номерів репертуару Заслуженого академічного Закарпатського народного хору. Сценічна версія «Гопак» у виконанні колективу вирізняється ліричними епізодами та використанням локального танцювального колориту, який гармонійно інтегровано в канонічну козацьку традицію [1].

У науковому вимірі діяльність Клари Балог демонструє важливий процес синтезу: поєднання загальноукраїнських традицій козацького танцю з регіональною специфікою Закарпаття, що відповідає сучасним культурологічним концепціям «локального універсалізму» та «інтегративної ідентичності». Дослідження її творчості дозволяє розглядати народно-сценічний танець не лише як форму сценічної інтерпретації традиційної культури, але й як механізм конструювання культурної пам'яті та утвердження регіональної ідентичності в межах національного простору.

Таким чином, внесок Балог і Зайцева може бути осмислений у контексті сучасних теорій мистецької комунікації та культурної антропології, де народно-сценічна хореографія постає як жива практика, що трансформує й актуалізує спадщину для нових поколінь глядачів.

Вагомий слід залишив і Валерій Ковтун, який представляв класичну балетну школу, але інтегрував у неї елементи козацького танцю. Його виконавська манера відзначалася мужністю й експресією, що виводило козацьку традицію за межі народно-сценічного жанру й сприяло формуванню національного стилю українського балету [6, с. 269–270].

Не можна не згадати і про музично-театральні твори, зокрема оперу «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. У ній козацькі танці вперше отримали системне сценічне втілення як невід'ємна складова драматургії. Хореографічні сцени опери – козачки, танцювальні двобої, елементи гопак – стали тим фундаментом, на якому пізніше розвивалися сценічні версії народних танців у професійних ансамблях [4, с. 44–45].

Таким чином, внесок видатних українських хореографів і діячів сцени у розвиток козацького танцю має комплексний характер. Павло Вірський заклав канон сценічної форми, Болотов і Соболев працювали над її

становленням, Верховинець розробив науково-методичну базу, Клара Балог збагатила жанр регіональною палітрою, Валерій Ковтун інтегрував його у балетну класику, а опера «Запорожець за Дунаєм» забезпечила драматургічне підґрунтя для подальшого розвитку. Усі ці зусилля сформували сучасну модель сценічного козацького танцю – багатомірну, динамічну та глибоко національну.

Ця модель, сформована завдяки творчості видатних хореографів, є однією з найвиразніших форм національного самовираження українського народу, адже в ній поєдналися історична пам'ять, героїчний дух та естетична довершеність. Як наголошував В. Верховинець, народний танець – це не лише видовищна форма мистецтва, а й носій глибокого етнокультурного змісту, який передає характер, світогляд і духовні цінності нації [2]. Саме через танець українці зберігали ідентичність у часи втрати державності та культурних утисків, адже хореографія була формою усної та тілесної історії.

Козацький танець став символом свободи та мужності. Він відображав ідеали воїнської честі, фізичної сили та духовної стійкості, які уособлювали козацтво. Його імпрізаційна природа дозволяла кожному виконавцю демонструвати власну спритність, винахідливість та артистизм, що перетворювало танець на своєрідний ритуал самоствердження. За спостереженнями А. Гуменюка, саме козацькі танці стали основою для формування жанрової палітри української народної хореографії – від гопак до численних сюжетних композицій [4].

Значення козацького танцю виходить за межі художньо-естетичної сфери. Він є чинником національної ідентичності, адже поєднує в собі історичні символи, побутові реалії та світоглядні уявлення українців. Як зазначає Т. Повалій, українська народна хореографічна культура стала невід'ємною складовою духовного життя, зберігаючи самотність і передаючи молодому поколінню ідеали нації навіть у складні періоди історії. У такий спосіб козацький танець не лише репрезентує минуле, але й виконує функцію культурної пам'яті та морального орієнтира.

Внесок козацького танцю у розвиток української хореографічної спадщини надзвичайно вагомий. Його пластична лексика лягла в основу багатьох сценічних творів професійних балетмейстерів. Як доводить В. Купленник, танець «Козак» і його варіанти мали визначальний вплив на формування чоловічої танцювальної лексики, що стала «візитівкою» української сцени, а згодом і

символом національного мистецтва на світовому рівні [7]. Від автентичних форм, зафіксованих у народному середовищі, до грандіозних сценічних постановок Павла Вірського та його послідовників – цей танець демонстрував здатність української культури поєднувати традиційність і новаторство.

Висновки та перспективи подальших розвідок напряму. Комплексний аналіз показав, що козацький танець є унікальним феноменом української культури, який пройшов шлях від багатофункціональної автентичної форми до професійного сценічного жанру. Спочатку він виконував військово-прикладні, обрядові та соціальні функції в середовищі запорізького козацтва, а згодом його імпровізаційна основа та вокальний супровід трансформувалися в композиційно впорядковану структуру, збагачену новими елементами, зокрема жіночими партіями.

Адаптація танцю відбувалася завдяки зусиллям провідних хореографів і діячів сцени: Павло Вірський закріпив канон сценічної форми, Василь Верховинець – науково-методичну базу, а Клара Балог – регіональне стилістичне наповнення, що загалом сприяло формуванню сучасної моделі козацького танцю.

У підсумку, козацький танець став символом національної ідентичності, поєднавши історичну пам'ять, героїчний дух і естетичну довершеність; його пластична лексика лягла в основу численних сценічних творів і стала «візитівкою» української хореографії, виконуючи функцію культурної пам'яті та демонструючи здатність української культури гармонійно поєднувати традицію з новаторством.

Перспективи подальших наукових досліджень вбачаються у глибшому вивченні регіональних варіантів козацького танцю, реконструкції маловідомих хореографічних зразків та розробці методичних підходів до інтеграції елементів автентики в освітні й сценічні практики.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Балог К. Мої роси і зорі. Ужгород : Карпати, 1988. 59 с.
2. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю / В. М. Верховинець. 5-те вид., доп. Київ : Музична Україна, 1990. 150 с.
3. Василенко К. Ю. Український танець : підручник / К. Ю. Василенко. Київ : ІПКГІК, 1997. 282 с.
4. Гуменюк А. І. Українські народні танці / А. І. Гуменюк ; за ред. П. П. Вірського. Київ : Наукова думка, 1969. 615 с.
5. Колосок О. П. Майстри народно-сценічного танцю : біографічний довідник / О. П. Колосок. Київ : ДАКККіМ, 2008. 116 с.
6. Кондратюк В. Ю. Творчість Валерія Ковтуна в контексті розвитку хореографічного мистецтва України / В. Ю. Кондратюк // Молодий вчений. – 2016. № 11 (38). С. 268–271.
7. Купленник В. К. Нариси до історії українського народного танцю : практичний матеріал для вчителів загальноосвітніх шкіл, шкіл нового типу та керівників гуртків позашкільних закладів / В. К. Купленник. Київ, 1997. 64 с.
8. Повалій Т. Л. Теорія та методика викладання українського народного танцю : навчальний посібник / Т. Л. Повалій. Суми, 2015. 250 с.

REFERENCES

1. Balogh, K. (1988). *Moyi rosy i zori*. [My dewds and stars]. Uzhhorod.
2. Verkhovynets, V. M. (1990). *Teoriya ukrayins'koho narodnoho tantsyu*. [Theory of Ukrainian folk dance]. Kyiv.
3. Vasilenko, K.Yu. (1997). *Ukrayins'kyi tanets'*. [Ukrainian dance]. Kyiv.
4. Gumenyuk, A. I. (1969). *Ukrayins'ki narodni tantsi*. [Ukrainian folk dances]. Kyiv.
5. Kolosok, O. P. (2008). *Maystry narodno-senichnoho tantsyu*. [Masters of folk stage dance]. Kyiv.
6. Kondratyuk, V. Yu. (2016). *Tvorchist' Valeriya Kovtuna v konteksti rozvytku khoreohrafichnoho mystetstva Ukrayiny*. [Valery Kovtun's work in the context of the development of choreographic art in Ukraine].
7. Kuplanyk, V. K. (1997). *Narysy do istoriyi ukrayins'koho narodnoho tantsyu*. [Essays on the history of Ukrainian folk dance]. Kyiv.
8. Povaliy, T. L. (2015). *Teoriya ta metodyka vykladannya ukrayins'koho narodnoho tantsyu*. [Theory and methodology of teaching Ukrainian folk dance]. Sumy.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

БАБЯК Слізавета Яношівна – заслужений працівник культури України, викладач кафедри мистецьких дисциплін Комунального закладу вищої освіти «Академія культури і мистецтв» Закарпатської обласної ради.

Наукові інтереси: еволюція козацького танцю від автентичної традиції до сценічної форми та його вплив на становлення української народно-сценічної хореографії.

СУХАРЬ Каріна Михайлівна – здобувач освіти першого курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти, спеціальності В6 «Перформативні мистецтва» Комунального закладу вищої освіти «Академія культури і мистецтв» Закарпатської обласної ради.

Наукові інтереси: еволюція козацького танцю від автентичної традиції до сценічної форми та його вплив на становлення української народно-сценічної хореографії.

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

BABIYAK Yelizaveta Yanoshivna – Honored Worker of Culture of Ukraine, lecturer at the Department of Art Disciplines of the Municipal Institution of Higher Education «Academy of Culture and Arts» of the Transcarpathian Regional Council.

Circle of scientific interests: the evolution of Cossack dance from authentic tradition to stage form and its influence on the formation of Ukrainian folk stage choreography.

SUKHAR Karina Mykhailivna – first-year student of the second (master's) level of higher education of the Department of Artistic Disciplines, specialty B6 Performing Arts, Art and Humanities of the Municipal Institution of Higher Education

«Academy of Culture and Arts» of the Transcarpathian Regional Council.

Circle of scientific interests: the evolution of Cossack dance from authentic tradition to stage form and its influence on the formation of Ukrainian folk stage choreography.

Стаття надійшла до редакції 24.08.2025 р.

УДК 781.34.041.5.076

DOI: https://doi.org/10.59694/ped_sciences.2025.16.176

КУТАШІ Крістіан Шандорович –

асистент кафедри біології та хімії
Закарпатського угорського університету імені Ференца Ракоці II
ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0005-0573-0744>
e-mail: kutasy.krisztian@kmf.org.ua

ТАКАЧ Габрієлла Степанівна –

асистент кафедри біології та хімії
Закарпатського угорського університету імені Ференца Ракоці II
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3228-1591>
e-mail: takacs.gabriella@kmf.org.ua

ЖЕЛІЦЬКІ Іштван Йозефович –

старший викладач кафедри біології та хімії
Закарпатського угорського університету імені Ференца Ракоці II
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5781-9509>
e-mail: zselicki.istvan@kmf.org.ua

ВИКЛАДАННЯ АНАТОМІЇ ЛЮДИНИ СТУДЕНТАМ БІОЛОГІЧНОГО ФАКУЛЬТЕТУ В УКРАЇНІ УГОРСЬКОЮ МОВОЮ

КУТАШІ Крістіан Шандорович, ТАКАЧ Габрієлла Степанівна, ЖЕЛІЦЬКІ Іштван Йозефович. ВИКЛАДАННЯ АНАТОМІЇ ЛЮДИНИ СТУДЕНТАМ БІОЛОГІЧНОГО ФАКУЛЬТЕТУ В УКРАЇНІ УГОРСЬКОЮ МОВОЮ

Стаття присвячена висвітленню особливостей викладання анатомії людини студентам біологічного факультету в Україні угорською мовою. Розглянуто історичні етапи становлення та розвитку методів викладання цієї дисципліни, а також сучасні тенденції поєднання інноваційних технологій із традиційними підходами до навчання. Проаналізовано психологічні та педагогічні чинники, що впливають на ефективність засвоєння матеріалу студентами. Особливу увагу приділено ролі мовного фактора у формуванні розуміння анатомічної термінології та наукової комунікації. Визначено сучасні проблеми й перспективи викладання анатомії людини угорською мовою у багатомовному освітньому просторі України, зокрема в регіоні Закарпаття.

Ключові слова: анатомія людини, біологічна освіта, угорська мова, методика викладання, багатомовна освіта.

KUTASHI Christian Shandorovich, TAKACH Gabriella Stepanivna, ZHELITSKY Istvan Jozefovich. TEACHING HUMAN ANATOMY TO BIOLOGY STUDENTS IN UKRAINE USING THE HUNGARIAN LANGUAGE

Teaching human anatomy to students of the Faculty of Biology remains a cornerstone of biological and biomedical education. In Ukraine, where universities function within a multilingual environment, delivering anatomy courses in Hungarian presents both a unique pedagogical challenge and an important instrument of cultural inclusion. This article explores the distinctive