Міністерство культури та інформаційної політики України
Міністерство освіти і науки України
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
Національна хореографічна спілка України
Державна наукова установа «Інститут модернізації змісту освіти»
Державна академія хореографії Узбекистану
Державна музична академія Хунанського педагогічного університету Китаю

МАТЕРІАЛИ

VII МІЖНАРОДНОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

3 червня 2022 р.

Київ – 2022

Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі : матер. VII Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 03 червня 2022 р.). Київ : НАКККіМ, 2022. 154 с.

Збірник містить матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції «Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі», яку провела Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв 03 червня 2022 р.

Редакційна колегія

Копієвська О. Р.– в.о. ректора Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор культурології, професор, заслужений працівник освіти України; ***Денисюк Ж. З. –*** в.о. проректора з наукової роботи та міжнародних зв'язків, доктор культурології; ***Вантух М. М.–*** завідувач кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, професор, народний артист України, Герой України, академік Національної академії мистецтв України; ***Степаненко Л. М.*** – перший проректор з науково-педагогічної роботи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доцент, доктор педагогічних наук, заслужений працівник культури України; ***Азизбаєв С. С.*** – професор Узбецького національного інституту музичного мистецтва ім. Юнуса Раджабі; ***Ся Сюнцзюнь*** – проректор Музичної академії Хунанського педагогічного університету, професор, доктор філософії, член Комітету з викладання теорії мистецтва Міністерства освіти Китаю, експерт з оцінки мистецького проєкту Національного фонду соціальних наук, експерт з оцінки Дипломного центру Міністерства освіти Китаю; ***Єргашева Г. Т.*** – доктор філософії (PhD) з мистецтвознавства Державної консерваторії Узбекистану; ***Ван Гуанхуй*** – науковий керівник докторантури з історії Китаю Хунанського педагогічного університету, завідувач кафедри хореографії Музичної академії Хунанського педагогічного університету, професор, член Китайської асоціації хореографів, віцепрезидент Асоціації професійних досліджень танцю Хунанської асоціації освіти; ***Кулиняк М. А.–*** директор Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, кандидат мистецтвознавства, доцент; ***Корисько Н. М. –*** заступник завідувача кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доцент, заслужений працівник культури України; ***Гайдамака О. В.–*** начальник відділу наукового та навчально-методичного забезпечення змісту загальної середньої освіти в Новій українській школі Державної наукової установи «Інститут модернізації змісту освіти», кандидат педагогічних наук; ***Тараканова А. П. –*** методист вищої категорії відділу змісту позашкільної освіти та виховної роботи Інституту модернізації змісту освіти Міністерства освіти і науки України, відмінник освіти України; ***Шалапа С. В. –*** доцент кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, член Міжнародної ради танцю CID UNESCO.

Рекомендовано до друку Вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 1 від 30.08.2022)

Автори статей відповідають за правдивість і вірогідність викладеного матеріалу, за достовірність цитування джерел і посилань на них. Думки авторів можуть не збігатися з позицією редколегії. Статті подано в авторській редакції.

© Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2022
© Автори, 2022

ЗМІСТ

Секція 1

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Афоніна О. С. Сучасна українська музика для роботи хореографа 6

Шалапа С. В. Презентація підручника «Методика виконання альтернативних видів сучасного танцю» 10

Квецко О. Я. Хореографічне мистецтво України в умовах глобалізації: виклики війни 16

Науменко О. А. Сучасні діячі хореографічного мистецтва України в авторській програмі «Колесо любові» на Емігрантському радіо 20

Климчук І. С. Василь Авраменко − «батько українського танцю»: розвиток, збереження та популяризація українського танцю у світі 24

Шумілова В. В., Сірік Д. Р. Історичні передумови для розвитку національної тематики в українському балеті 27

Савченко Л. О. Український календарний рік: синтез обрядовості та мистецьких форм 32

Khamraeva K., Musaeva G. Queen of khorezm folk school (art critic-people's artist of Uzbekistan Gavharkhonim Matyokubova 36

Білошкурський В. С. Український народний танець «Гопак»: фабула перетворень 42

Карпенко Д. В. Танець у філософській думці 46

Падалко В. О. Інтерпретації літературної спадщини українських класиків у балетному мистецтві 49

Гурський В. І. Етнічний танець – відбиток народного життя 52

Халецька І. М. Витоки танцювального мистецтва Опілля на Прикарпатті кінця XX – початку XXI століть 56

Маркова О. В. Марія Рєзнік – хореографічний лейтмотив Вінниччини .. 59

Аксютіна В. В. Балет Юрія Шевченка «Буратіно і чарівна скрипка»: особливості роботи хореографа з музикою композитора 64

Бевзенко-Грін В. В. Особливості акомодації магістра-хореографа з України в системі мистецької освіти США 66

Джус К. В. Емоційний компонент як засіб художньої виразності в сучасній хореографії 71

Ульянець С. П. Вплив давньогрецьких міфів на культуру та традиції народу 75

Гриценко Н. А. Відтворення образу жінки-кріпачки за твором Т. Г. Шевченка «Сон» засобами хореографії 77

Воловіченко В. С. Особливості танцювальної культури на традиційних єврейських весіллях 80

Желіховська Д. В. «За двома зайцями» за мотивами п’єси Михайла Старицького 85

Дядченко О. М. Історичні аспекти купальських обрядів 89

Частковська Д. Г. Становлення іспанського народного танцю 94

Мединська К. К. Актуальність основних принципів і методів роботи Піни Бауш для балетмейстерів сьогодення 98

Секція 2

ХОРЕОГРАФІЧНА ПЕДАГОГІКА

Тараканова А. П. Деякі аспекти організації хореографічного навчання дітей дошкільного віку 103

Демещенко В. В. Особливості роботи в дитячому хореографічному колективі: педагогічний аспект 111

Пен Лю Психолого-педагогічні умови розвитку інтелектуальних і творчих здібностей особистості в хореографії 115

Савчин Л. М. Танець як осередок художньо-естетичної актуалізації: теорія дослідження 119

Півторак Л. М. Формування художньо-естетичних смаків у молодого покоління засобами хореографічного мистецтва 123

Каміна О. В. Значення виконавської майстерності у формуванні мистецьких компетентностей студентів-хореографів 127

Богданова Т. С. Сучасні особливості роботи з хореографічними колективами народного танцю на прикладі Зразкового ансамблю танцю «Райдуга» 133

Лебідь М. О. Основні компоненти навчальної програми з позашкільної освіти художньо-естетичного напряму, 1 рік навчання 137

Максименко В. І. Художня творчість у мистецькій діяльності хореографів під час навчання у закладах вищої освіти: проблеми сьогодення 140

Король Є. О. Особливості роботи хореографа в селищі міського типу ... 144

Куксюк А. В. Казка як основа сюжету дитячих хореографічних постановок 147

Бабенко І. А. Особливості організації концертної діяльності в хореографічних колективах 150

Секція 1
ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

УДК 78.01:792.82(477)

Афоніна Олена Сталівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
(Київ, Україна)

СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА МУЗИКА ДЛЯ РОБОТИ ХОРЕОГРАФА

Анотація. *Узагальнено інформацію про музику сучасних українських композиторів і її використання в роботі хореографів. Приділено увагу авторській балетній музиці, яка була спеціально написана для вистав. Серед прикладів балетної музики розглянуто твори А. Бондаренка, Ю. Гомельської, О. Родіна. Зроблено акцент на інструментальній музиці, що може стати основою танцювальних безсюжетних вистав (Ю. Гомельська, С. Зажитько, В. Степурко).*

Ключові слова: *музика сучасних українських композиторів, авторська балетна музика, переосмислена інструментальна музика.*

Сучасна музична творчість різноманітна. Серед творів українських композиторів кінця XX – XXI століття не дуже високий відсоток балетної музики. Це абсолютно логічно, оскільки балетна постановка потребує особливих умов і є достатньо витратною. Як правило, балетну музику пишуть під замовлення театрові або колективу. Прикладами можуть слугувати дитячі балети Андрія Бондаренка або балет Олександра Родіна «Вій».

Мистецтвознавчі та музикознавчі роботи, присвячені аналізу балетних вистав, трапляються в періодиці (Ю. Бентя, О. Вергеліс, Л. Морозова). Українська вчена-музикознавиця Олена Зінькевич розкриває особливості балетної творчості Євгена Станковича. Загальні відомості сучасної української балетної творчості знаходимо в монографіях О. Чепалова. Окремі дисертації та наукові розвідки молодих науковців присвячені українському та зарубіжному балетному мистецтву (М. Коростильова, О. Плахотнюк, Д. Шаріков).

Балетна музика формує художні образи, які втілюються в танцювальних рухах. Музична складова допомагає передати зміст творів.

На афішах Київських театрів авторська балетна музика не є частим явищем. Чи не єдина вистава з оригінальною авторською музикою українського композитора Юрія Шевченка й балетмейстера-постановника Віктора Литвинова «За двома зайцями» (2017). Осінньою прем'єрою був балет Олександра Родіна «Аладдін» (2021). Інші балети останніх років побудовані на збірній музиці: «Данте» (2021), «Маленький принц» (2020).

Тож хореографи не можуть постійно використовувати спеціально написану для балетних вистав музику. Тому вони часто звертаються до раніше написаної балетної музики, інтерпретуючи її по-сучасному. Власне в цьому немає нічого нового, оскільки ще на початку XVII століття збірна музика ставала основою балетів на лицарську та фантастичну тематику, зокрема «Балет про Альцина» (1610), «Тріумф Мінерви» (1615), «Звільнення Рінальдо» (1617). У цих балетах дія була перевантажена розвитком сюжету, кількістю арій, хорів, пантомімними сценами. Чарівні перетворення, обличчя в масках, незрозумілі костюми наприкінці вистави отримували визнання, були уніфіковані. Уся музична складова вистави належала різним авторам.

У XXI столітті також часто маємо балети, у яких постановники звертаються до різних музичних фрагментів, як, приміром, Раду Поклітару в «Маленькому принці».

Балетною стає не тільки суто симфонічна музика. Фрагменти симфоній або невеликі симфонічні твори поєднують з фрагментами інших жанрів. Так, у балеті «Маленький принц» балетмейстер звертається до симфонічних і фортепіанних творів В. А. Моцарта з українськими колисковими. В іншому балеті, за лібрето й хореографією Ярослава Іваненка, диригента-постановника Олексія Баклана «Данте» музичний ряд ґрунтується на фрагментах із «Симфонії №9» і «Серенади для струнних (ор. 22)» А. Дворжака, з опери «Трістан та Ізольда» Р. Вагнера (сцена смерті Ізольди), «Симфоній №1, 2» Еціо Боссо, хорового твору «Трисвяте» грузинського архімандрита Серафіма (Біт-Харібі).

Хочемо звернути увагу на музику українських композиторів, яку вже використано в балетних виставах. Композицію для читця, інструментального ансамблю та балету Олександра Козаренка «Орестея» (1996) втілили на сцені Володимир Пантелеймонов та Олександр Плахотнюк. У доробку композитора є балет «Дон-Жуан з Коломиї» (1994) за мотивами творів Л. фон Захера-Мазоха. Він чекає свого втілення на сцені.

Невідомо, чи можливо звертатися до авторської балетної музики українських композиторів, яка була написана на замовлення зарубіжних театрів. Приміром, дуже оригінальний балет Юлії Гомельської «Джейн Ейр» (1997, нова редакція 2008 р.) за сценарієм Люсіль Браянс. Балет був написаний для Лондонського дитячого балету в Peacock Theatre. Сама музика поєднує класику й авангард, що розкриває зміст основних епізодів роману Шарлотти Бронте.

Для сучасних балетів характерний стилістичний синтез. Прикладом цього є музика дитячих балетів Андрія Бондаренка «Муха-цокотуха», «Маугліана» (за мотивами казки Р. Кіплінга), «Аліса в Дивокраї» (за мотивами казки Л. Керрола,

2011), «Снігова королева» (за мотивами казки Г. Х. Андерсена, 2013). Музика балетів насичена сучасними інтонаціями, але можна знайти алюзії на твори композиторів різних часів. Балети поставила хореографічна студія «Релеве» під керівництвом хореографа Єлизавети Побірченко, художника-постановника Наталії Супової. Музику виконував інструментальний ансамбль під орудою автора А. Бондаренка.

Балет «Муха-цокотуха» починається невеликою увертюрою, у якій передана напружена атмосфера очікування. Короткий музичний мотив, що віддалено нагадує дзижчання, проходить у всіх інструментах камерного ансамблю (гобой, скрипка, віолончель). Розвиток музичної тканини ґрунтується на повторенні мотиву. Він потрапляє в загальне звучання камерного ансамблю, і на тлі джазового супроводу фортепіано призводить до теми Мухи. З її характеристики починається сценічна дія.

Музична тема головної героїні Мухи заснована на інтонаціях, близьких до народних. Активний мотив передає піднесений настрій героїні, що знайшла монету. Позитивну ситуацію підтверджує класичне (Й. Гайдн, В. Моцарт) закінчення з багаторазовим повторенням тоніки.

Наступний номер відображає дії на базарі, де спочатку розташовуються тільки павуки. Потім до них приєднуються метелики, коники, бджоли. Чудова знахідка автора для втілення образу павуків і всіх присутніх на базарі – джазовий ритм з виразними інтонаціями духових і струнних інструментів. Музика передає атмосферу очікування дива.

У музиці балету «Маугліана» композитор використовує звучання популярної музики. Загалом музика розділена на кілька інтонаційних блоків, що підкреслюють образи добра і зла.

Українська балетна скарбниця поповнилася виставою «Вій» (2019) з авторською музикою Олександра Родіна в постановці Р. Поклітару. Однойменна фантасмагорична повість М. Гоголя наповнена контрастами, яскравими образами та містить чотирнадцять номерів балету. Для розкриття незвичайних образів М. Гоголя знадобився розширений склад симфонічного оркестру, соло інструментів перкусійної групи, як-то: «шаманський посох» і металеві пластини-дзвоники. У симфонічній партитурі композитор адаптував партії для горлового шаманського співу й екзотичного варгану. У складі оркестру з'явився диджериду – музичний духовий інструмент аборигенів Австралії. Креативно нове бачення класики характерне для вистав у різних жанрах. Р. Поклітару як майстер дуетів малює почуття героїв, забарвлені безліччю відтінків: від простого гумору, кохання до пристрасті й еротики. Хореограф захоплюється показом емоцій, що органічно втілено в музиці О. Родіна.

Виразні образи друзів Хоми – семінаристів – передані реалістично, жваво. Іронія М. Гоголя підкреслена сучасним баченням. У музиці О. Родіна застосовано систему лейтмотивів, у Р. Поклітару – пластичну систему лейтрухів. Усі герої впізнавані за своїми характеристиками. Згадано, що в східних слов'ян Вій є духом, що несе смерть. Збірний образ Вія в Поклітару інтригує, але й інші образи не відстають від нього: Панночка, Сотник, Хома.

Музика українського композитора Олександра Родіна «Чудовий струнний квартет» стала основою балету Раду Поклітару «Вгору по річці» (2017) за мотивами оповідання Ф. С. Фіцджеральда «Загадкова історія Бенджаміна Баттона». За словами Р. Поклітару, у глядача можуть виникати алюзії і на «Фауста» Й. Гете. Але це не має принципового значення. Балет взагалі може бути безсюжетним. Музика О. Родіна розповідає набагато більше, хоча й візуальне поле дуже насичене подіями: людина із життєвим багажем колись була Юнаком, Дитиною.

Фрагменти балету Раду Поклітару «Вгору по річці»
[https://kyivmodernballet.com/theater/repertoire/14]

Оскільки спеціально написаної музики для хореографії не так багато, можна звернути увагу на обробки українських народних пісень Віктора Степурка, Ганни Гаврилець; інструментальні твори Юлії Гомельської, Сергія Зажитька, Сергія Пілютикова, Івана Тараненка та парафрази Дмитра Савенка.

Olena Afonina
(Kyiv, Ukraine)

CONTEMPORARY UKRAINIAN MUSIC FOR THE WORK OF A CHOREOGRAPHER

Annotation. *The purpose of the article is to summarize information about the music of contemporary Ukrainian composers and its use in the work of choreographers. Attention is paid to the author's ballet music, which was specially written for the performances. Among the examples of ballet music are the works of A. Bondarenko, Y. Gomelskaya, O. Rodin. Emphasis is placed on instrumental music, which can become the basis of dance plotless performances (Yu. Gomelska, S. Zazhitko, V. Stepurko).*

Keywords: *music of contemporary Ukrainian composers, author 's ballet music, rethought instrumental music.*

УДК 793.3(0.75.8)

Шалапа Світлана Віталіївна,
доцент кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв, майстер спорту,
член Національної хореографічної спілки України,
член Міжнародної ради танців CID UNESCO
(Київ, Україна)

ПРЕЗЕНТАЦІЯ ПІДРУЧНИКА «МЕТОДИКА ВИКОНАННЯ АЛЬТЕРНАТИВНИХ ВИДІВ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ»

Анотація. *Вказано, що в підручнику викладено багаторічний досвід діяльності авторки в галузі хореографічної культури. Подано методику підготовки артистів мистецтва хореографії, яка базується на провідних розробках альтернативних стилів сучасного танцю. Зазначено, що видання розраховане на здобувачів, викладачів вищих і спеціалізованих мистецьких закладів освіти, керівників хореографічних колективів, фахівців галузі культури й освіти.*

Ключові слова: *мистецькі заклади освіти, керівники хореографічних колективів, підручник, методика танцю, альтернативні стилі сучасного танцю.*

Підручник «Методика виконання альтернативних видів сучасного танцю» є теоретичним обґрунтуванням однойменного предмету кафедри хореографії Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. У виданні викладено багаторічний досвід діяльності в галузі хореографічної культури. Подано методику підготовки артистів мистецтва хореографії, яка базується на провідних розробках альтернативних стилів сучасного танцю. Видання розраховане на здобувачів, викладачів вищих і спеціалізованих мистецьких закладів освіти, керівників хореографічних колективів, фахівців галузі культури й освіти.

Рецензентами підручника є:

М. М. Вантух, Герой України, професор, академік Академії мистецтв України, генеральний директор, художній керівник Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені П. Вірського, народний артист України, народний артист Росії, лауреат Національної премії імені Т. Г. Шевченка, голова Національної хореографічної спілки України;

Г. П. Погребняк, професор, професор кафедри режисури та акторської майстерності, доктор мистецтвознавства;

В. С. Білошкурський, заслужений працівник культури України, доцент кафедри хореографії Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.

Видання рекомендовано до друку на засіданні вченої ради Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв від 22.02.2022 (протокол №7).

Сучасне хореографічне мистецтво базується на досконалій професійній підготовці, різноманітному спектрі виражальних засобів хореографії нового часу, поєднаному зі складною лексичною пластикою, що вимагає від танцівника опанування найрізноманітніших стилів і танцювальних манер. Тому на сьогодні хореографія потребує таких методик, які б робили тіло виконавця (його суглобово-м'язовий апарат) гнучкішим, а мислення більш глибоким і здатним до сприйняття найнесподіваніших, найнезвичніших новаторських вимог танцювального мистецтва. Для цього в хореографічній освіті потрібно керуватися науковим підходом, адже наука, з одного боку, аналізує процеси хореографічної галузі з різноманітних аспектів, з іншого – синтезує перспективи подальшого розвитку, сприяє становленню танцювального мистецтва.

Зміст підручника становлять такі теми:

Термінологія і правила запису хореографічних вправ. Хореографічна термінологія – це сукупність професійних термінів, які використовують фахівці в мистецтві танцю. Термінологія хореографічних рухів є частиною історичного процесу розвитку та становлення мистецтва танцю.

Методика навчання хореографічних комбінацій. Сучасна педагогічна теорія хореографічного виховання базується на таких основних дидактичних принципах: усвідомлення, активності, наочності, послідовності, доступності, міцності.

Тести для визначення рухливості суглобів. Тести, які характеризують рухливість у зоні хребтового стовпа, у суглобах плечового пояса та нижніх кінцівок.

Загальна фізична підготовка в сучасному танці. Взаємодія фізичних якостей танцівника. Фізична підготовка є базою для формування фахових здібностей виконавця сучасного танцю. Її поділяють на: загальну фізичну підготовку (ЗФП) і спеціальну фізичну підготовку (СФП).

Виховання фізичної якості гнучкість. Гнучкість як фізична якість – це одна з п'яти основних фізичних якостей людини. Вона характеризується ступенем рухливості ланок опорно-рухового апарату та здатністю виконувати рухи з великою амплітудою. Розвивати цю фізичну якість потрібно з раннього дитинства, і заняття мають бути систематичними. Зовнішній прояв гнучкості відбиває внутрішні зміни в м'язах, суглобах, серцево-судинній системі.

Тестові вправи – стретчинг. Вправи, що розвивають гнучкість, чудово розслабляють м'язи, покращують їх тонус, забезпечують постачання киснем, живильними речовинами, сприяють виведенню шлаків. Достатня гнучкість сполучної тканини, м'язів, еластичність суглобів і зв'язок різко зменшують імовірність травм, збільшують діапазон рухів, дають змогу м'язам швидше відновлюватися після навантажень.

Спеціальна (фахова) фізична підготовка танцівника. Основи техніки вправ хвилі, змахи. За допомогою спеціалізованих гімнастичних вправ і класичного екзерсису як головного засобу розвитку рухового апарату танцівника будь-якого жанру забезпечується СФП виконавця сучасного танцю. Вона спрямована переважно на зміцнення органів і систем організму, підвищення їх функціональних можливостей, розвиток рухових якостей, необхідних для виконання сучасного танцю.

Основи техніки вправи рівновага. Рівновага – це різновид стійок на ногах, що виконують в умовах розвиненої навички збереження стійкості. Складність володіння рівновагою потребує від виконавця сформованості таких якостей і навичок, як: активна гнучкість; спеціальна сила; розвинене відчуття балансу в умовах зміни орієнтування в просторі.

Основи техніки вправи оберти. Оберти – це обертальні рухи навколо вертикальної осі тіла. З технічного погляду головне завдання при виконанні обертів – це зберегти стійкість у русі (подібність за біомеханічними характеристиками з рівновагою).

Основи техніки вправи стрибки. Стрибки – один із найскладніших видів рухів, що потребує від виконавця досконалої фізичної та технічної підготовки. Виконуючи стрибок, виконавець повинен за мінімальний час (приблизно 0,5 с) створити незабутній образ.

Тренаж як засіб розвитку фізичних якостей танцівника. Вправи тренажу відіграють важливу роль у процесі цілеспрямованого оволодіння лексикою й особливостями техніки сучасного танцю, що сприяє напрацюванню фахових рухових навичок виконавця. Тренаж сучасного танцю обумовлений: підготовленістю (рівнем) танцівників; індивідуальністю; етапом навчально-тренувального циклу. Тренаж сучасного танцю сприяє: розігріву (розминка); освоєнню техніки сучасного танцю (тренувальна функція).

Анатомо-фізіологічні особливості танцівника і їх вплив на виконання лексики альтернативних стилів сучасного танцю. Цікавість до біологічних ритмів людина проявляла протягом усієї своєї історії, поступово накопичуючи знання про періодичність у живій і неживій природі, про причини, що її обумовлюють. Біологічні ритми – циклічні коливання фізичних ритмів у природі. Біоритми поділяють на такі види: короткочасні, середні, довгі.

Контроль і самоконтроль при виконанні вправ сучасного танцю. Підготовка виконавця сучасного танцю означає розвиток його технічних, морально-вольових та інтелектуальних здібностей, формування високої виконавської культури й акторської майстерності, гармонійний розвиток особистості танцівника.

Основи техніки вправ базові акробатичні елементи. Акробатика є базовою частиною гімнастики. В основі акробатики – майстерне володіння тілом, високий рівень розвитку мускулатури. Акробатичні рухи надають неабияку видовищність мистецтву танцю.

Партерна гімнастика як засіб розвитку технічної майстерності танцівника. Партерна гімнастика формує правильну поставу, виворітність ніг, танцювальний крок, гнучкість, еластичність м'язів і зв'язок. Вона сприяє формуванню як загальної, так і спеціальної фізичної підготовки.

Акробатичні та напівакробатичні вправи. Базові акробатичні вправи сприяють формуванню початкового рівня фахових компетентностей, що забезпечує методично правильне опанування напівакробатичними вправами. Акробатичні вправи детально описані в багатьох виданнях, присвячених акробатиці та гімнастиці. Акробатичні рухи видовищні, але вони не завжди вдало поєднані з танцювальною лексикою, тому в сучасному танці є таке поняття, як напівакробатика.

Елемент, етюд, композиція альтернативних стилів сучасного танцю. Вправи сучасного танцю є складними комбінаціями, що складаються з декількох частин, кожна з яких об'єднує кілька побудов, що складаються з елементів. Елемент – це найменший, але разом з тим цілком закінчений рух, що має певну структуру: початок, основну дію та закінчення. Елементи можна об'єднувати за допомогою різних прийомів. Етюд – мала постановка, що, окрім ритму, відображає емоційний зміст музичного твору.

Музичний супровід у сучасних танцях. Музика в мистецтві танцю відіграє дуже важливу роль. Музичний супровід – це канва, за якою постановник «вишиває» художні образи свого творчого задуму, джерело емоцій для танцівника, основа процесу творення мистецтва хореографії. Важливе значення мають засоби музичної виразності: темп, динаміка, регістрове забарвлення.

Пластичний тренаж. Пластика є найвищим рівнем подання лексичного коду сучасного танцю. В основі пластики – ритмічний хвилеподібний рух, що починається від пальців ніг, проходить крізь усе тіло й закінчується пальцями рук.

Заняття як основна форма організації навчального процесу. Заняття (урок) – це форма організації навчання, за якої викладач працює з групою вихованців постійного складу, одного віку й рівня підготовки протягом точно встановленого часу та за сталим розкладом. Від якості заняття залежить ефективність функціонування всієї навчальної системи.

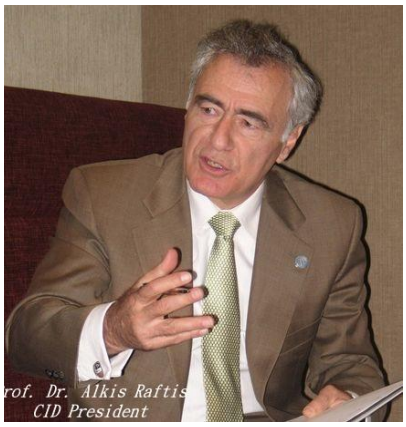
Також підручник містить:

СЛОВНИК. Архітектоніка (грец. αρχιτεκτονικη – будівельне мистецтво) – 1) будова художнього твору, його композиція; 2) основний принцип будови, зв'язок і взаємозумовленість елементів цілого.

ЛІТЕРАТУРА. Арбо Т. Оркезография : трактат об искусстве танца Франции XVI века : учеб. пособ. / перевод. Н. В. Юдалевич. Санкт-Петербург : Лань; Планета музыки, 2013. 256 с.

ДОДАТКИ.

1. Лист-відгук на підручник професора, президента CID UNESCO Алкіса Рафтіса.



Dear Ms. Shalapa,

I have in my hands your book on sportdance and I am reading it with great interest.
My warm congratulations for such a wonderful presentation of the subject of teaching sportdance, with analytical instructions, detailed exercises and other useful information.
You are welcome to present it at the CID World Congresses.

Wishing you all the best
Prof. Dr. Alkis Raftis
CID President

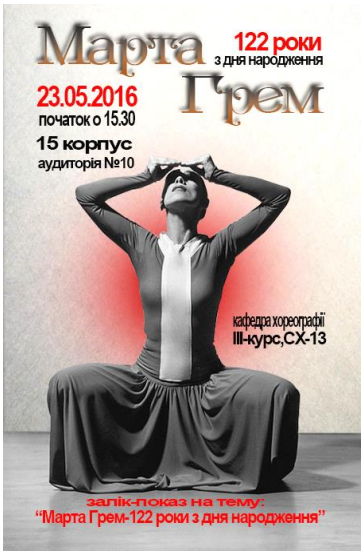
Шановна пані Шалапа,

У мене в руках Ваша книга про сучасний танець,
і я читаю її з великою цікавістю.
Сердечно вітаю Вас із такою успішною презентацією предмета навчання сучасному танцю,
з аналітичними інструкціями, докладними вправами,
та іншою корисною інформацією.
Ви можете її представити на Всесвітніх конгресах CID.

Бажаю вам всього найкращого
Проф. Д-р Алкіс Рафтіс

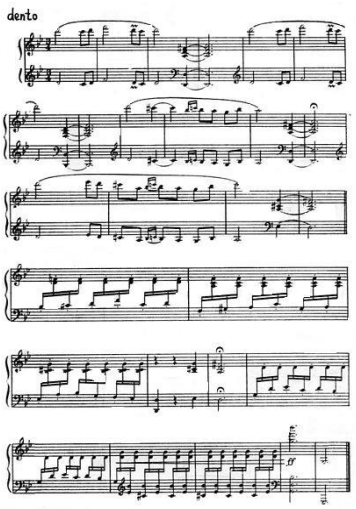
2. Постановчі хореографічні роботи: «Пробач, «Зоре моя вечірня», «Я повернусь весною», «Материнська надія», «Метелиця», «На крилах творчості».

3. Хореографічні колективи, у роботі яких педагоги використовують провідні методики альтернативних видів сучасного танцю: Зразковий ансамбль народного танцю «Росток» м. Київ, Народний хореографічний колектив «Оксамит» м. Бровари, Хореографічний колектив «Tandem» м. Київ та ін.



4. Вихованці та послідовники впровадження методики альтернативних видів сучасного танцю: Ганна Рудик (Ноздріна), Наталія Бахмат, Руслана Мента й ін.

5. Покази з альтернативних стилів сучасного танцю: «Тренаж за тестами для визначення рухливості суглобів», «Тренаж – базова підготовка танцівника», «Базово-акробатичний тренаж», «Пластико-акробатичний тренаж», «Джазовий танцювальний клас – Гус Джордано» «Танцювальна техніка Лестера Хортона Dance spotlight – Танець прожектор», «Марта Грем – 122 роки з дня народження» та ін.

6. Нотний матеріал: І. Альбеніс, «Астурія», іспанська сюїта (фрагмент); Д. Гершвін, «Колискова Клари» з опери «Поргі та Бесс» (фрагмент); В. Моцарт, Соната №9, рондо (частина 3, фрагмент) та ін.

Редагування та верстання підручника – О. І. Бугайова. Художнє оформлення обкладинки – В. С. Білошкурський. Нотний матеріал – Н. В. Вадясова.

Предмет «Методика виконання альтернативних стилів сучасного танцю» в комплексі з фаховими дисциплінами забезпечує систему хореографічної освіти новітніми методиками, яких потребує сучасне мистецтво хореографії.

Історико-теоретичні та методико-практичні засади альтернативних стилів сучасного танцю, викладені в підручнику, дають змогу майбутньому фахівцеві-хореографу набути необхідні знання і сформувати професійні вміння та навички як для виконавської, так і для педагогічної діяльності.

Література

1. Шалапа С. В. Методика виконання альтернативних стилів сучасного танцю : підручник. Київ : НАКККіМ, 2022. 384 с.

Svitlana Shalapa
(Kyiv, Ukraine)

PRESENTATION OF THE TEXTBOOK «METHODS OF PERFORMING ALTERNATIVE TYPES OF MODERN DANCE»

Abstract. *The textbook presents many years of experience of the author in the field of choreographic culture. The method of training artists of choreography, which is based on the leading developments of alternative styles of modern dance, is presented. The publication is intended for applicants, teachers of higher and specialized art educational institutions, leaders of choreographic groups, specialists in the field of culture and education.*

Keywords: *art educational institutions, leaders of choreographic groups, textbook, dance methods, alternative styles of modern dance.*

УДК 793.3(394)

Квецко Ольга Ярославівна,
кандидат мистецтвознавства, викладач-методист,
голова циклової комісії хореографічних дисциплін
Фахового коледжу культури і мистецтв

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ: ВИКЛИКИ ВІЙНИ

Анотація. *Розглянуто проблематику хореографічного мистецтва України в умовах глобалізації. Зосереджено увагу на підтримці вимушено переселених майстрів хореографічного мистецтва та відновленні їхнього психологічно-емоційного стану та професійних здібностей. Визначено шляхи збереження танцювального мистецтва в умовах війни. Висвітлено волонтерську ініціативу для вимушено переміщених майстрів хореографічного мистецтва в Івано-Франківській області. Окреслено роль майстер-класів для вдосконалення танцювального мистецтва та подальшої співпраці хореографів з різних регіонів України. Вказано спосіб ревіталізації в педагогічній діяльності викладачів хореографічних дисциплін через виклики війни.*

Ключові слова: *балетмейстер, викладач, майстер-клас, ревіталізація, танець, хореограф, хореографічне мистецтво.*

Сьогодення змінило наше ставлення до життя, яке поділилось на «до війни» і «після». На перший план виходять ті цінності, про які більшість з нас мало говорили, недостатньо приділяли увагу: сімейні цінності, морально-етичні, духовні. Змінилося ставлення до справедливості та патріотизму. Уся Україна сьогодні переживає важкі події, які не можливо сприймати без сліз, хвилювання та злості. Виклики війни змінили повсякденне життя українців, які вимушені залишати свої домівки та знаходити прихисток у безпечних місцях. Саме допомога в критичних ситуаціях є найбільш життєво необхідною на сьогодні для багатьох людей.

«Україна впоралася з розміщенням і підтримкою першої хвилі переселенців, хоча це було не відразу очевидно, бо були мільйони людей, які вимушено змінили місце проживання, виїжджали часто без нічого: без грошей, речей, ресурсів. Потужна організація місць тимчасового розміщення, робота волонтерів із забезпечення людей усім необхідним дали змогу впоратись із вкрай складною гуманітарною ситуацією і не допустити гуманітарної катастрофи в інших, безпечних регіонах України» [2].

Після 24 лютого 2022 року заклади освіти пішли на вимушені канікули до 14 березня. За цей період до Івано-Франківської області переїхало багато митців, серед яких викладачі хореографічних дисциплін, балетмейстери, керівники хореографічних колективів, артисти балету.

Ініціативною групою хореографів Івано-Франківської області (О. Я. Квецко, І. М. Халецькою, С. О. Васірук, Н. Я. Самочко, О. Л. Заставним) було створено проєкт «Хореографи України – єднаймося!», який мав на меті згуртувати вимушено переселених майстрів хореографії, надати психологічну підтримку, матеріальну допомогу. Такий обмін досвідом на сьогодні потрібен для ревіталізації хореографічного мистецтва в Україні.

Підготовка до проєкту розпочалась із надання психологічної підтримки хореографам, адже більшість з них важко пережили перші дні війни: залишили свої домівки, хтось втратив рідних.

Із 31 березня 2022 року в Івано-Франківській області проведено серію майстер-класів, які організували вимушено переселені хореографи.

Майстер-клас на тему «Класичний танець у дитячих хореографічних колективах» провела балетмейстерка Поліського академічного ансамблю пісні і танцю «Льонок» імені І. Сльоти, головна балетмейстерка клубу історичного танцю «Контрданс», танцмейстерка випускних офіцерських балів м. Житомира – **Світлана Платонівна Карпенко** [3]. Структура майстер-класу побудована на методиці викладання класичного танцю в дитячих хореографічних колективах. Початкові етапи вивчення елементів класичного танцю дають розуміння правильного підходу до вибору засобів і методів навчання з різними віковими категоріями дітей, що в подальшому дасть змогу сформувати виконавську майстерність.

Майстер-клас на тему «Хореографічне мистецтво Слобожанщини» провела балетмейстерка Великого академічного Слобожанського ансамблю пісні і танцю, завідувачка кафедри народної хореографії Харківської державної академії культури – **Карина Островська**. На сьогодні «особлива увага при цьому приділяється прищепленню знань, умінь і навичок саме східної частини України – Слобожанщини, тому що на тепер ця частина регіону так і залишається менш дослідженою в межах танцювально-хореографічного мистецтва» [1].

Цікавим елементом вивчення були прості кроки, перемінні та синкоповані. Одним з елементів побутових танців Слобожанщини є «полька», своєрідне виконання «козачка». Українці повсякчас виконували на свята різноманітні варіанти« польок». У фольклорних варіантах слобожанських «польок» кількість фігур не була обмеженою; танець міг складатися з двох-трьох, а інколи понад десяти фігур. Якщо «полька» не мала великої кількості різноманітних композиційних перебудов, то декілька разів розпочиналася з першої фігури, що збільшувало тривалість її виконання під час свята. Ця особливість відповідала вимогам суспільства до побутових танців, адже завдяки невеликій кількості фігур «польки» були простіші у виконанні (на відміну від «козачків» і «гопаків»), що давало змогу долучати до танцю якомога більше людей. Отже, лексика побутових танців виразно свідчила про консервативність сталих форм побутових танців серед етнічних груп, які формували населення Слобожанщини.

Як зазначає Карина Островська, «на жаль, у сучасній літературі недостатньо матеріалу стосовно розвитку народної хореографії Слобідського краю. Сьогодні в деяких журналах, газетах, збірниках існують нечисленні статті та відгуки стосовно етнології краю, загальних описів історії, культури, календарної звичаєвості, побуту та традицій. Але питання щодо особливостей створення нових хореографічних номерів і композицій потребує подальших досліджень» [4, с. 161].

Наступним етапом проєкту «Хореографи України – єднаймося!» став семінар на тему «Основні принципи методики роботи з хореографічним колективом», що провів **Борис Колногузенко** – митець, який присвятив все своє життя популяризації українського танцю. Діяльність видатного хореографа втілилась як у постановки Великого Слобожанського ансамблю пісні і танцю (засновником якого він є), так і в педагогічну діяльність Харківської державної академії культури, де Борис Миколайович – декан факультету хореографічного мистецтва.

Досягнення Бориса Колногузенка значні: «постановник культурної програми «Ігор доброї волі» (США); дійсний член Української академії наук; член колегії Міністерства культури України; 17-разовий лауреат міжнародних конкурсів; п'ятиразовий переможець рейтингового конкурсу «Харків'янин року» та програми «Лідери XXI століття». Його високі здобутки дорівнюють найвищим нагородам Української держави, церкви, козацтва, Національної хореографічної спілки. … Борис Колногузенко є Почесним громадянином Харківської області та болгарського міста Дулово» [6].

У ході семінару викладачі хореографічних дисциплін Фахового коледжу культури і мистецтв (м. Калуш) ознайомились з методичним посібником Б. Колногузенка «Хореографічна композиція», у якому розкрито проблематику постановки великих форм хореографічного мистецтва, а також виникнення і розвитку хореографічної сюїти.

Продовжила серію майстер-класів в м. Калуші Івано-Франківської області артистка балету «Київської опери» (Київського муніципального академічного театру опери та балету для дітей та юнацтва), аспірантка кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка **Богдана Боднар**, випускниця Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, яка провела заняття з класичного танцю на базі Фахового коледжу культури і мистецтв (м. Калуш).

До майстер-класу увійшли елементи exercise біля станка та на середині залу, під час виконання яких артистка балету зосередила увагу на правильному виконанні, дотриманні всіх вимог класичного танцю. Такий тренінг дає змогу «розігріти» м'язи танцівника перед виступом та в повсякденній тренувальній роботі. Більшість вправ було побудовано на розвитку стійкості танцівника на середині залу, що дасть можливість у майбутньому виконувати ускладнені елементи класичного танцю.

23–24 травня відбувся майстер-клас з класичного танцю за участі солістки балету Національної опери України **Ірини Борисової**. Зустріч організували викладачі кафедри сценічного мистецтва і хореографії Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Ірина Борисова – «лауреат Міжнародного конкурсу імені Сержа Лифаря (Київ, 2004 р., ІІІ премія). Закінчила Київське державне хореографічне училище (2001 р., клас Л. М. Обовської), Національний університет культури і мистецтв України (2004 р.). У 2001–2004 роках – солістка Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва. З 2004 року – солістка балету Національної опери України імені Т. Г. Шевченка» [5].

Солістка балету Ірина Борисова – одна з небагатьох виконавиць з досвідом в класичному напрямі: таких фахівців в Івано-Франківській області небагато. Поєднання виконавської майстерності та викладацьких здібностей дало змогу провести майстер-клас на високому професійному рівні.

Україна – могутня держава. Її історія – у нашій пам’яті і передається з покоління в покоління. Кожна держава формує своєрідну національну культуру. Ми ніколи не повинні забувати своє коріння та бути готовими захищати нашу ідентичність, наші традиції та цінності, оскільки є носіями унікальної культурної спадщини.

Література

1. Долматова К. М. Використання танцювального фольклору Слобожанщини в підготовці студентів-хореографів в Університетському коледжі. URL: https://repository.sspu.sumy.ua/ bitstream/ 123456789/7348/1/Dolmatova_Vykorystannia%20tantsiuvalnoho.pdf (дата звернення: 03.06.2022).

2. Мільйони переселенців: як Україні вирішити найбільший гуманітарний виклик війни? *Укрінформ*. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-presshall/3491715-miljoni-pereselenciv-ak-ukraini-virisiti-najbilsij-gumanitarnij-viklik-vijni.html (дата звернення: 02.06.2022).

3. На танцювальному паркеті у Калуші – хореографи-переселенці. URL: http://kmt-kalush.tv/na-tantsyuvalnomu-parketi-u-kalushi-horeografy-pereselentsi/?fbclid=IwAR0vMZ9X-UOpynl FVWA9zMi9XOaHX8LQ1qk3udaFKfgX9QN67WlEGrnOaMU (дата звернення: 02.06.2022).

4. Островська К. В. Особливості розвитку народної хореографії Слобожанщини. *Культура України. Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 50. С. 160–168. URL: http://nbuv.gov.ua/ UJRN/Kum_2015_50_18 (дата звернення: 03.06.2022).

5. Персони. Перші солісти. Ірина Борисова. URL: https://opera.com.ua/persons/baletna-trupa-solisti-baletu-pershi-solisti-z-pravom-vedennya-vistavi/borisova-irina (дата звернення: 03.06.2022).

6. Почесні імена України – еліта держави. Колногузенко Борис Миколайович. URL: http://logos-ukraine.com.ua/project/index.php?project=piued2&id=830 (дата звернення: 03.06.2022).

Olga Kvetsko
(Kyiv, Ukraine)

CHOREOGRAPHIC ART OF UKRAINE IN THE CONDITIONS OF GLOBALIZATION: CHALLENGES OF WAR

Annotation. *The article considers the problems of choreographic art of Ukraine in the context of globalization. The focus is on supporting displaced masters of choreographic art and restoring their psychological and emotional state and professional abilities. Ways to preserve the art of dance in wartime are considered. The volunteer initiative for forcibly displaced masters of choreographic art in Ivano-Frankivsk region is highlighted. The role of master classes for the improvement of dance art and further cooperation of choreographers from different regions of Ukraine is outlined. The way of revitalization in pedagogical activity of teachers of choreographic disciplines through challenges of war is defined.*

Keywords: *choreographer, teacher, master class, revitalization, dance, choreographer, choreographic art.*

УДК 793.7.091(477)

Науменко Оксана Анатоліївна,
кандидат психологічних наук,
викладач Київського хореографічного коледжу,
ведуча авторської програми «Колесо любові»
на Емігрантському радіо,
керівник гуртка з вокалу «СпівоДиво»
(Київ, Україна)

СУЧАСНІ ДІЯЧІ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ В АВТОРСЬКІЙ ПРОГРАМІ «КОЛЕСО ЛЮБОВІ» НА ЕМІГРАНТСЬКОМУ РАДІО

Анотація. *Зміст того, що хоче сказати людина, більшою мірою передають її вираз обличчя та рухи тіла, а не слова. Якими мають бути хореографи сучасності – як професіонали, так й аматори? Говорили із сучасними діячами хореографічного мистецтва в програмі «Колесо любові» на Емігрантському радіо. Подано фрагменти інтерв'ю, у яких митці діляться своїм досвідом викладання, способами, методами, прийомами та засобами в досягненні високопрофесійної майстерності.*

Ключові слова: *танцювальна освіта в Україні, аматорське хореографічне мистецтво, фрагменти інтерв'ю, авторська програма «Колесо любові» на Емігрантському радіо.*

Гість програми – Лягущенко Андрій Геннадійович, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, завідувач кафедри коледжу хореографічного мистецтва Київської муніципальної академії танцю імені Сержа Лифаря.

– ***Андрію Геннадійовичу, Ви викладач, який пише наукові статті, досліджує мистецькі теми, залучає до наукової діяльності своїх студентів. Ви це робите тому, що й Вас колись мотивували та підтримували? Яку найкращу пораду Ви колись почули?***

– Так! Я пам'ятаю, як мене підтримували. Хочу назвати відразу чотири постаті, які мене направили на письменство та наукову діяльність. Насамперед це батько. У нього було прекрасне перо, він багато перекладав п'єс українською мовою, які потім ставили в театрах. А коли я вчився в аспірантурі, то це були Ігор Дмитрович Безгін, Юрій Олександрович Станішевський та Ростислав Ярославович Пилипчук. І кожен давав свою пораду. «Ви можете говорити все, що завгодно, – казав І. Д. Безгін, – а коли покладете перед собою чистий аркуш паперу, візьмете ручку або олівець і ці думки спробуєте викласти на папері, то

зрозумієте, що це абсолютно різні речі – говорити й писати. І те саме Юрій Олександрович казав: «Пиши завжди! Не виходить? Пиши! Бо якщо не будеш цього робити, у тебе ніколи нічого не вийде. Виписуйся!» У нього було легке перо. Чув, як казали, що Станішевський писав популяризаторські книги. А я завжди відповідаю: «Візьміть чистий аркуш паперу, сядьте й напишіть краще!»

«Я не знаю, що Ви напишете в аспірантурі», – казав Р. Р. Пилипчук. «Щось та й напишу», – відповідав я. А потім, з часом, він мене зустрічає і каже: «Чув Ваш виступ на конференції, цікавий матеріал. Дасте мені почитати?» Взявши папку зі статтею, Ростислав Ярославович поїхав у відпустку. А через місяць мені приходить цінна бандероль, у якій вся робота була покреслена, але тоді він мені сказав: «У Вас є текст. Захищайтесь і приходьте до університету». З того часу в моєму житті завжди є місце науковим статтям і конференціям.

А. Г. Лягущенко – гість програми «Колесо любові» на Емігрантському радіо (22.04.2021)

– Чи відчуваєте Ви різницю між студентами Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого та студентами коледжу хореографічного мистецтва Київської муніципальної академії танцю імені Сержа Лифаря?

– І відрізняються, і ні. Справа в тому, що в театральному університеті я також викладаю хореографам. Магістрам – дисципліну «Основи науково-дослідної майстерності» на кафедрі організації театральної справи. Ну, по-перше, відрізняються віком. Ті, що в академії, молодші. Особливо фаховий молодший бакалавр, якому я на першому курсі читаю дисципліну «Історія сценографії театрального простору». Ми свідомо поставили цей предмет на перший курс, попри те, що вони дуже юні. Розуміємо, що студенти мають відчути, куди вони прийшли. Що таке театральний простір? Як він формувався? Як народжувався? І коли вони виходять на професійну сцену, будучи ще учнями школи, то мають знати,

що таке планшет, арлекін, падога і т. д. Тому що це їхня професійна термінологія, якою потрібно володіти.

На третьому курсі я викладаю історію театру, де в студентів вже інша свідомість. Вони набагато більше знають і відчувають. Якби ще читали, але зараз покоління, яке сприймає інформацію інакше. Я їх, звісно, стимулюю і наполягаю на тому, що вони мають прочитати щонайменше драматургію. Бо, не знаючи світового театру, не можна виходити на сцену, не важливо чи ти артист драми, чи балету. Навіть артистові балету важче: ще більше треба знати, бо в нього немає вербального виявлення та сценічної мови, але в нього є мова пластики та хореографії, де очі показують, чи знаєте, ви хто такий Шекспір, Мольєр, і чим відрізняється Гамлет від Макбета. І навіть якщо будуть зроблені всі трюки та техніка, а у вас будуть порожні очі – ви будете не цікаві на сцені. Тому це важливо для хореографічного коледжу.

Що стосується університету театру, кіно і телебачення, то там викладаю історію театральної справи виконавського мистецтва, тобто історію театру з погляду інноваційних форм, менеджменту, продюсерства. Це той бік, який у нашому театрознавстві вивчено недостатньо. Я автор книги, де розповідаю про видатних людей, яких ми знаємо як акторів, режисерів, драматургів, але мало хто здогадується, що вони були ще й прекрасними театральними менеджерами. Ось про це я і розповідаю студентам театрального вишу. Вони трохи інші, я б сказав, більш раціональні, спрямовані на менеджерську діяльність. Але якщо ви театрознавець, то маєте знати історію театру, теорію музики, образотворче мистецтво, окрім бухгалтерського обліку, планування та фандрейзингу. Не важливо, на якій посаді ти працюєш у театрі, передусім у тобі має бути естетична й творча складова. А потім – усе інше.

Гість програми – Кадученко Михайло Григорович, художній керівник Народного ансамблю народного танцю «Київ – Політ».

– ***Михайле Григоровичу, Ви сьогодні художній керівник справді унікального ансамблю народного танцю. І я навмисно вже декілька разів під час інтерв'ю підкреслила те, що Ваш колектив особливий. Як Ви вважаєте, у чому ваша унікальність?***

– Унікальний «Київ – Політ» передусім віковим цензом. Прийнято вважати, що хореографічний вік починається з 5–6 років і триває до 20–25 років. До цього часу не сприймали людей як танцівників, яким за 30. Учасники нашого колективу особливі тим, що їхній вік починається з 27 років, а також є учасники, яким виповнилося 55 років. Ось нещодавно солістці ансамблю Вікторії Кузьмінській виповнилося 50 років. Ніколи й ніхто не дав би цій блискучій виконавиці яскравих ролей, мамі та бабусі стільки років. Так, так – саме бабусі. У колективі вісім бабусь і три дідусі.

Г. К. Михайло – гість програми «Колесо любові» на Емігрантському радіо (14.05.2020)

– ***Колективу зовсім скоро 55 років. Розкажіть, будь ласка, про ваш творчий шлях.***

– Готуючись до Вашої програми, я хотів багато про що розказати. І про початківців, і про перших людей, які переступили поріг тоді ще не балетної зали. Але відхилив цю думку, тому що маю встигнути сказати про сам колектив, який був започаткований тоді, і колектив, який є сьогодні. Як кажуть мої дітки, ми його «реанімували». Мої дітки – це я так називаю всіх учасників, хоча й недаремно так кажу. Тому що і мої власні донька та син також є учасниками ансамблю. А у флешмобі з гопаком танцює моя донька з онукою.

Так ось реанімувалися ми 2017 року, а сам ансамбль «Політ» народився в інституті ГВФ (сьогодні НАУ) 1965 року.

– ***А коли Ви особисто познайомилися з колективом?***

– Я прийшов працювати в колектив 1973 року. Він для мене рідний і близький ще й тому, що сьогоднішні артисти колективу – це мої учні 70–80-х років.

Лексика нашого колективу, хореографічна культура є одними з кращих у світі. І я докладаю максимум зусиль до того, щоб цю хореографічну культуру утримувати, піднімати та показувати людям далеко за межами нашої держави.

– ***У Вашому колективі технічно сильна хореографія. Є таке, що навіть танцюють цілими родинами. А також, на диво, всі учасники колективу стовідсотково мають вищу освіту. Це правда?***

– Так, пані Оксано, це правда! А в багатьох навіть по дві вищі освіти. Це говорить про те, що в нашому колективі інтелігентні учасники, з високою внутрішньою культурою. Передусім, хочу сказати, що між учасниками надзвичайно теплі стосунки. У нас ніколи ніхто нікого не ображає не те що грубим словом, а навіть непривітною інтонацією. Панують тільки любов і доброзичливість. Бувають концерти, у яких беруть участь тато, мама та донька, також може танцювати син з мамою. Тим самим вони з покоління в покоління передають народну творчість.

– ***Пане Михайле! Я дивуюсь Вашій молодості та енергійності. У чому таємниця Вашої енергії, вміння бути щасливим, мати такі неймовірні плани і так любити це життя?***

– Кажу абсолютно щиро, секрету не має: просто танець і любов – це життя! А також потрібно цінувати наше народне мистецтво – це криниця, з якої ми можемо черпати наснагу.

Oksana Naumenko
(Kyiv, Ukraine)

CONTEMPORARY WORKERS OF CHOREOGRAPHIC ART OF UKRAINE IN THE AUTHOR PROGRAM "WHEEL OF LOVE" ON EMIGRANT RADIO

Annotation. *The meaning of what a person wants to say is conveyed more by facial expressions and body movements than by words. What should be the choreographers of today, both professionals and amateurs? We talk to contemporary figures of choreographic art in the program «Wheel of Love» on Emigrant Radio. Excerpts of interviews are presented, in which artists share their teaching experience, methods, techniques, techniques and means of achieving highly professional skills.*

Keywords: *Dance education in Ukraine, amateur choreographic art, some fragments of interviews, author's program «Wheel of Love» on Emigrant Radio.*

УДК 79.394

Климчук Ірина Сергіївна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
(Київ, Україна)

ВАСИЛЬ АВРАМЕНКО – «БАТЬКО УКРАЇНСЬКОГО ТАНЦЮ»: РОЗВИТОК, ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ТАНЦЮ У СВІТІ

Анотація*. Василь Кирилович Авраменко – український хореограф, балетмейстер, режисер, фольклорист, педагог, який провів більше половини свого життя у вимушеній еміграції. «Батько українського танцю» став засновником низки «шкіл українських національних танків» як на теренах України (Волинь, Галичина), так і за її межами (Канада, США). Цікаво, що вихованцями цих шкіл були не лише вихідці з України. Танцювальні номери «Аркан», «Коломийка», «Гаївки», «Гопак колом», «Козачок Подільський» та інші виконували й американці. Василь Авраменко навчав українській культурі «широко»: не лише формував у своїх учнів практичні навички танцювального мистецтва, але й захоплював теоретичним матеріалом: історією, звичаями, обрядами.*

Ключові слова: *український танець, національна ідентичність, балетмейстер, еміграція, «школа українських національних танків», українське мистецтво.*

Хореографічне мистецтво на початку XX століття стало одним з дієвих чинників формування національної ідентичності українців. Розвиток народно-сценічної хореографії та національних балетних вистав зумовлює наукову значущість поглибленого дослідження феномену національного в хореографії.

Вплив постаті Василя Авраменка (1895–1981) на розвиток хореографічного мистецтва є суттєвим кроком у формування націєтворчого процесу в Україні. Згадаємо, що 100 років тому під тиском заборон, а в подальшому й репресій йому довелося їхати з України на інший континент для збереження свого життя, щоб працювати та розвивати мистецтво танцю. Митець-хореограф, балетмейстер, артист, який щиро захоплювався культурою свого народу, любив Україну всім серцем і популяризував український танець, демонструючи його різнобарвність усьому світові.

Дослідженню мистецької спадщини Василя Авраменка присвячена низка робіт відомих українських науковців. О. Колосок, працюючи зі студентами, на своїх лекціях завжди акцентував на першопрохідцях у галузі українського танцю – В. Верховинцеві та В. Авраменкові. Л. Косаківська присвятила дослідженню мистецької парадигми В. Авраменка багато робіт, зокрема й дисертацію. На постаті Василя Кириловича неодноразово наголошували М. Загайкевич, К. Островська, Н. Марусик, Р. Фондера, Л. Турчак та багато інших науковців.

Будучи військовим, після революції (1917 р.) Василь Кирилович був направлений Симоном Петлюрою на навчання до Драматичної школи. Саме там В. Авраменкові пощастило познайомитися з Василем Верховинцем – відомим українським композитором, диригентом, хореографом, етнографом, фольклористом і педагогом [2]. Василь Миколайович Верховинець провів для В. Авраменка всього три лекції з балету, показав балетні кроки. У подальшому Василь Кирилович міг спостерігати за роботою театру М. Садовського та вже там формувати практичні навички балетмейстерської діяльності. За короткий час йому вдалося створити справжні українські балети: «Чумаки», «Гонта», «За Україну».

Навесні 1922 року Василь Авраменко відкрив свою першу школу українського танцю у Львові, де буквально за лічені тижні створив зі своїми учнями високопрофесійну танцювальну програму та гастролював Галичиною, де провів до кінця літа близько 50 концертів. Надалі політичні події осені 1922 року змусили Василя Кириловича залишити Галичину. Проте, не вагаючись, він поїхав на Волинь, Полісся і Холмщину, де й почав організовувати тимчасові курси національного танцю [6]. Кожен учень, опановуючи рухи українського танцю, у подальшому навчав хореографічному мистецтву майбутні покоління, передаючи свій досвід нащадкам. Виступи танцювальних колективів В. Авраменка в Україні мали глибоко національне значення.

Під тиском переслідування 1925 року, чекаючи візу до Канади, Василь Кирилович провів свої останні виступи в Україні – на Волині та Галичині. На Батьківщину за життя В. Авраменко більше не повернувся.

Надалі Василь Авраменко активно працював у Канаді. 1926 року відкрив «школу українських національних танків», куди прийшло займатися більше 100 учасників. Перший концерт відбувся на світовій виставці, де двадцять п’ять тисяч глядачів зацікавлено споглядали за красою українського танцю.

Танцювальне мистецтво, яке викладав Василь Авраменко, настільки подобалося молоді, що в Інституті П. Могили в м. Саскатуні були започатковані «курси українських танків» [7, 73]. Молоді танцівники завзято вишукували українські костюми для виступів. Це був початок тріумфу Василя Авраменка. Зі своїми учнями він багато гастролював по Канаді, США, Аргентині, Бразилії, тим самим активно популяризуючи українську культуру у світі. Згодом В. Авраменко написав: «Український танок – не пустощі, він – основний вияв нашої культури, це – національна зброя!»

Саме Василь Авраменко здійснив перші спроби поставити український танець на справжній фаховий рівень. Працюючи паралельно з Олександром Кошицем, який демонстрував світові перлини українського хорового співу, Авраменко робив те саме з українським народним танцем. 1929 року була створена «школа українського національного танку» в Нью-Йорку [3, 23]. Головним і найбільш значущим заходом, що відбувся під керівництвом Василя Авраменка, можна вважати концерт у Метрополітен-опері 1931 року. На сцені відбувалися танцювальні дійства, у яких взяло участь більше 500 артистів і близько 100 хористів, якими керував О. Кошиць.

Василь Кирилович Авраменко залюбки поєднував на сцені балетне мистецтво з музикою, театром, хоровим співом. Згодом додав ще й кіномистецтво, вигадуючи найрізноманітніші форми народно-танцювальної і сценічної пластики, майстерно поєднуючи всі ці дійства в цілісній балетній драматургії. Саме за кордоном він отримав найвище своє народне звання: «батько українського танцю». А 1974 року Конгрес українців Канади відзначив Василя Авраменка найвищою відзнакою – Шевченківською медаллю.

Уже не одне століття Україна бореться за право пишатися своєю культурою, мистецтвом, історією. Василь Авраменко був настільки пройнятий ідеєю популяризації всього національного, українського, що, навіть перебуваючи за океаном, активно розвивав український танець. Він писав: «Ми маємо працювати для України не лише тоді, коли нас будуть вітати, … але й тоді, коли не схочуть з нами знатися, навіть коли каміння кинуть». І він працював для України – віддано, самобутньо, жертовно.

Література

1. Авраменко В. Українські національні танки, музика і стрій: короткий нарис про український танок та опис вісімнадцяти найкращих народних танків власного укладу. Кн. 1, 2. Голлівуд; Нью-Йорк; Вінніпег; Київ; Львів, 1947. 80 с.
2. Авраменко В. «На хвилях революційних подій (із спогадів)». Джерсі-Сіті; Нью-Йорк : Альманах, 1978.
3. Колосок О. П. Майстри народно-сценічного танцю : біографічний довідник. Київ : ДАКККіМ, 2008. 116 с.
4. Косаківська Л. П. Мистецька парадигма Василя Авраменка в контексті розвитку української культури ХХ ст. : автореф. дис. ... канд мистецтв.: 26.00.01. Київ : ДАКККіМ, 2009. 19 с.
5. Косаківська Л. П. Творчо-педагогічна діяльність В. Авраменка на Волині. *«Просвіта» на Волині: минуле і сучасне* : зб. наук. ст., докум. і матер. / Волин. держ. ун-т ім. Лесі Українки ; за ред. В. К. Барана. Луцьк, 2001. С. 98–107.
6. Лавринович К. «Український балєт (З приводу виступів В. Авраменка)». Ч. 4. Варшава : Наш світ, 1924.
7. Наріжний С. Українська еміґрація: культурна праця української еміграції між двома світовими війнами. Ч. 1. Прага : Студії Музею Визвольної Боротьби України, 1942. 372 с.
8. Популярність українських танків серед молоді. Василь Авраменко – творець народних танків. Вінніпег, 1956. С. 73–74.

Iryna Klymchuk
(Kyiv, Ukraine)

VASYL AVRAMENKO – «FATHER OF UKRAINIAN DANCE»: DEVELOPMENT, PRESERVATION AND POPULARIZATION OF UKRAINIAN DANCE IN THE WORLD

Annotation. *Vasyl Kyrylovych Avramenko is a Ukrainian choreographer, director, folklorist, and teacher who has spent more than half of his life in forced emigration. «Father of Ukrainian Dance» became the founder of a number of «schools of Ukrainian national dances» both in Ukraine (Volyn, Galicia) and abroad (Canada, USA). It is interesting that the pupils of these schools were not only natives of Ukraine - Ukrainian emigrants. Dance numbers «Arkan», «Kolomiyka», «Gaivky», «Hopak kolo», «Kozachok Podilsky» and others, were danced by Americans as well! Vasyl Avramenko taught Ukrainian culture «widely», teaching his students not only practical skills of dance art, but also fascinated with theoretical material - history, customs, rituals.*

Keywords: *Ukrainian dance, national identity, choreographer, emigration, «school of Ukrainian national dances», Ukrainian art.*

УДК 792.82:793.31(477)

Шумілова Вікторія Віталіївна,
доцент, доцент кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
заслужена артистка України
(Київ, Україна)

Сірік Даніїл Русланович,
магістр хореографії
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
(Київ, Україна)

ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ДЛЯ РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТЕМАТИКИ В УКРАЇНСЬКОМУ БАЛЕТІ

Анотація*. З'ясовано історичні передумови для розвитку національної тематики в українському театральному мистецтві. Розглянуто діяльність балетмейстерів, які вперше представили на професійній балетній сцені український танець.*

Ключові слова: *хореографічне мистецтво, український народний танець, національна тематика в балеті.*

Передумови створення національної тематики у вітчизняному балеті безпосередньо пов'язані з літописом тих мистецьких подій, що відбувалися в ході його становлення і розвитку.

Спираючись на дослідження Ю. Станішевського, можемо стверджувати, що професійне танцювальне мистецтво в Україні голосно заявило про себе наприкінці XVIII століття, коли 1780 року в Харкові вперше почали ставити балети під керівництвом «відставного Санкт-Петербурзького театру дансера Іваницького». Ю. Станішевський припускав, що дивертисментні вистави Іваницького цілком могли бути близькими до національно-демократичних тенденцій, що панували в той час у російському балетному театрі та мали жанрово-комедійний, побутовий характер. Отже, на переконання Ю. Станішевського, славнозвісна Малярівна, імовірно, могла полонити глядацьку аудиторію в стилізованих українських композиціях [2, 5].

Іншим відомим солістом трупи Петра Іваницького був Тимофій Бубликов (справжнє прізвище – Бубличенко) – віртуозний класичний танцівник, перший соліст Віденської опери (1768), чудовий виконавець характерних ролей у дивертисментах. Крім створення образів у театральних виставах, він приголомшував глядачів виконанням українських танців «Козак» і «Змагання запорожців на шаблях» [1, 19].

До української народної тематики зверталися у своїй творчості й артисти кріпацького театру князя Г. Потьомкіна, який з 1786 року очолював італійський композитор Д. Сарті, а балетним колективом з двадцяти двох танцівників керував педагог-хореограф Д. Розетті. Серед створених ним дивертисментів був танцювальний номер «Козацький» [1, 21]. Варто наголосити, що інколи танцювальні дивертисменти національного характеру супроводжувалися виконанням народних пісень.

На подальше формування національної тематики в українському хореографічному мистецтві вплинула робота музично-драматичних театральних труп середини XIX століття на чолі з корифеями: М. Кропивницьким, М. Садовським, М. Старицьким, а також діяльність балетних труп при оперних антрепризах, які працювали у великих українських містах – Києві, Харкові, Одесі, Полтаві, Станіславі, Катеринославі й ін. [1, 20].

Український народний танець у його повноцінній формі було представлено у виставі І. Котляревського «Наталка Полтавка», показаній 1819 року в Полтаві. Саме тоді, за словами Ю. Станішевського, був затверджений новий тип сценічного танцю, який із часом став невід'ємною складовою музичної вистави та переконливим засобом дієвого розкриття характеру сценічного персонажа [1, 23].

Український танець у стилізованій формі М. Щепкіна можна було побачити в опері невідомого автора «Українка, або Чарівний замок», показаній 1823 року театральною трупою О. Ленкавського в Києві. Будучи своєрідним варіантом відомої опери «Леста, дніпровська русалка» Ф. Кауера та С. Давидова, опера мала розгорнутий танцювальний дивертисмент, що складався зі стилізованих українських дівочих хороводів.

Запальний козачок поряд з польськими краков'яком, мазуркою й обертасом можна було побачити в спектаклі «Селянське весілля», показаному в Києві в 1850-х роках.

У 1893–1894 роках польський танцівник і балетмейстер С. Ленчевський, який став на чолі балетної трупи Київської опери, представив розширені дивертисменти на українську тематику – «Малоросійський балет» і «Жнива в Малоросії». Постановник досить широко використав елементи української народної хореографії, що були певною мірою стилізовані й виконувалися в супроводі народних пісенних та інструментальних мелодій, які підібрав балетмейстер і диригент Д. Пагані.

1893 року під час гастролей української театральної трупи Г. Деркача в Парижі були показані вистави «Наталка Полтавка» та «Назар Стодоля». У режисерській композиції останньої провідне місце посідала вокально-танцювальна картина «Вечорниці», що справила надзвичайне враження на публіку.

Окрім С. Ленчевського й Г. Деркача українські народні танці обробляв інший польський танцівник і балетмейстер – Хома Ніжинський, батько славнозвісних Вацлава та Броніслави Ніжинських. Зокрема, працюючи над прем'єрою опери «Катерина» М. Аркаса за однойменним твором Т. Шевченка (перший показ відбувся в лютому 1899 р. в Москві), він оригінально відтворив розгорнуту танцювальну картину «Козак», у якій досить повно розкрив тогочасні принципи стилізації народної хореографії. Аналізуючи роки роботи Х. Ніжинського в Україні, Ю. Станішевський наголошував, що танцівник і балетмейстер виявляв постійний інтерес до українського автентичного танцювального мистецтва й у його постановчому доробку було чимало танцювальних номерів на українську тематику.

Оригінальні форми фольклорної хореографії можна було побачити й на початку XX століття, наприклад 1903 року, під час прем'єри опери М. Лисенка «Різдвяна ніч», яку здійснили режисер М. Старицький і диригент І. Паліцин. У танцювальному дивертисменті, окрім артистів балету, узяли участь оперні солісти: разом вони виконали запальний хореографічний твір, який поставили М. Старицький і хореограф-фольклорист В. Верховинець.

Активним пропагандистом українських народних танців на драматичній і балетній сцені став Михайло Соболь. Випускник Варшавської балетної школи (1895, клас М. Кулеши), окрім танцювальних епізодів у виставах українських музично-драматичних труп, він працював у хореографічному ансамблі, який сам організував, з 28 артистів (десять чоловіків і вісімнадцять жінок). З 1910 року ансамбль гастролював містами України з театралізованими танцювальними сюїтами (з 1914 р. постійно перебував у Харкові): «Весілля на Україні», «Запорізькі козаки», «Українські дівочі хороводи» й ін.

1910 року в театрі М. Садовського відбулася прем'єра комічної опери М. Лисенка «Енеїда», у якій балетмейстер В. Верховинець створив оригінальні танцювальні дивертисменти, що надали драматичній дії виразності, через танець розкрили яскраві риси характерів персонажів музичного твору. Ю. Станішевський згодом зазначав, що «розгорнуті танцювальні сцени "Енеїди" були

досягненням національної народно-сценічної хореографії і певною мірою закладали художні засади майбутнього українського балету» [1, 36]. Цікаво, що вже через два роки В. Верховинець розробив і підготував окремий тематичний хореографічний вечір: у квітні 1912 року він представив на розгляд публіки танці «Аркан», «Роман» і «Гопак» (постановник записав його в с. Кривому, що на Київщині) і «два танки херсонські» [1, 37].

1914 року український народний танець у його стилізованому варіанті повернув на балетну сцену польський балетмейстер А. Романовський. Працюючи в Київській опері, він поставив поетичну хореографічну картину «Танок рожевих і золотих снів» для одноактної опери «Ноктюрн» на музику М. Лисенка. А. Романовському, відповідно до музики М. Лисенка, вдалося створити вишукані класичні композиції, поєднані з елементами українських дівочих хороводів. «Танцівниці в рожевих і золотавих туніках з легкими і прозорими шарфами в руках під замріяно-ніжні звуки музики, що нагадували баркаролу, повільно кружляли в натхненному фантастично-романтичному танці» [1, 30].

З початком Першої світової війни та погіршенням соціально-економічної ситуації в Україні рівень музично-хореографічних вистав різко знизився. Прогресивні дії В. Верховинця і М. Соболя не підтримали інші постановники, які здебільшого відмовлялися від роботи над оперними виставами з розгорнутими танцювальними дивертисментами, що потребували значних грошових і людських ресурсів.

Революційні події 1917 року внесли значні корективи в життя українських театрів. У січні 1919 року тимчасовий робітничо-селянський уряд України затвердив Постанову про передачу всіх театрів та кінематографів у відання відділу освіти. Міські театри Києва, Харкова, Одеси й інших міст було націоналізовано.

Крім того, у квітні 1919 року в Києві створили Державну українську музичну драму, діяльність якої відіграла значну роль у розвитку національної тематики на вітчизняній балетній сцені. Новий театральний осередок очолила художня комісія у складі композитора Я. Степового, художника А. Петрицького, режисера Л. Курбаса, співачки М. Литвиненко-Вольгемут, танцівника й балетмейстера М. Мордкіна, диригента М. Багриновського. Балетна трупа театру на чолі з колишніми солістами московського Большого театру М. Мордкіним, Б. Пожицькою та М. Фроман нараховувала сорок осіб. Дебютною роботою балетного колективу стали танці в опері «Утоплена» М. Лисенка, які зрежисерував Л. Курбас і поставив М. Мордкін. Дослухаючись до рекомендацій хореографа-консультанта В. Верховинця, М. Мордкіну вдалося створити по-справжньому оригінальні танці, ігри-хороводи русалок, що цілком віддзеркалювали обряди та фантастичні уявлення українського народу. Згадуваний Ю. Станішевський досить влучно зазначав, що М. Мордкін і В. Верховинець «досить широко використали танцювальні рухи українських дівочих хороводів, поєднані з узагальненою лексикою жіночого класичного танцю» [1, 40].

Цікавим варіантом втілення української народної тематики на оперно-балетній сцені стали танці в постановці Державної української музичної драми – опері «Галька» С. Монюшка, сюжет якої інтерпретував Л. Курбас: штучно українізо-

вані події розповідали про долю дівчини-гуцулки, яка постраждала від польських панів. Консультуючись у В. Верховинця і Л. Курбаса, М. Мордкін створив оригінальні гуцульські танцювальні картини, центром яких став славнозвісний «Аркан». На жаль, хореографія М. Мордкіна так і не була представлена глядачеві, адже в день прем'єри (30 серпня 1919 р.) у Київ одночасно увійшли війська А. Денікіна та С. Петлюри.

Подальший розвиток національної тематики на оперно-балетних сценах України був пов'язаний з радянським часом (після створення в 1922 р. Союзу Радянських Соціалістичних Республік, до складу якого увійшла Україна як Українська Радянська Соціалістична Республіка). Зокрема, після вдалих творчих експериментів Л. Курбаса – М. Мордкіна до реалізації хореографічних картин в операх звернулися постановники: П. Йоркін, А. Романовський, О. Соболь («Катерина» М. Аркаса, «Тарас Бульба» М. Лисенка, Харків) і Р. Баланотті («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, Одеса), діяльність яких зумовила подальший розвій національної тематики на українській балетній сцені.

Література

1. Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії / НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М. Рильського, Академія мистецтв України, Державна академія керівних кадрів культури та мистецтв. Київ : Муз. Україна, 2003. 440 с.

2. Станішевський Ю. Танцювальне мистецтво України в іменах і датах. *Хореографічне мистецтво України в персоналіях*. Київ, 1999. С. 4–21.

Victoriia Shumilova,
Daniil Sirik
(Kyiv, Ukraine)

HISTORICAL PREREQUISITES FOR THE DEVELOPMENT OF NATIONAL THEMES IN UKRAINIAN BALLET

Annotation. *The historical preconditions for the development of national themes in Ukrainian theatrical art are studied. The activity of choreographers, who for the first time presented Ukrainian dance on the professional ballet stage, is considered.*

Keywords: *choreographic art, Ukrainian folk dance, national themes in ballet.*

УДК 793.31(391.2-55),(477)

Савченко Лілія Олександрівна,
старша викладачка кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
(Київ, Україна)

УКРАЇНСЬКИЙ КАЛЕНДАРНИЙ РІК: СИНТЕЗ ОБРЯДОВОСТІ ТА МИСТЕЦЬКИХ ФОРМ

Анотація. *Розглянуто український календарний рік з обрядами й святкуваннями. Проаналізовано важливість танців в обрядовому циклі українців. Висвітлено українські унікальні звичаї і традиції, їхній духовний зміст і значення в житті народу.*

Ключові слова: *український народний календар, традиції, свято, танець, «Метелиця», «Кривий танець», хоровод, веснянки.*

Невід'ємною частиною нашого буття є історія українського народу, його традиції та вірування. Звичаї складалися впродовж багатьох століть і пов'язані зі світовідчуттям та світосприйняттям людей. З плином часу трансформувалися і зазнали змін традиції святкування, певні обрядові дійства, але незмінним залишився їхній зміст. Більшість обрядів тісно вплелися в життя і побут українців в різні епохи й дійшла до нас як духовна спадщина українського народу. Традиції входили і закріплювались у побутовому житті, обряди формувались під час свят.

Український народний календар має феєрію свят із чудовою обрядовістю. Календарну зиму започатковує грудень. На її початок припадає одне з великих двунадесятих свят – Введення в Храм Пресвятої Богородиці, або просто Введення, яке в деяких місцевостях має назву Введіння або навіть Видіння [3, 16]. За три дні по Введінні – день Великомучениці Катерини, який вважали святом дівочої долі. Ввечері сходилися дівчата, варили вечерю. З приходом хлопців починалися розваги: танцювати в піст не можна, лише співали.

13 грудня в ніч на Андрія дівчата ворожать, увечері в просторій хаті сходяться хлопці, кусають калиту. 17 грудня – день Варвари Великомучениці. На другий – Сави, а на третій – Миколая. Після Миколая в селах на вечорниці збиралась молодь. Спочатку приходили дівчата, потім – хлопці. У буденні дні на вечорницях дівчата, бувало, працюють: прядуть починки, шиють сорочки або вишивають рушники собі на придане. Хлопці залицяються до дівчат, розповідають небилиці, співають пісень, танцюють – заважають дівчатам працювати [2, 28].

На вечорницях розповідали небилиці, співали пісні. Крім цього, була ще й «складчина», де збирались чотири рази на рік (різдвяні свята, Великдень, перед Пилипівкою і Великим Постом) і влаштовували забаву з музикою і танцями. Музикантам замовляли музику і танцювали «Польку у два боки», «Метелицю», «Козачка». Кружляли в парах, рухали коло то в один бік, то в протилежний, дівки переходили від кавалера до кавалера. Танцювали крутяк, краков'як, шиму. Пісні були коротенькі, на два куплети. Відспівавши соло, перша пара рухалась по колу й ставала в кінець черги. Долучались інші пари, які співали ту саму пісню, а потім показували майстерність у танці. На Поліссі хлопці були в чоботах, деякі дівчата в черевичках, але більшість у постолах. Танцювали так, що інколи однієї пари постолів не вистачало.

На передодні Різдва (6 січня) – Святвечір. На столі мали бути 12 страв – усі вони пісні. Найбільшим святом зимового циклу є Різдво (7 січня). Усі з нетерпінням чекали на початок колядування. Починали не всюди в один і той самий день: наприклад, на Покутті діти йдуть колядувати вже на Святвечір, на Слобожанщині та Гуцульщині – на перший день Різдва, коли в церкві скінчиться Богослужіння, а на Поділлі – вранці на другий день свят [4, 17].

За тиждень після коляди – Щедрий Вечір, або свято Меланки (13 січня). Ввечері дівчата йшли щедрувати. Удосвіта хлопчики засівали та вітали з Новим роком. На свято Меланки переодягались у тварин і фольклорних персонажів, хлопці теж водили «маланку», одягаючись у жіночу сукню. Ходили від будинку до будинку, веселили жартами й танцями. Вранці палили снопи соломи, дідухів і стрибали через багаття. «Голодна кутя», або Другий «Святвечір», святкують напередодні Водохреща (19 січня). Ішли до церкви на святкову службу, яка завершувалась освяченням води. 15 лютого – Стрітення Господнє. Цього дня починається поворот сонця на літо, тобто зима зустрічається з літом. Традиційно вперше співають веснянки, а востаннє лунають колядки та щедрівки.

Зимові колядки, щедрівки, ворожіння, вечорниці супроводжувались піснями й танцями. З приходом зими трудова діяльність людини змінювалась, наставали холоди – і все це розігрівалось магією свята. Головна мета колядників і щедрувальників – накликати щастя і достаток. Дівчата, хизуючись перед хлопцями, одягали кожушки, яскраві хустки, співали нескладні за музичною структурою пісні, водили хороводи, які чергувались із зимовими іграми та різними розвагами, рядженнями, відтворюючи динаміку новорічно-різдвяного циклу. Традиційним зимовим танцем була «Метелиця», яку молодь виконувала у святкові дні на українських ярмарках, сільських майданах, замерзлому ставку. Спочатку танець виконували під спів, а пізніше – у супроводі музичних інструментів. Такий хоровод мав починатися стримано, з прискоренням і ставав усе більш жвавим і швидким. Рухи танцю і музика створювали картину сніжної заметілі, зимової хуртовини – звідси пішла й назва. Все кружляло у вихорі танцю та складалось з одного – двох простих рухів.

Поступово «Метелиця» трансформувалась з хороводу в супроводі пісні в хороводний танець. Характерними є зміна різних кругових фігур, чіткі, динамічні рухи, що імітують поведінку людини на холоді, яка намагається зігрітися: вибиванці, голубці, підкуйки, дрібушки, крутки соло та в парі, гра в сніжки [1, 35].

Танцюють переважно в масовому виконанні та парами. Темп – від найповільнішого до найшвидшого. Безпосередньо з «Метелицею» пов'язано колядки та щедрівки, які супроводжувались танцями. Це переважно нескладні хороводні танці, які за розвитком музичного матеріалу наближались до побутових танців: «Кривулька», «Шум», «Танчик», «Тинок». Лексика танців – різноманітні трюки, акробатичні рухи, дрібушки, кружляння, вибиванці. На початку ХХ століття на Гуцульщині побутували танці колядників, які мали такі назви: данці, плєси. Попри передріздвяний піст танцювали «Зайчика», «Сороку-ворону» на свято Андрія. Зазвичай у піст і пісні дні (середа, п'ятниця) про виконання танців не йшлося.

З нетерпінням чекали наближення весни. Одне зі свят, що є символом, – день преподобної мучениці Євдокії (14 березня). 30 березня – день святого Олексія – чоловіка Божого. Всі вітали один одного з приходом весни й тепла. У цей день нічого не робили. 7 квітня – Благовіщення Пресвятої Богородиці. Робити будь-що вважалося гріхом, навіть птахи гніздо в цей день не в'ють. По обіді дівчата біля церкви водили перший весняний хоровод «Кривий танець». Побравшись за руки, довгою черідкою бігають поміж трьома вербовими кілочками, застромленими в землю, і співають. Дівчата плетуться в танці, одна поміж одною. Потім, знову побравшись за руки, ідуть хороводом [2, 195].

«Кривий танець» будується з лабіринтних ходів, його водили між соснами та березами на узліссі на всіх масових гуляннях. З «Кривого танцю» починались і веснянки. Ними закликали весну, добрий урожай. Веснянками називають хороводи Наддніпрянщини, Поділля, Волині, рогульками – у деяких сільських місцевостях, гаївками, гагілками або ягівками – на Галичині, карагодами – на Чернігівщині, Слобожанщині.

Зустріч весни була радістю і святом з народними іграми та ігрищами, розвагами, піснями й танцями. Співали веснянок і водили хороводи спочатку лише дівчата, а з часом в хороводних іграх брали участь і чоловіки. В основі лежав трудовий процес, відтворення землеробської тематики, сприйняття природного довкілля, віра в оптимізм і невичерпну енергію. Серед рухів: косовиця, прополка, сіяння, снопов'язання, рухи ремісників – шевця, гончара, бондаря. Існували хороводи, де молодь у колі, а вибирали дівчину, яка входила в середину кола, або обирали хороводницю, яка заводила танець, і за нею повторювали рухи. Водити хоровод мала право дівчина на виданні або літня жінка. Молодь бралася за руки, утворювала кола, півкола, ключі й ланцюги. Найголовнішим у веснянках-гаївках було коло. Воно знаменує сонце. Рух у танцях завжди йде за сонцем, зі сходу на захід.

Мотиви веснянок продовжують теми русальних хороводів зі звичаями та ритуалами. Танці були біля опудала, високого дерева «ігорного дуба», прикрашеного квітами й паперовими стрічками, або завивали берізку. Вони мали орнаментальні малюнки, залежали від ведучої та будувались переважно у формі кола, півкола.

Вербна неділя – за тиждень перед Великоднем. На другий день після Христового Воскресіння відбувались масові гуляння молоді та дітей. Ходили кругом села, співали, водили кривий танець. Від великодніх свят і впродовж літа тривала розвага молоді, яка звалась «Вулиця». Хлопці й дівчата збирались на вечорниці просто неба. Спочатку щовечора, коли роботи ставало все більше – тільки у вихідні та свята. Запрошували музик, співали, а потім танцювали.

Водили хороводи «кругові» та «ключові». У кругових хороводах одна з виконавиць відтворювала слова пісні в середині кола, а по закінченні на її місце виходила друга дівчина. Це хороводи: «Перепілочка», «Король», «Мак». Ключові хороводи водили довгою лінією, ніби «ключем». Цей тип хороводів: «Кривий танець», «А ми просо сіяли», «Зелений шум».

Напередодні Трійці тиждень називали «Зелений», «Клечальний» або «Русальний». Він починався з четверга. Дівчата плели оберегові вінки. У деяких місцевостях (Харківщина, Полтавщина) водили «тополю». Найвища дівчина з гурту мала зображувати тополю, піднявши з'єднані руки над головою. На неї рясно одягали стрічки, хустки, намисто. Весь її стан прикрашали барвистими оздобами.

День літнього сонцевороту – Івана Купала. Дівчата готували опудало – Марену, парубки виготовляли Купало – одягнену ляльку із соломи. Навколо Марени й Купала водили хороводи, створюючи зірочки, горизонтальні лінії, подвійні кола, співали пісні, влаштовували ігри біля вогнищ, перестрибувавши багаття. Дівчата пускали вінки на воду, ворожили. Сміливі шукали цвіт папороті.

12 липня – Петра і Павла. Це час, коли починались жнива. Знов лунають пісні, водять хороводи, пов'язані з польовими роботами. До жниварських обрядів належали зажинки, жнива та обжинки. Осінній цикл свят – завершення збору врожаю. Кожне свято мало свої звичаї, обрядові дії, які супроводжували працю. У цей період святкували Пророка Іллі, Спаса, Успіння Пресвятої Богородиці, Преподобного Симеона, Здвиження, Покрову Пресвятої Богородиці, Архистратига Михайла, Пилипа. Саме 27 листопада (Пилипа) – крайній день перед пилипівським постом, що триває до Різдва.

Танець у житті народу є проявом емоцій, почуттів, спосіб спілкування та самовираження. Спочатку це була імітація певних рухів, трудових процесів, які були пов'язані з певними обрядами та святами. Календарна обрядовість у деяких регіонах, місцевостях мала свої особливості, локальний колорит. Вона тісно вплелась у життя українського народу зі своїми унікальними звичаями, піснями й танцями, які є першоосновою танцювального мистецтва. Передаючи з покоління в покоління, ми маємо берегти багатство культурних традицій.

Література

1. Василенко К. Український танець : підручник. Київ : ІПК ПК, 1997. 281 с.

2. Воропай О. І. Звичаї нашого народу. Київ : Оберіг, 1993. 590 с.

3. Кондратович О. Народний календар Волинського Полісся від свята до свята. Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2009. 200 с.

4. Твоя країна – Україна : енциклопедія українського народознавства / уклад. Н. Д. Кусайкіна. Харків : Школа, 2009. 496 с.

Liliya Savchenko
(Kyiv, Ukraine)

UKRAINIAN CALENDAR YEAR: SYNTHESIS OF CEREMONIALISM AND ART FORMS

Annotation. *This article elucidates Ukrainian calendar year with the rites, traditions and celebrations. It analyzes the importance of dances in the ceremonial cycle of Ukrainians. It considers Ukrainian unique customs and traditions, their spiritual content and sense in the life of the nation.*

Keywords: *Ukrainian national calendar, traditions, celebrations, dance, «Blizzard», «Askew dance», roundelay, caddis fly.*

УДК 793.31 (575.1)

Khulkar Khamraeva,
Ph. Sci., senior lecturer of the department
«Theory and history art» State
choreographic academy of Uzbekistan
(Tashkent, Uzbekistan)

Gulnara Musaeva,
head of development department
national dance and choreography
State institution «Uzbekconcert» senior lecturer of the department
«Organization and Management of Art and Culture Establishments»
of the Uzbekistan State Institute of Art and Culture
(Tashkent, Uzbekistan)

QUEEN OF KHOREZM FOLK SCHOOL (ART CRITIC-PEOPLE'S ARTIST OF UZBEKISTAN GAVHARKHONIM MATYOKUBOVA

Annotation. *The article examines the work of the People's Artist of Uzbekistan, laureate of the award, famous choreographer, art critic, ethnographer Gavhargonim Matiokubova.*

Keywords: *«Lazgi», dance school, «Avesto», history, legend, national identity, values, «Lazgi», cultural heritage.*

People's Artist of Uzbekistan, famous artist G. Matyokubova in her pamphlets describes the history of «Lazgi», the stages of its formation and its aspects related to the «Avesto", the features that combine national values and traditions, the mythological roots of 9 «Lazgi», close and different proves its aspects on the basis of historical reality, creates a perfect portrait of the dance through the myths, legends associated with them, the lapars that pass from language to language over the centuries. In all his researches, the teacher considers the values of the people associated with the art of dance as an ethnographer-art critic, an experienced pedagogue, compares important facts, views and opinions on the history of the Khorezm dance school, in particular, «Lazgi», boldly measures them in terms of time and thought. Lazgi's international prestige justifies the continuation of the traditions of such teachers as Anajon Sobirova, popularly known as Anash the

Lame, and the unique hafiz Komiljon Otaniyozov. Based on real facts, it tries to fully reflect the realities of the past, to accurately express the historical truth, the spirit of the period and the region associated with the Khorezm Dance School.

In the Address of the President of the Republic of Uzbekistan Sh.M.Mirziyoev to the Oliy Majlis, it was emphasized that «further development of science in our country, education of our youth as owners of deep knowledge, high spirituality and culture» is extremely important. At the heart of any work of art and artistic creation is the perfection of man, his spiritual growth. Art and spirituality, art and literature purify the heart and soul, wash away its dust, lift the heart, give a world of pleasure, call for goodness and kindness.

At the 14th session of the UNESCO Intergovernmental Committee for the Safeguarding and Preservation of the Intangible Cultural Heritage in Bogota, Colombia, on 12 December 2019, the Uzbek national dance Lazgi was included in the Representative List of the Intangible Heritage of Humanity as an element of Uzbekistan's cultural heritage.

The good news pleased not only Uzbeks, but all fans of Uzbek art around the world. This is the great performer, teacher, researcher and propagandist of the great «Lazgi» – a great connoisseur of Uzbek art and culture, whose ancient roots go back to the «Avesto», the image of a woman playing the chiltor, found in the walls of the Earth. People's Artist of Uzbekistan Gavharhonim Matyokubova's long-term hard work, research and creative thinking were highly appreciated.

In the art world, not only creating a school, but also introducing any innovation, writing a pamphlet or manual requires real talent and perseverance, dedication, patience. The inclusion of Khorezm «Lazgi» in the UNESCO list was not easy, it is based on many years of research and selfless work of the master artist, because in all

times, human society develops thanks to the progressive thinkers and implementers. Gavharhonim Matyokubova is a famous dancer who witnessed the creation of the ninth type of «Lazgi» – «yallali» by the great singer, People's Artist of Uzbekistan Komiljon Otaniyozov and was one of the first to perform it with great skill on foreign stages. His pamphlets "Ofatijon Lazgi" and «Lazgi» consistently analyze the process of enlightenment and cultural relations and values between generations, the process of disappearance and enrichment, development and internationalization. He cites historical examples that prove the invaluable role of art and culture in educating the younger generation to become full-fledged people, establishing and strengthening friendly relations between different nations. According to the author, the emergence of the dance «Lazgi» was a discovery of fire, which played an important role in human life. In particular, the natural process that led to this discovery is due to the geographical location, climate and weather conditions of the Orionvej region. The sacred book of Zoroastrianism, the Avesto, is the primary written source of information on this subject.

National dances reflect the spirit and nature, psyche and mentality of the nation. They cannot be imagined or studied in isolation from the customs and culture of the people. G.Matyokubova analyzes the long and recent history of «Lazgi» in conjunction with the games «Zimlak» and «Ashshadarozi» of the holiday «Red Flower» associated with ancient traditions.

Representatives of different nationalities and ethnic groups, cultures and religions have lived in peace in Central Asia for many centuries. Hospitality, kindness, generosity of heart and true tolerance are always inherent in our people and form the basis of its mentality, he said, referring to the intangible heritage of our great ancestors and the art of dance. After all, such qualities as sincerity, love, tolerance, openness, hospitality to the Uzbek people are a source of wisdom, which is fully reflected in the art of dance. Because national dances originated under certain conditions and they reflect different states of the human psyche, life and are the most influential means of art.

Each dance created by Gavharkhanim has its own imagery, unique beauty and magic, which appreciates the role and importance of art in strengthening the friendship and solidarity of different nations, enhancing creative cooperation between peoples and countries. «Khorezm, famous for its rich history and culture, has been inhabited by different nations and peoples for a long time. Many of them have come from other countries and settled in different ways» said Changak Lazgi, who has long held Khorezm as his homeland. Persians who are Uzbeks culture, customs and values.

The ancient roots of Lazgi embody the essence of the most delicate elements of the Khorezm dance school. «Masharaboz Lazgi», «Qayroq Lazgi», «Dutor Lazgi», «Surnay Lazgi», «Saroy Lazgisi», «Changak Lazgi», «Khiva Lazgisi», «Garmon Lazgisi», «Khorezm Lazgisi» [9] the magnificent work is an invaluable treasure that symbolizes how great and sacred the soil of our homeland is, how ancient and diverse our national dance art is.

In meetings with young people and journalists, in conversations with foreign experts and researchers, Gavharkhanim praised the real devotees of «Lazgi» Sharip

Dusboboev, Honored Artist of Uzbekistan O.Gayibova, K.Kutlimurodov, People's Artist of Uzbekistan Bikajon Rahimova, Sultan Otaniyozov, Masharif Tukay, Buvajon Qayrak, M. Kharratov, Sora bola, H. Boltaev, O. Kushmonov, Saodat mercury, G. Abdullaeva, G. Mirzaeva, R. Sapoeva, Sh. Toganov, Davlat surnaychi, M.Alieva, Rajab lak-lak, Qodir bola, Z. He emphasizes the merits of such famous artists as Latipov, H. Ollamov. Anash Khalfa, who founded a school in Khorezm art, mentions the famous hafiz Komiljon Otaniyozov, Roviya Otajonova, Sora Olloberganova, Oliya Otamuradova one by one, and highly respects their selfless work and skills, their legacy.

There is hardly a person like Gavhar Matyokubova who knows the history of his country well, loves it and tells it like a magic fairy tale. Benazir's teacher Komiljon Otaniyozov's loving and responsible promotion of his multifaceted work is an example. The wisdom in his eyes, the thirst for knowledge, the love of the art world have shifted to dances. The nurse works long on each new dance. he harmony of the inner state, movements and symbols, colors and tones does not cease to work until it touches the heart. He learned to love and cherish music and dance as a divine miracle, to bring up young people with love from Komiljon Hafiz.

The roots of the ancient Khorezm, the subtlety and in genuity of the ancient Khorezm are reflected in the dances created by Gavharkhanim, as the theme of the legendary history of this legendary land is always at the peak of her creativity. Of course, this process requires serious research: he studied in depth the Khorezm khanates, the culture and art of that period, the history of clothing and jewelry, folk customs, struggles and aspirations, lifestyle. G.Matyakubova delights the audience by expressing her love for the history of the Motherland, her inner experiences in dances, and encourages her to think, to understand the essence of the contradictions of life. Satisfaction with one's destiny, joys, sorrows that have been a stone in one's heart for years, what one has found, what one has lost, what burns one's heart like fire, become a dance.

He draws strength from the classical literature of Khorezm and finds the necessary lines for his unique dances from the ghazals of Khorezm, Ogahi, Feruz. With his charming art he gives grace to the circles, delights the hearts, creates beauty. Gavharkhanim always strives for the purity of the Uzbek national dance art, for the restoration and preservation of the lost dances. He cares that the roots of national art will always be strong. His dances, which amaze the world, combine history, romantic pleasure and vitality, reflecting the spirit of the past and the present.

Khorezmian dances are so lively, bright and charming that they captivate the audience. Each of Gavharkhanim's works is a unique event in the development of national dance. He collected, summed up, polished and revived the disappearing Lazgi movements, which were scattered in the memory of the people like pearls. To cite just one example: in May 1997, the 2,500th anniversary of ancient and eternally young Khiva was celebrated in Paris, France. On the occasion of this anniversary, Gavharhonim Matyokubova, People's Artist of Uzbekistan, a well-known representative of the Khorezm Dance School, a highly talented dancer and choreographer, created the

composition «Legend of Lazgi». It connects the existing 9 «Lazgi» and reveals the stages of gradual development of Uzbek dance.

The composition «Legend of Lezgi» was staged as follows: In the middle of the Holy Tower there is a fire. The dancing girls are standing around the fire with a lighted candle in their hands with an elegant veil over their faces. The traditional rez of «Lazgi» begins. On the right side of the stage, the narrator appears and begins his story. And the creation of man tells the story of the soul entering the body with a celestial melody, first to the fingers, then to the wrists and shoulders, and finally to the head. During the story, he spoke about eight «Lazgi» and its ninth type, «Yallali lazgi» created by the great hafiz Komiljon Otaniyazov. «After the discovery of Komiljon hafiz, this melody became eternal, an eternal song of love and beauty», he concluded. These words are said while the rez part of the Lezgi melody is being played. At that moment, a soulful dancer emerges from the fire in the middle in the form of music. The hands seem to be torn to pieces, trembling, trembling, slowly rising with dance movements. With a sad expression on his face, the «soul» slowly begins to spin. He goes to the girl holding the candle and stops, and touches his finger to the girl, who is stiff as a statue. The trembling girl slowly begins to shake. Now «John» runs to another girl. He touches her too. In this case, he goes to the 20 girls on stage one by one and repeats this action. It is as if the girls are alive and the dancers slowly place the candle in their hands on the ground. They rotate where they open the curtains on their faces, and one hand stiffens at the top. The main part of the melody «Lazgi» begins. Soz makes a moan. The hands are frozen above. Nola continues again, turning into a fig. The fingers begin to move slowly. Then the paws, wrists, shoulders move forward – then. He breathes life into his body, shakes his head, as if resurrected.

Next to the girl in the middle, who looks like «John», there is a young man who is playing hard. They're in a game. The circle is divided into two sides, applauding their dancer and dancer and accompanying them with dance moves appropriate to the melody. Now the dancers throw one foot forward, one foot back, and begin to circle around the boy and girl in the middle in a Khorezmian foot style. At the end of the dance, everyone claps their hands and suddenly the dancer fires in the middle, and the girls finish the dance with candles in their hands.

Surprised participants – guests from different countries, historians, scientists, journalists, art-loving French people, representatives of the diplomatic corps – long applauded Gavharkhanim, the beautiful dancers who performed her legendary dance .

References

1. Meeting of the President of the Republic of Uzbekistan Sh.M.Mirziyoev with creative intellectuals UzA, August 3, 2017.

2. Karimova R. Uzbek dances. Cholpon, T. 2003. 5-b.

3. O'zME, T.2008. Volume 9.615-b.

4. Toxtasimov Sh. Hamroeva H. "The winner is his invention ..." "Gulistan", iss. 2. T., 2020y.

5. A. Navoiy, Sab'ai planet, T. 1998. 258-b.
6. Dictionary of Navoi works, T., 1972., 30 p.
7.Sadokov L. R. Musical archeology of ancient and medieval Central Asia: percussion instruments. M. 1996, s. 35.
8. Kobilniyozov J. Khorezm folk songs and games. T., 1975.
9. Akbarov I. Dictionary of music. "Teacher". T., 1997.
10. G. Matyoqubova Lazgi. Tashkent, 2020.
11. Toxtasimov Sh., Xamraeva X., Murodova M. Uzbek natsionalnoe tantsevalnoe art: from stanovleniya to povыsheniyu. Academy. Russia. 2019. №12. S. 56–58.

Хамраєва Хулькар Хамідуллаївна,
кандидат філологічних наук,
старша викладачка кафедри
теорії та історії мистецтва
Державної хореографічної академії Узбекистану
(Ташкент, Узбекистан)

Мусаєва Гульнара Фархатівна,
начальник відділу розвитку
національного танцю і хореографії
Державної установи «Узбекконцерт»,
старша викладачка кафедри
організації та управління закладами
мистецтва та культури
Узбецького державного інституту
мистецтва і культури
(Ташкент, Узбекистан)

КОРОЛЕВА ХОРЕЗМСЬКОЇ НАРОДНОЇ ШКОЛИ – МИСТЕЦТВОЗНАВЕЦЬ, НАРОДНИЙ АРТИСТ УЗБЕКИСТАНУ ГАВХАРХОНІМ МАТІОКУБОВА

Анотація: *розглянуто творчість народного артиста Узбекистану, лауреата премії, відомого балетмейстера, мистецтвознавця-етнографа Гавхаргоніма Матіокубова.*

Ключові слова: *«Лазгі», школа танцю, «Авесто», історія, легенда, національна ідентичність, цінності, «Лазгі», культурна спадщина.*

УДК 793.31(398),(477)

Білошкурський Володимир Степанович,
заслужений працівник культури України,
доцент кафедри хореографії
Національного педагогічного
університету імені М. П. Драгоманова
(Київ, Україна)

УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ «ГОПАК»: ФАБУЛА ПЕРЕТВОРЕНЬ

Анотація. *Досліджено умови виникнення українського народного танцю «Гопак», що сприяло своєрідності сучасного сценічного його виконання. Доведено, що лексичною особливістю танцю «Гопак» є трюкова частина чоловічого виконання, яка має потужне історичне підґрунтя. У сучасному українському народно-сценічному варіанті простежується значне розширення та ускладнення трюкової частини танцю. Зазначено, що для цього потрібна спортивно-акробатична підготовка танцівників, яка потребує залучення до процесу навчання відповідних фахівців і методик.*

Ключові слова: *український народний танець, хореографічна творчість, воїн-козак, «гопак», чоловічий танець, військове мистецтво.*

Протягом століть український народ створив самобутню культуру, одним зі скарбів якої є танцювальне мистецтво. Кращі художні зразки танцювальної культури збережені і є невід'ємною частиною мистецького життя України. Запальні й ліричні, нестримні та повільні танці демонструють високу й самобутню культуру українського народу. Хореографічні колективи своєю творчістю прославляють українське народне танцювальне мистецтво, завойовуючи палких шанувальників на всіх континентах світу.

Розвиток сучасного українського народного хореографічного мистецтва не можливий без знання історичних витоків. Минуле країни свідчить про славетні військові перемоги, що зафіксовано народною хореографічною творчістю в козацькому танці «Козак», швидкому й запальному парному – «Козачок», старовинному – «Гайдук», жартівливому – «Чумак», односкладних танцях, що отримали назву за основним рухом: «Тропак», «Голубець» тощо.

Більш як за чотири століття козаччини українська народна хореографія збагатилася творчістю запорізьких козаків, які відображали у танцях своє вільне, але суворе ратне життя [4, 15]. Але, безперечно, найулюбленішим старовинним народним танцем є «Гопак», який виконували на той час тільки чоловіки, демонструючи мужність і військову вдачу козацтва.

Чоловічий український народний танець «Гопак» виник у певний час, за певних умов і в певному середовищі: під час існування Запорізької Січі його виконували воїни-козаки, які мали відповідну військову підготовку, були фізично загартованими та витривалими. Уміння гарно та вправно танцювати для запорожця було справою честі: танцювальні рухи виконували не лише для задоволення і розваги. Це був певний вишкіл воїна-козака: за допомогою танцю юнаки навчалися військовому мистецтву. У народі говорили: «Козак танцює, як на коні гарцює». У цьому прислів'ї мали на увазі й козака, який вдало виконував рухи військового танцю «Гопак».

Свою назву – «Гопак» – козацький танець отримав за основним рухом, який тлумачать, як стрибати, бити. Виконавці широко демонстрували різноманітні стрибки, «плазунці», «щупаки», «млинки», «присядки», «голубці» [4, 11].

Фольклорист А. І. Гуменюк описує «Гопак» як чоловічий танець, який можуть виконувати один чи кілька танцюристів. Заздалегідь визначеної композиційної побудови танець не має, він базується на імпровізації. Завдання кожного виконавця – якнайкраще і якнайдотепніше виконати ті чи інші танцювальні рухи, не заважаючи іншим танцівникам. Темп виконання помірний, рухи виконують швидко, з поступовим прискоренням, що веде до кульмінації-фіналу [3, 191]. Головною ідеєю танцю «Гопак» було змагання, яке відбувалось між окремими танцівниками-козаками, що демонстрували, вихваляючись, один перед одним свою спритність, силу та витривалість. Перетанцьовуючи рух за рухом, запорожці вдавались до виконання карколомних елементів, підбадьорюючи суперника до більш складних рухів. У такому танцювальному завзятому протистоянні козаки виконували різноманітні стрибки, присядки, кружляння.

Часи Запорізької Січі вже давно минули, але все, що пов'язане із січовиками, сьогодні вкрай актуальне та набуло романтичного ореолу. Сучасна молодь намагається в усьому наслідувати легендарних запорожців, для яких першою ознакою козацтва було вміння танцювати по-козацькому – правильно, упевнено, відчайдушно, щоб «аж земля вгиналася» і водночас невимушено, з почуттям самоповаги [4, 24].

Велике значення для сценізації українського народного танцю мали записи народної творчості, які здійснили такі дослідники, як: В. Авраменко, Р. Герасимчук, А. Гуменюк, В. Верховинець, В. Купленик, А. Богород, К. Василенко й ін. Зокрема, В. Авраменко у виданні «Національний танець» фіксує танець за назвою «Гопак колом з вільним солом», «Гопак парубоцький» [4, 33]. Саме на основі матеріалів цих авторів були створені варіанти українського народно-сценічного танцю.

У сценічному варіанті танець «Гопак» стає парно-масовим танцем і має сталу композицію. Традиційно початком танцю є вихід усіх танцівників, які стрімко рухаються по сцені. Поступово із загальної маси відокремлюються пари, трійки, групи, що виконують танцювальні «па» окремо. Хлопці демонструють силу і спритність, а дівчата весело їх підбурюють. Чоловічі бурхливі танцювальні рухи змінюються жіночими ліричними комбінаціями. Фіналізує виступ загальне виконання спритних і технічно складних елементів на тлі емоційного підйому [6, 86].

Гопак. Архівні кадри, 1953 рік

За ідейно-емоційним змістом оновленого танцю «Гопак» музичний супровід під час виконання змінює свій характер, відповідно, до чоловічого – мужньо й героїчно, жіночого – ніжно та лірично й загального виконання – радісно та запально. Музика розкриває хореографічний образ танцівників, увиразнюючи рухи, фігури танцю і його емоційне забарвлення. Живе сплетіння різноманітних рухів у фігурах, що змінюються, формує вишуканий хореографічний малюнок народно-сценічного танцю.

Український народний танець «Гопак» має свою лексику, власні характерні рухи та їх комбінації, які варіюються залежно від задуму постановника. Це здебільшого рухи суто чоловічі, їх виконання потребує не лише майстерності, фізичної сили та витривалості, а й спеціальної спортивно-акробатичної підготовки.

У сучасному українському народно-сценічному танці простежується розширення структури традиційних танцювальних рухів: окрім основних присядок, додались і віртуозні розтяжки, присядки-розніжки, які мають різновиди, але найбільш різноманітними стали повзунці.

У козацькому танці зросла кількість «револьтатів», «млинків», «відсічок», «голубців», «підбивок» й ін. Такі рухи потребують значної координації тіла, його стійкості та балансу, тобто спеціальної хореографічної та фізичної підготовки. Надзвичайно важливо під час виконання такого віртуозного руху є необхідність зафіксувати потрібну позу в мить найвищого злету, а таке вміння формується лише внаслідок наполегливих тренувань. До цих рухів слід віднести як традиційні: повітряні кільця, щупак, повітряну розніжку, так і нові: прихід після подвійного повітряного туру в повний шпагат, у розніжку в повороті. Новоутворенням є й повзунець з опорою на чоло, різновиди закладок-підсікань й ін.

Необхідно зазначити, що для виконання цих рухів потрібна спортивно-акробатична підготовка танцівників, яка потребує залучення до процесу навчання відповідних фахівців і методик.

Є. Приступа і В. Пилат у виданні «Традиції української національної фізичної культури» стверджують, що танець «Гопак» походить від національної боротьби, так званого «бойового танцю» запорозьких козаків [8, 45]. На їхню думку, «Гопак» – це свого роду «українське ушу»; і цю теорію підтверджує те, що недавно було започатковано новий вид національної боротьби – «Бойовий гопак».

Лексика народного танцю «Гопак» природна й безпосередня, вона є наслідком єдності змісту та форми хореографічного твору. Тому козацький танець необхідно ускладнювати акробатичними трюками раціонально й виважено, вони мають бути виправдані розвитком дії та підкреслювати своєрідність «Гопака» [4, 35–38].

«Гопак» є здобутком народного танцювального мистецтва України та потребує детального наукового вивчення. Знання його походження та композиції потрібне для того, щоб професійно відтворити козацький танець на сцені. Мало знати основні рухи та побудову цього танцю, треба передусім добре знати історію, розуміти саму суть танцю, причину, що спонукала козака до танцювального двобою. Варто ретельніше вивчати зразки танцювальної культури українського народу, яким є танець «Гопак», тому що це і є джерело духовної культури України.

Література

1. Борзов А. А. Танцы народов мира. Москва : Университет Натальи Нестеровой, 2006. 496 с.
2. Василенко К. Ю. Український танець : підручник. Київ : ІПК ПК, 1997. 282 с.
3. Гуменюк А. І. Українські народні танці. Київ : Наукова думка, 1969. 615 с., ил.
4. Запорізька Січ – колиска козацького танцю : методичні рекомендації / уклад. О. П. Колосок. Київ : ДАКККіМ, 2004. 47 с.
5. Литвиненко В. А. Зразки народної хореографії : підручник. 2-е вид. Київ : Альтерпрес, 2008. 468 с.
6. Ткаченко Т. С. Народний танец. Москва, 1967. 656 с.
7. Чміль В. А. Танці Запорізького краю в обробці З. Сизоненка. Мелітополь, 2005. 340 с.
8. Приступа Є. Н., Пилат В. С. Традиції української національної фізичної культури. Ч. 1. Львів : Троян, 1991. 104 с.

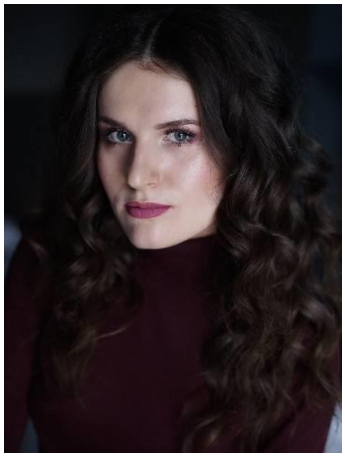
Vladimir Beloshkursky
(Kyiv, Ukraine)

UKRAINIAN FOLK DANCE «HOPAK»: THE FABULOUS OF TRANSFORMATIONS

Abstract. *The article examines the conditions of origin of the Ukrainian folk dance «Hopak», which contributed to the uniqueness of its modern stage performance. It has been proved that the lexical feature of the Hopak dance is the stunt part of the male performance, which has a strong historical basis. In the modern Ukrainian folk-stage version there is a significant expansion and complication of the stunt part of the dance. It is noted that this requires sports and acrobatic training of dancers, which requires the involvement of relevant specialists and methods in the training process.*

Keywords: *Ukrainian folk dance, choreographic creativity, Cossack warrior, «hopak», men's dance, martial arts.*

УДК 793.3:130.2



Карпенко Діана Валеріївна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Київ, Україна)

ТАНЕЦЬ У ФІЛОСОФСЬКІЙ ДУМЦІ

Анотація. *Простежено місце танцю в контексті філософської думки. Проаналізовано праці мислителів, починаючи з Античності до європейської культури XIX століття.*

Ключові слова: *танець, тілесне мистецтво, мислителі, філософська думка.*

Перші згадки про танець відображені в стародавніх космологічних міфах, де танець супроводжує народження світу з хаосу (наприклад індуїстська міфологія) [4]. А основу давньогрецької міфології становить анімізм, віра в людиноподібність богів і тлумачення їхньої поведінки за допомогою міфів. Серед небожителів є Терпсихора – покровителька танців та хорового співу, яку зображають у вигляді молодої жінки з посмішкою на обличчі, іноді в позі танцівниці, яка переважно сидить і грає на лірі.

Перші філософські праці з'явилися в добу Античності. Вони розкривають проблеми «мусичних» мистецтв, зокрема танцю. Давньогрецький поет Гомер вважав, що на світі найбільш приємними та прекрасними є сон, любов і спів, а бездоганним – танець. Також в епічних поемах здійснив опис танців: в «Іліаді» – хороводу, а в «Одіссеї» – чоловічий дует на тлі танцюючих юнаків.

Філософ Піфагор вбачав у танці та грі на музичному інструменті символи морально-естетичного виховання громадян. Афінський філософ Сократ високо цінував у мистецтві танцю вибагливу розміреність, граціозність і стрункість рухів, шляхетність постави людини [3].

Мислитель Платон у «Законах» і «Державі» описував переваги танцю так: якщо людина не може танцювати – вона неосвічена і груба, тоді як досвідчений танцюрист – утілення культурної людини.

Перший трактат «Про танець» написав вільнодумець Лукіан, який зазначав, що «танець вносить лад і міру в душу того, хто дивиться, притягуючи погляди найкрасивішими видовищами, захоплюючи слух прекрасними звуками та виявляючи прекрасну єдність душевної і тілесної краси» [3].

Культ краси людського тіла в гармонії фізичного та духовного визначає специфіку античного розуміння проблеми тілесності. Також опис танців наявний у працях: Аристотеля, Філострата, Есхіла, Софокла, Еврипіда, Аристофана.

Критично танець проаналізували з позиції раннього християнства у виконавських мистецтвах мислителі пізньої Античності: Кіпріан, Лактанцій, Тертуліан, вказавши на його корисну роль у пробудженні устремлінь душі до Бога [4].

В епоху Середньовіччя велику роль у житті суспільства відігравала церква та релігія, які жорстко контролювали людину протягом всього життя, впливали на її свідомість та поведінку. Філософська думка поділилась на два протилежні типи мислення. Одні, зокрема Климент Александрійський і Василій Великий, вважали, що танець є символом єдності з Богом, символом розуміння його космічної сутності. А інші: Святий Амвросій та Августин Блаженний – звинувачували його у збудженні чуттєвості з боку релігійних апологетів [4]. Однак деякі види танців допускали в життєве середовище з умовою, якщо в них вихваляли Господа або їх присвячували певним церковним подіям [3].

Стрімкий розквіт тілесного мистецтва забезпечила епоха Відродження. Антропоцентризм, гуманізм, модифікація середньовічної християнської традиції призвели до конверсії мистецтва в професійну діяльність. Разом з кардинальними змінами поглядів на зміст внутрішнього та зовнішнього існування людини тілесному знову повернено сенс самодостатності та краси. Тілесна антична краса в епоху Відродження піднесена та наповнена новим змістом, що зумовило розквіт куртуазної танцювальної культури, становлення салонного (бального) танцю та створення перших професійних гільдій викладачів [4].

Також з першої половини XV століття виходять праці, у яких систематизовано танці й основні їхні рухи, зафіксовані композиції і манери виконання, характер костюмів та аксесуарів: «Про практику або мистецтво танцю» Е. Гульельмо, «Книга про мистецтво танцю» А Корназано, «Танцівник» Ф. Карозо, «Милість кохання» Ч. Негрі [4]. У XVII столітті теоретики танцю П. Бошан і Р. Феє створили систему запису танцювальних елементів і сформували всі наявні в сучасному балеті позиції ніг і рук. Завдяки реформі Ж. Ж. Новерра балет перетворився на вид мистецтва, що має важливе суспільне значення.

На розвиток хореографічної думки доби Просвітництва вплинули філософські пріоритети Д. Дідро та Ф. Вольтера. Також Д. Лок висунув концепцію про виховання діяльної, творчої та доброчесної людини: задля цього необхідно навчити її читати, малювати й танцювати. На думку філософа, танці додають рухам витонченості, яка зберігається протягом усього життя.

У більшості праць німецького філософа Ф. Ніцше згадано танець. У «Народженні трагедії з духу музики» зазначав, що в танці людина може злетіти до небесної висоти та почувати себе богом. У філософській поемі «Так говорив

Заратустра» автор вірить тільки в такого Бога, який умів би танцювати. Для нього танець стає атрибутом найвищого, божественного мистецтва та думки. Від імені Заратустри філософ протистоїть усьому «серйозному, вагомому, глибокому, урочистому» та закликає «навчитися літати», «бути легким», «танцювати не тільки ногами, а й головою». Тобто бути легким і вільним у своєму мисленні, як вільний і легкий танець [1]. У праці «На шляху до генеалогії моралі» філософ критикує західноєвропейські християнські цінності: сильні чоловіки танцюють, щоб контролювати свої емоції та позбутися образи або помсти. А у «Сутінках богів» та «Антихристе» танець представлено як засіб тренування почуттів, розвитку сприйнятливості та відповідальності, необхідних для створення нових цінностей [3].

Отже, на основі досліджених філософських праць можемо зробити висновок, що танець посідає вагоме місце в суспільному житті та гармонійно впливає на естетичний і фізичний розвиток людини.

Література

1. Танец как философия. URL: https://arzamas.academy/materials/1424 (дата звернення: 01.06.2022)

2. Терешенко Н. В. Ретроспектива розвитку бальної хореографії|. *Culturology, Sports and Art History*. 2017. С. 252–255. URL: https://eprints.oa.edu.ua/6367/1/89.pdf (дата звернення: 01.06.2022).

3. Фридрих Ницше – танцующий философ: почему автор идеи сверхчеловека превозносил танец. URL: https://knife.media/nietzsche-dance/ (дата звернення: 01.06.2022).

4. Щербаков В. В. Культурологічний аспект визначення поняття «танець». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2013. №4. С. 219–225. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2013_4_46 (дата звернення: 29.05.2022).

Diana Karpenko
(Kyiv, Ukraine)

DANCE IN PHILOSOPHICAL THOUGHT

Annotation. *The place of dance in the context of philosophical thought is considered. The works of thinkers, starting from Antiquity to the European culture of the 19th century, are analyzed.*

Keywords: *dance, physical art, thinkers, philosophical thought.*

УДК 793.3(792.8)

Падалко Вікторія Олегівна,
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв,
методистка вищої категорії
кафедри академічного і естрадного вокалу
та звукорежисури НАКККіМ
(Київ, Україна)

ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНСЬКИХ КЛАСИКІВ У БАЛЕТНОМУ МИСТЕЦТВІ

Анотація. *Наукова розвідка присвячена розкриттю особливостей балетів, у яких інтерпретовано літературну спадщину українських класиків. Наголошено на наукових працях, у яких проаналізовано поняття «українська національна балетна вистава». Відповідно до теоретичних аспектів, які висвітлили дослідники, виокремлено спільні риси для балетів за творами Лесі Українки, Івана Франка, Тараса Шевченка, а саме: поєднання народних і класичних традицій, виразний етнічний колорит, тонкий психологізм, насиченість сенсом кожного жесту й руху, звідси наближеність хореографічної мови до поетичного узагальнення.*

Ключові слова: *інтерпретації літературних творів у балеті; українська національна балетна вистава; етномаркери; галерея жіночих образів української національної балетної вистави; балети «Лісова пісня», «Лілея», «Сойчине крило».*

У буремні часи для держави та її народу завжди загострюється потреба у зверненні «до джерел», до фольклору, до класичної мистецької спадщини. Відповідні тенденції можна виділити й у XX столітті, коли відбувалися визвольні змагання задля спроб становлення незалежної, самостійної України, і зараз, коли ми знову маємо пройти тернистий шлях до миру й процвітання. Митці інтерпретують відомі сюжети, оновлюють теми й мотиви, дають творам друге життя – сучасне, близьке для глядача.

У балетознавство вже стійко увійшло поняття *українська національна балетна вистава*. За А. Н. Король, це балетна вистава, насичена елементами національної ідентифікації (світоглядні, етичні, естетичні, психологічні особливості тощо); партитура з елементами народного мелосу; хореографія, побудована на поєднанні / синтезі класичного танцю та українського танцювального фольклору» [2].

Метою нашої наукової розвідки є розкриття особливостей балетів, у яких інтерпретовано літературну спадщину українських класиків.

Зі стрімким розвитком української музичної культури ХХ століття до різноманіття її жанрів, безпосередньо пов'язаних з літературою, почали входити балети, лібрето яких мало за основу твори українських класиків. Дедалі частіше митці здійснювали спроби перекласти мовою танцю відомі сюжети Івана Франка [4], Лесі Українки, Тараса Шевченка й ін. Такі балети сприяють не лише якісному збагаченню культури, а й зміцненню української ідентичності, виконують роль етномаркерів українського балету у світовому хореографічному мистецтві. Художні образи з літературних творів перетворюються в символи, які реалізуються на всіх рівнях балетної вистави: лексичному, образному, просторово-композиційному, тематичному тощо. Характерною особливістю лексики таких балетів є синтез рис народного та класичного танцю.

Одним з найяскравіших зразків української балетної вистави є балет «Лісова пісня» за однойменною драмою-феєрією Лесі Українки, створений 1936 року. Композитор Михайло Скорульський і його дочка, Наталія Скорульська, авторка лібрето, інтерпретували зміст літературного твору достатньо точно, зберігши головні образи, хід сюжету, драматичний розвиток подій. Засобами музичної та хореографічної виразності відтворено емоційний колорит і переплетення казкового з реальністю. Звичайно, задля гармонійного втілення задуму були внесені певні зміни відповідно до законів балетного жанру. Деякі епізоди твору-основи скоротили, інші ж, навпаки, розширили. Істотною відмінністю стало введення сцени весілля Лукаша й Килини.

Важливою особливістю внутрішніх і зовнішніх компонентів хореографічних образів є демонстрування української ментальності, моральних установок. Усе: від положення тіла, міміки, різноманітних рухів до внутрішнього монологу героїв, їхніх емоцій, сприйняття подій – пронизане національними рисами.

Поєднання традицій народного та класичного танців наявне в протиставленні різних емоційно-образних сфер, а саме: образи звичайних людей (Лукаша, Килини) змальовано за допомогою засобів виразності народного танцю, а казкові створіння (Мавка, лісові істоти, русалки тощо) – засобами класичного, але теж із вкрапленнями українських танцювальних традицій [3, 140–141].

Аналізуючи музичну складову балету, можемо теж простежити виразний зв'язок із народно-пісенними мотивами. Значне місце відведене для музичного фольклору Волині. Багато мелодій зібрала сама Леся Українка під час фольклорних експедицій. Завдяки проникливій мелодійності та виразній образності музика балету є зручною для виконавців і відповідно легка для сприйняття глядача. Українська пісенність поєднала соціально-побутовий світ зі світом фантастичним. Риси народного фольклору бачимо в лейтмотиві Потерчат, русалчиному хороводі тощо.

Варто зазначити й те, як інтерпретовано поетичні образи в балеті. Зупинимося на образі Мавки. На тлі особливої музичності, чуттєвості звучання жіночий образ переростає у справжній символ краси та мінливості природи. Для такої образно-емоційної глибини не достатньо традиційних балетних засобів, тому з'являється потреба в посиленій психологізації, у досягненні виразності в кожному русі.

Відомим утіленням літературної спадщини Тараса Шевченка є балет «Лілея». Він був першою репрезентацією образів і мотивів творів Кобзаря (однойменна «Лілея», «Русалка», «Сліпий», «Княжна» й ін.) у хореографічному мистецтві. Знову бачимо синтез народних і класичних традицій не тільки в музичній, а й у хореографічній мові. Але К. Данькевич, на відміну від цитувань народних мелодій, просто узагальнив їх, надавши музичній партитурі ліричності й танцювальності. Цікавою особливістю балету є те, що, хоча в подальшому було багато інтерпретацій, змін у постановках зазнавало все, окрім музичного супроводу.

Виразний образ головної героїні балету «Лілея» теж належить до своєрідної галереї жіночих образів української національної балетної вистави. За допомогою поєднання ознак поетичних образів з різних творів Т. Шевченка в балеті вдалося втілити яскраву внутрішню трансформацію головної героїні. Промінентною рисою балету «Лілея» є симфонізація хореографічної мови, а також гармонійне її поєднання з драматичною виразністю. Значення балету для українського хореографічного мистецтва загалом – непересічне, бо центральні образи Лілеї та Степана безпосередньо вплинули на становлення жіночого та чоловічого танців.

Перлинами музичної Франкіани є балети «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського, «Каменярі» М. Скорика й ін. Відображення виразного національного колориту, ідейно-тематична спрямованість, тонкий психологізм при розкритті художніх образів – усе це притаманне балету «Сойчине крило», який став вдалою «спробою втілення засобами балетного театру складних філософських аспектів літератури доби модерну» [1].

Отже, у розмаїтті сюжетів, тем та образів можна виділити конкретні спільні риси для балетів за творами українських класиків. Поєднання народних і класичних традицій надало українській національній балетній виставі виразного етнічного колориту, а тонкий психологізм і насиченість сенсом кожного жесту й руху наближає хореографічну мову до поетичного узагальнення. Проаналізовані балети продовжують жити в оновлених постановках і на чільному місці у вітчизняному мистецтві стверджують моральний та естетичний потенціал національної ідеї.

Література

1. Король А. Образ Мані у балеті «Сойчине крило» композитора А. Кос-Анатольського у постановці М. Трегубова. URL: https://otherreferats.allbest.ru/culture/00977520_0.html (дата звернення: 28.05.2022).

2. Король А. Українські балети як етномаркери. URL: https://www.researchgate.net/publication/338151417_Ukrainski_baleti_ak_etnomarkeri/fulltext/5e2b54f74585150ee78091d0/Ukrainski-baleti-ak-etnomarkeri.pdf (дата звернення: 29.05.2022).

3. Маркевич Л. Трансформація системи художньої мови української національної балетної вистави у 20–80 роках XX ст. URL: https://svr.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/5/2019/09/dis_Markevuch.pdf (дата звернення: 28.05.2022).

4. Овчаренко Е. Сезон почнуть з української класики. Слово просвіти. URL: http://slovoprosvity.org/2019/08/29/sezon-pochnut-z-ukrains-koi-klasyky/ (дата звернення: 28.05.2022).

Viktoriia Padalko
(Kyiv, Ukraine)

INTERPRETATIONS OF THE LITERARY HERITAGE OF UKRAINIAN CLASSICS IN THE ART OF BALLET

Annotation. *This scientific research is devoted to revealing the features of ballets that interpret the literary heritage of Ukrainian classics. Attention is drawn to scientific works that consider the concept of «Ukrainian national ballet performance». Based on the theoretical aspects highlighted by researchers, the author highlights common features for ballets by Lesya Ukrainka, Ivan Franko, Taras Shevchenko, namely: a combination of folk and classical traditions, expressive ethnic color, subtle psychology, richness of meaning of each gesture and movement and so thus, the proximity of choreographic language to poetic generalization.*

Keywords: *interpretation of literary works in ballet; Ukrainian national ballet performance; ethnomarkers; gallery of female images of the Ukrainian national ballet performance; ballets «Lisova Pisnya», «Lileya», «Soichyne Krylo».*

УДК 793.3(398)

Гурський Віталій Іванович,
викладач Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв» імені Павла Чубинського, художній керівник Народного ансамблю танцю «Горлиця» Міжнародного центру культури і мистецтв профспілок України
(Київ, Україна)

ЕТНІЧНИЙ ТАНЕЦЬ – ВІДБИТОК НАРОДНОГО ЖИТТЯ

Анотація. *Розглянуто історичні закономірності формування фольклору відповідно до культурних традицій народу. Вказано, що традиція – важлива складова народного життя. Окреслено характерні риси етнічного танцю, стилістичні особливості, що створюють манеру виконання танцю; зазначено, за допомогою чого формуються виражальні засоби етнографічного танцю.*

Ключові слова: *фольклор, етнос, традиції народної культури національний характер, етнічний танець.*

Фольклор – це підґрунтя, що визначає суть культурного буття українського народу, плекаючи традиції народної культури. Незважаючи на появу й розвиток в Україні професійних мистецьких форм, фольклор є незмінним джерелом для творчого натхнення культурного життя народу. Функціонування фольклору з часом зменшується, однак у різних культурних традиціях його інтенсивність і динаміка неоднакові. В Україні цей процес також і занепадав, і посилювався. Особливу потребу у відновленні коду нації українська спільнота відчула в останні роки незалежного існування держави.

На сьогодні складно ознайомитися з фольклором у традиційному середовищі через безпосереднє спілкування з носіями культури наших пращурів, але є інший шлях пізнання – літературні джерела спадщини.

Книга фіксує фольклорні традиції, зберігає особливості репертуарних, жанрових, стильових надбань культурної спадщини українського народу. Хоча книга – це застигла форма, але вона має потужний потенціал для відновлення традицій фольклору.

Принадність фольклору полягає у своєрідності поєднань: у пісні та думі – це синтез мелодії, слова й таланту співака; у казці вабить захоплюючий сюжет, майстерність оповідача, своєрідна мовностилістична виразність живого усного тексту [4]. Танок захоплює динамікою та грацією ритмічно-пластичних побудов рухів і комбінацій, мелодійною естетикою поз, вдалою драматургією подання гротескових форм українського народного фольклору.

«Питання про витоки та існування танцю, його роль у житті суспільства порушували автори різних історичних епох. Так, Платон у діалозі «Алківіад», проводячи паралель між людьми та тваринами, стверджував, що рух є їхньою суттю, тому походження танцю слід шукати у самій природі людей» [1, 6].

Танець є видом мистецтва, у якому основою для створення художнього образу є рухи, жести, положення тіла танцюриста, які інакше, як через спостереження, неможливо досліджувати. Витоки танцю пов'язані з найглибшими процесами, що відбувалися в житті того чи юного етносу.

Етнічний танець – це танець певного народу (етносу), що сформувався з урахуванням народних танцювальних традицій. Цікавість до нього останнім часом значно зросла. Етнотанець є предметом дослідження не лише хореографії, а й такої історичної науки, як етнографія. Соціальна етнографічна дисципліна − етнічна хореографія – сформувалася на стику етнографії та хореографії. Вона вивчає умови формування етнічного танцю. Крім того, етнохореографія визначає засади танцювальних традицій різних народів світу.

Найважливіше джерело етнічної хореографії – це життєвий устрій народу, його звичаї, мораль, етика. У танці він віддзеркалюється, передається за допомогою показу умовного, ігрового характеру взаємин. Ці танці виражають уявлення, що склалися в народі, поняття про суспільні відносини між людьми. Вони часто застосовують образні, часом символічні жести, пози, використовують предмети, які допомагають розкрити стосунки між учасниками. До таких танців відносяться ігрові танки, хороводи [1, 12].

Характерна риса етнічного танцю – колективність. Тобто етнічний танець являє собою безперервний ланцюжок творчих актів, які здійснюють у діалектичній єдності масового й особистого. Будь-який етнотанець колись виконали вперше, він мав автора. Але найкраще підтвердження його цінності, визнання народом – це втрата авторства. Приймаючи етнічний танець, той чи інший народ згодом вносить у нього зміни, уточнення – так творцем етнічного танцю стає народ, етнос.

Традиція – важлива складова народного життя, що забезпечує збереження фольклорного танцю. Завдяки такій її ознаці, як спадкоємність (передача від покоління до покоління), танець здатний залишатися частиною життя народу, переживаючи разом з ним різні потрясіння, зокрема іншоетнічний вплив, зберігаючи при цьому власну специфічність. Танці, які прийшли до нас з глибини віків, називають традиційними.

Найважливішою ознакою етносу, як відомо, є національний характер. Національна специфіка, властива тому чи іншому народу, є наслідком впливу цілої низки чинників. До головних – треба віднести історичний шлях розвитку народу, природно-кліматичні умови, у яких він побутує, та основну спрямованість його праці. Зазначені умови впливають на національне мистецтво, надаючи йому специфічних рис. Національний характер проявляється й у різних сферах життя народу, зокрема в етнічній художній традиції і танці як її частині. У фольклорному танці втілено ментальність народу, що його створив. Етнічний танець – відбиток народного життя. Як і будь-яке явище фольклору, він увібрав усе найважливіше, притаманне народові. Такі танці не схожі один на одного і є унікальними [1, 14].

Танцювальні рухи мають бути гармонійними та формувати яскравий образ, передавати почуття. Жести, пози, міміка – це ті виражальні засоби, що створюють манеру виконання етнографічного танцю.

Зміст і виражальні засоби народного танцю, з одного боку, безперервно розвиваються відповідно до змін, що відбуваються в житті етносу. З іншого – етнічний танець відображає сучасне розуміння дійсності засобами танцювальної мови, що здавна склалася і є для певного соціуму доступною і зрозумілою.

Важливим засобом для відновлення традицій фольклору є зафіксовані відомості провідних етнографів України. Цінний етнографічний танцювальний матеріал, який зібрав і вивчив Андрій Гуменюк, став основою для першого видання книги «Українські народні танці» (видавництво «Наукова думка», 1962 р.). Як упорядник Андрій Іванович зазначив: «У другому виданні книги майже удвічі збільшено кількість описаних танців і танцювальних рухів. До збірника ввійшли записані танці Полтавської, Хмельницької, Чернігівської, Черкаської, Київської та інших областей України. Значну частину танцювальних дійств, які пройшли перевірку в репертуарі професійних і самодіяльних колективів, взято з друкованих джерел. Загалом у збірнику 140 різноманітних за тематикою і жанрами танців, які репрезентують хореографічне мистецтво українського народу. У них відображено працю, героїзм, побут, звичаї, обряди, дозвілля нашого народу.

У книзі спочатку подані народні танці, що не зазнали жодної художньої обробки. Далі вміщено народні танці, які тепер називають сценічними: у них повністю збережено народну основу, але внесено певні зміни. У кожному розділі виділено групу танців, які створили провідні балетмейстери України на основі народної хореографії [3, 7].

Павло Вірський наголошував: «Українські народні танці, запальні і ліричні, нестримні і повільні, полонили весь світ. У них яскраво виявляється характер, висока і самобутня культура нашого народу. Успішні гастролі Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського й інших танцювальних колективів утвердили та прославили українське народне танцювальне мистецтво, завоювавши палких шанувальників на всіх континентах» [3, 5].

Отже, етнічний танець – важлива частина мистецького життя нашого народу. Він надає самобутності й національного колориту сучасній українській культурі.

Література

1. Баглай В. Є. Этническая хореография народов мира : учеб. пособ. Ростов-на-Дону : Феникс, 2007. 405, [1] с., ил.

2. Гуменюк Андрій Іванович. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Гуменюк_Андрій_ Іванович (дата звернення: 03.04.2022).

3. Українські народні танці / упоряд., авт. вступ. ст. і прим. А. І. Гуменюк, ред. П. П. Вірський. Київ : Наук. думка, 1969. 610 с.

4. Фольклор як засіб морально-етичного виховання молодших школярів. URL: http://referatcentral.org.ua/pedagogy_load.php?id=296 (дата звернення: 03.04.2022).

Vitalii Gurskyi
(Kyiv, Ukraine)

ETHNIC DANCE IS AN IMPRINT OF PEOPLE'S LIFE

Annotation. *The following are considered: historical regularities and functioning of folklore in accordance with the cultural traditions of the people; tradition is an important component of people's life; characteristic features of ethnic dance; stylistic features that create the manner of dance performance; by means of which expressive means of ethnographic dance are formed.*

Keywords: *folklore, ethnicity, traditions of folk culture, national character, ethnic dance.*

УДК 793.31

Халецька Ірина Миколаївна,
викладачка хореографічних дисциплін,
спеціаліст вищої категорії
Фахового коледжу культури і мистецтв
(Калуш, Україна)

ВИТОКИ ТАНЦЮВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ОПІЛЛЯ НА ПРИКАРПАТТІ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ

Анотація. *Визначено витоки танцювального мистецтва етнографічної групи Прикарпаття – Опілля. Окреслено вплив історичних та етнографічних чинників на формування народного опільського танцю. Вказано шляхи збереження танцювального мистецтва Опільського краю. Досліджено характерні особливості опільського танцю в контексті розвитку українського народно-сценічного танцю. Зазначено роль фольклорного танцю у формуванні хореографічного мистецтва Опілля.*

Ключові слова: *етнографічна група, танець, Опілля, фольклорний танець, хореографічне мистецтво.*

Питання становлення опільського танцю на Прикарпатті та його течії в українському народному та сценічному танці на сьогодні є актуальним, оскільки це важлива частина нашої історії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій доводить, що опільська танцювальна культура на Прикарпатті другої половини XX – початку XXI століть не висвітлена в сучасних наукових працях. Тому визначення методологічних основ становлення та розвитку танців Опільського краю в Івано-Франківській області, виявлення особливостей сценічної обробки, узагальнення досвіду, що збагачує українську танцювальну культуру здобутками Прикарпаття, є першочерговим.

Опілля – етнографічна група, що «розташована на південний схід від міста Львова, у межах Львівської, Івано-Франківської і Тернопільської областей. На сході межує з річкою Золотою Липою, на заході – з річкою Верещицею (за іншими джерелами – з річкою Щиркою), на півдні підходить до Дністра, на півночі – до Львівського плато, Гологорів і Перемишлянського низькогір'я» [3].

«Опілля є західним продовженням подільського етнографічного ареалу, що входить до зони Прикарпаття. Як зазначає дослідник Опілля кандидат історичних наук Роман Кирчів, археологічні пам'ятки засвідчують давню заселеність цього краю. На основі наявних відомостей з етнографії, народного мистецтва, фольклору, традиційних промислів окремих місцевостей дослідник визначає Опілля як певний локальний етнографічний район західноукраїнського краю» [4, 4].

В Івано-Франківській області до етнографічної групи Опілля входять Рогатин, Бурштин, Галич. Рогатинське Опілля – назва однієї з частин Опілля (частина Подільської височини). Розташоване в межах Львівської, Івано-Франківської та Тернопільської областей. Простягається з північного заходу на південний схід від річки Бібрки (за іншими даними – від річки Свірж) до річки Золотої Липи (за іншими відомостями – до річки Нариївки). На заході межує з Львівським Опіллям, на півночі – з Гологорами, на північному сході з Перемишлянським низькогір'ям, на південньому заході та півдні з Ходорівським і Бурштинським Опіллям. «Рогатинське Опілля, середня частина якого розташована в околицях Рогатина, деякі джерела помилково називають Бурштинським Опіллям. І навпаки, Бурштинське Опілля (частина Опілля в районі міста Бурштина) разом з Ходорівським Опіллям називають Рогатинсько-Ходорівським Опіллям» [5].

Танцювальне мистецтво Опілля формується на основі своїх звичаїв та обрядів. Культура опільського танцю виділяється з-поміж інших етнографічних культур Прикарпаття своїм цікавим виконанням: постановкою корпуса, положенням рук, голови, рухами й танцювальними комбінаціями, костюмами, танцювальною лексикою та поведінкою в танці.

Фольклор є основою для опільського танцю. У фольклорі та культурній філософії танцю основним критерієм є визначення цінностей, які є невід'ємною частиною духовного життя. «Танець виник з різноманітних рухів і жестів, пов'язаних з трудовими процесами, побутом та емоційною уявою від навколишнього світу. Рухи постійно змінювалися та мали художнє узагальнення і сформувалися в мистецтво танцю – один з найдавніших проявів народної творчості» [1, 20]. Танці Опілля відображають особливості виробничих процесів, звичаїв, обрядів, світогляду, що відрізнятиме її від решти України.

Як зазначає О. Квецко, «фольклорний танець становить першооснову хореографічної постановки, адже сучасні балетмейстери та колективи активно використовують елементи фольклору у своїх творах, надаючи їм сучасних характеристик та особливостей з метою зацікавлення і задоволення мистецьких потреб глядачів. Фольклорний танець і його елементи забезпечують збереження національних традицій» [2, 5].

Одним з основних чинників, що вплинули на формування опільської танцювальної культури, є географічно-етнографічне розташування. Оскільки територія Опілля знаходиться на рівнинній місцевості, хореографічна лексика тут не така «скута», як у гуцульських танцях. Переважають підскоки, зіскоки, прості та синкоповані оберти.

Цікавою є хореографічна картинка «Весілля на Опіллі» (постановник – Олександр Заставний). Танець записано в селі Бовшів Івано-Франківської області, побудовано на фольклорному матеріалі та поставлено на базі Зразкового ансамблю танцю «Дивоцвіт» (будинку культури с. Задністрянське Галицького району Івано-Франківської області).

Серед відомих хореографічних колективів Опільського краю в Івано-Франківській області можна виділити:

- Народний аматорський танцювальний колектив «Юність Опілля» Рогатинського державного аграрного коледжу (керівниця – Людмила Мельник). У репертуарі

ансамблю є багато цікавих хореографічних композицій, які демонструють опільськиий характер: «Опільська полька», «Юність опілля», «Великодні гаївки»;

•Зразковий хореографічний колектив «Опільчанка» Рогатинської школи естетичного виховання (керівниця – Лілія Горинь);

•Народний аматорський танцювальний колектив «Вихор» м. Бурштин (керівник – Олександр Заставний);

•Зразковий аматорський танцювальний колектив, ансамбль народного танцю «Ярославна» (керівниця – Галина Колодій).

Становлення та розвиток опільського танцю відбувалися під впливом історичних подій і трансформацій. Фольклор – важливий чинник формування репертуару професійних та аматорських колективів Опілля, що засвідчив аналіз роботи хореографічних колективів Опільського краю. Систематизація історичних відомостей про специфіку стилістики опільського танцю Прикарпаття сприятиме ґрунтовному їх дослідженню задля збереження культурних надбань Опілля для майбутніх поколінь.

Література

1. Волчукова В. М., Бугаєць Н. А., Лімaнська О. В., Тіщенко О. М. Методика роботи з хореографічним колективом: основи курсу. Харків : ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2013. 326 с.

2. Квецко О. Автентичний танець як основне джерело створення хореографічної постановки. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/35_2021/part_2/9.pdf (дата звернення: 03.06.2022).

3. Опілля. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Опілля (дата звернення: 02.06.2020).

4. Опілля : монографія / Нац. заповідник «Давній Галич» ; редкол.: Я. Клюба, О. Береговський, Л. Бойко та ін. Галич : Давній Галич, 2010. 205 с.

5. Рогатинське Опілля. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Рогатинське_Опілля (дата звернення: 02.06.2020).

Iryna Khaletska
(Kalush, Ukraine)

THE ORIGINS OF THE DANCING ART OF OPILLIAN IN THE CARPATHIANS OF THE LATE XX - EARLY XXI CENTURY

Annotation. *The article considers the origins of dance art of the ethnographic group of Prykarpattia - Opillya. The influence of historical and ethnographic factors on the formation of folk Opiliya's dance is determined. Ways to preserve the dance art of the Opiliya's region are considered. The characteristic features of Opiliya's dance in the context of the development of Ukrainian folk and stage dance have been studied. The role of folk dance in the formation of choreographic art of Opillya is outlined.*

Keywords: *ethnographic group, dance, Opillya, folk dance, choreographic art.*

УДК 793.3 (394)

Маркова Ольга Василівна,
провідна методистка
з хореографічного мистецтва
Вінницького обласного центру
народної творчості,
член Національної хореографічної спілки України
(Вінниця, Україна)

МАРІЯ РЄЗНІК – ХОРЕОГРАФІЧНИЙ ЛЕЙТМОТИВ ВІННИЧЧИНИ

Анотація. *Розкрито такі питання: історія хореографії Вінниччини, дослідження творчого шляху Марії Рєзнік – одної з основоположниць класичної хореографії на Вінниччині та відомої хореографині й педагогині, методика викладання Марії Рєзнік класичного та народно-сценічного танців, основа класичного танцю, за Марією Рєзнік, вплив на сучасність, збереження та розвиток знань історії хореографії Вінницького краю, послідовники Марії Рєзнік.*

Ключові слова: *Марія Рєзнік, історія хореографії Вінниччини, хореографія Тульчина, історичні постаті в хореографії другої половини XX століття, класичний танець на Вінниччині.*

Хореографія – це не просто мистецтво постановки танцю як послідовності кроків, рухів, фігур для створення найкращого сценічного ефекту. Історія хореографічного мистецтва Вінниччини. Яка вона? Хоча б з минулого століття і до сьогодення… Це ті знання, які так потрібні новим поколінням, щоб зберегти своє, відродити пам'ять про недоказане та примножити все те сучасними досягненнями.

Рєзнік Марія Матвіївна

З превеликим задоволенням розповім про одну з основоположниць класичного танцю на Вінниччині. Це відома хореографиня, педагогиня і чудова людина, яка півстоліття – з 1963 по 2013 рік – віддано працювала в нашому краї. Ким стали сьогодні її учні, їхні успіхи та досягнення – це результат тих знань і досвіду, які наставниця передала своїм вихованцям. Ітиметься про мою улюблену вчительку Марію Матвіївну Рєзнік. Цьогоріч їй виповнилося б 95 років. Але 4 травня 2015 року її добре серце перестало битися. Світла пам'ять про неї не залишить байдужими майбутні покоління всіх причетних до танцю.

Народилась Марія Рєзнік 13 грудня 1926 року в місті Києві. 1936 року сім'я переїздить до Ленінграда (нині Санкт-Петербург).

Як кожна маленька дівчинка Марія мала заповітну мрію – хотіла навчитися танцювати й стати балериною. Мати вирішила відвести її до Ленінградського хореографічного училища (нині академія імені А. Ваганової). На той час їй виповнилось 11 років, і за віковими критеріями Марія вже не проходила. Але здібну, талановиту дівчинку побачила сама Агрипіна Яківна Ваганова, і Марії запропонували навчатися в студії при училищі.

Згадую, як цікаво розповідала нам на уроках танцю Марія Матвіївна про період свого навчання в цьому особливому закладі. Там вона вперше вивчила термінологію класичного танцю, опанувала його складну техніку й отримала безцінний досвід. Не знаємо, на жаль, подробиць за яких обставин, але в цей період вона знайомиться з Володимиром Румянцевим – учнем Ленінградського хореографічного училища. Вони були ровесниками. А коли танцювали в парі, Агрипіна Яківна неодноразово відзначала їхній дует. Знайомство цих двох талановитих, закоханих у танець людей надалі буде супроводжувати їх упродовж усього життя.

Починалась Друга світова війна. Батька призвали на фронт. Сім'я евакуюється до своїх далеких родичів в м. Хабаровськ на Далекому Сході. Тут Марія продовжує навчатися хореографії в студії при Хабаровському музичному театрі комедії (нині Хабаровський крайовий академічний музичний театр). Успішно закінчує студію і як одна з найкращих отримує пропозицію працювати артисткою балету. У роки війни театр продовжує роботу. 1945 року дає спектаклі на фронті бійцям, які брали участь у Маньчжурській операції.

Хабаровськ, 1944 рік

На той час молодого лейтенанта Володимира Румянцева направляють також на Далекий Схід для стримування японської агресії. Так і відбулась друга доленосна зустріч Марії з Володимиром. Вони стали надзвичайно близькими друзями.

Одного разу на прем’єру балетного спектаклю завітав і майбутній чоловік Марії – Василь. Досвідчений майор, який пройшов три війни: Фінську, Вітчизняну і Японську, побачивши чарівну балерину, зрозумів, що вона його доля. З першого погляду вони закохалися одне в одного. Ця любов поєднала їх навіки.

Палац піонерів, 1975 рік

Згодом Марія стала дружиною офіцера, якому завжди й усюди була вірною супутницею. Далі було безліч військових гарнізонів у різних куточках Радянського Союзу за місцем служби чоловіка. При клубах гарнізонів на той час були створені жіночі ради. Активну участь у них брала й Марія. Вона організовувала культурно-мистецькі заходи,

створювала танцювальні колективи з числа військових і їхніх сімей. Крім того, була майстринею на всі руки та вела гурток вишивальниць для дружин офіцерів.

У Василя і Марії народились донечки Наталя, а пізніше Ірина.

Реалізувати свою мрію – навчати молоде покоління хореографічному мистецтву – Марія Матвіївна змогла вже в зрілому віці в місті Тульчині Вінницької області (з 1963 року), куди її чоловік був призначений на посаду командира полку.

З допомогою працівників районного будинку культури Марія Рєзнік організувала танцювальний гурток, а згодом і хореографічну студію. Запрошувала на заняття всіх охочих. Однією з її учениць була тепер уже заслужена працівниця культури України, керівниця Зразкового аматорського хореографічного колективу «Вітерець» Наталя Василівна Бегаль. *«Умов для занять тоді не було. Замість станків ставили стільчики і займалися…»* – згадує Наталя Василівна.

Палац піонерів, 1977 рік.
Фото з архіву Галини Чекини

Так у місті Тульчині з'явились основи класичного та характерного танців. Взагалі місто Тульчин, одне зі славетних у нашому краї, відоме ще й тим, що тут на початку XX століття Микола Леонтович створив хорову капелу. До речі, донька Марії Матвіївни Наталя навчалась грі на фортепіано в рідної сестри Миколи Дмитровича.

На уроки класики до Марії Матвіївни приходили юні, а сьогодні вже наші видатні хореографи: заслужений працівник культури України, керівник Народного аматорського ансамблю танцю «Ровесник» Василь Бондарчук і відмінниця освіти України, педагогиня Народного художнього колективу України, ансамблю народного танцю «Радість» Вінницького палацу дітей та юнацтва імені Л. Ратушної Жанна Марущак. З величезним захопленням відвідували вони заняття Марії Рєзнік. Їхні життєві шляхи тісно переплітались…

Ансамбль «Дружба». Київ. Палац «Україна».
Звіт Вінницької області.
Фото з архіву Ж. Марущак

Життя не стояло на місці. 1969 року, демобілізувавшись, чоловік Марії Матвіївни отримав пропозицію працювати у Вінницькому облвиконкомі. На державній службі Василь Максимович мав можливість отримати житло, щоб перевезти родину до Вінниці.

1972 рік

Професійне покликання Марії Матвіївни набуло тут нової якості. Пропозицій працювати було вдосталь: і серед провідних хореографів в управлінні культури, і керівницею колективу в щойно збудованому м'ясомолочному технікумі (нині технологічно-промисловий коледж Вінницького національного аграрного університету). Обирала вона серцем. І важливу роль у виборі її місця роботи відіграла третя доленосна зустріч з Володимиром Івановичем Румянцевим. На той час він уже чимало зробив для збереження та розвитку хореографічного мистецтва на Вінниччині. Сім'ї Румянцевих і Рєзніків дружили до останніх днів життя. Отож Марія Матвіївна стала педагогом-хореографом Палацу піонерів і педагогом-репетитором в ансамблі «Дружба» медичного інституту (керівником якого був В. Румянцев). Паралельно викладала класичний танець у гуртку діток, які займались фігурним катанням.

Багато учнів пройшли через школу класичного танцю Марії Рєзнік. Це тепер керівниці зразкових аматорських хореографічних колективів: Тетяна Косичук («Подоляночки» Вінницької дитячої школи мистецтв) й Олена Береза («Перлини» Вороновицької ДМШ), а засновниця Зразкового аматорського хореографічного колективу «Візерунки» Вікторія Карнаухова на основі уроків хореографії Марії Матвіївни виховала й своїх послідовників, які нині керують «Візерунками». Продовжують справу Марії Рєзнік і ті, які виїхали за кордон. Відвідували уроки хореографії в Палаці піонерів: і сьогодні знана у Вінниці майстриня Галина Чекіна, і Галина Максимова, й Олег Карпенко, й Оксана Олійник (сини якої Кирило та Артем нині відомі хореографи) й ін. Не одне покоління закохала в хореографічне мистецтво провідна хореографиня.

Зліва направо: М. Рєзнік, Ж. Марущак, В. Румянцев, Н. Артюхіна

З 1988 до 2013 року Марія Матвіївна – педагог Народного аматорського ансамблю танцю «Ровесник». Її відданість своїй справі, любов до учнів, тактовна манера викладання, особливий підхід до кожного вихованця назавжди закарбувалися в моїй пам'яті. Елегантна, витончена, граційна, зі своїм особливим шармом, вона притягувала нас своєю невичерпною енергією, надихала бути досконалішими з кожним заняттям. Атмосфера її уроків – то скарб, подарований долею. Отож Терпсихора обрала саме такий шлях…

Ювілейний концерт Народного ансамблю танцю «Ровесник». Театр імені М. Садовського

Література

1. Історія Академії російського балету ім. А. Я. Ваганової. *Wikipedia*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Академія_російського_балету_імені_А._Я._Ваганової (дата звернення: 05.12.2021).
2. Історія Хабаровського крайового музичного театру. *Wikipedia*. URL: https://hkmt.ru/teatr/ (дата звернення: 06.12.2021).
3. Маньчжурська операція. Wikipedia. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Маньчжурська_операція (дата звернення: 06.12.2021).
5. Історія Тульчинського районного будинку культури. *Wikipedia*. URL: https://www.vocnt.org.ua/budkult/tulchin (дата звернення: 07.12.2021).
6. Історія Вінницького міського палацу дітей та юнацтва імені Л. Ратушної, URL: https://vmpdu.edu.vn.ua/istoriya-palacu (дата звернення: 08.12.2021).
7. Історія технологічно-промислового коледжу Вінницького національного аграрного університету. URL: https://tpk-vnau.org/istoriia/ (дата звернення: 08.12.2021).
8. Народний ансамбль танцю «Дружба» Вінницького національного університету імені М. Пирогова. URL: https://www.vnmu.edu.ua/клуб/народний-ансамбль-танцю-«дружба» (дата звернення: 08.12.2021).

Olga Markova
(Vinnytsia, Ukraine)

MARIA REZNIK – CHOREOGRAPHIC LEITMOTIVE OF VINNICHCHINA

Annotation. *History of choreography of Vinnytsia region. Research of Maria Reznik's creative path. One of the founders of classical choreography in Vinnytsia region. Famous choreographer, teacher. Methods of teaching Maria Reznik classical and folk dance. Bases of the basics of classical dance, created by Maria Reznik. Influence on the present. Preservation and development of knowledge of the history of choreography of Vinnytsia region. Followers of Maria Reznik.*

Keywords: *Maria Reznik. History of choreography of Vinnytsia Choreography of Tulchyn. Historical figures in the choreography of the II half..XX century. Classical dance in Vinnytsia region.*

УДК 78.01:792.82(477)

Аксютіна Владислава Вікторівна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Київ, Україна)

БАЛЕТ ЮРІЯ ШЕВЧЕНКА «БУРАТІНО І ЧАРІВНА СКРИПКА»: ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ ХОРЕОГРАФА З МУЗИКОЮ КОМПОЗИТОРА

Анотація. *Досліджено процес створення балету Юрія Шевченка «Буратіно і чарівна скрипка». Вказано, що, створюючи балет за сюжетом популярної казки про ляльку Буратіно, композитор Ю. Шевченко обрав уже відомий шлях пошуків нового сценічного втілення всесвітньо відомої історії.*

Ключові слова*: балет, Юрій Шевченко, «Буратіно і чарівна скрипка», лейттема, лібрето.*

Лібрето балету «Буратіно і чарівна скрипка» ґрунтується на сюжеті дитячої повісті-казки О. Толстого «Золотий ключик, або Пригоди Буратіно» (1936 р.). Варто зазначити, що сам жанр казки природно співвідноситься із музичним мистецтвом, про що свідчить величезна кількість музичних вистав за мотивами казок (як народних, так й авторських), мюзиклів, музичних мультфільмів, кінофільмів та, звичайно ж, балетів й опер.

Звернення до одного й того самого сюжету набуло популярності із зародженням кіномистецтва, про що свідчить досвід найвідоміших кіностудій світу, передусім студії Warner Brothers (Голлівуд, США) у XX столітті. Зазвичай обирають сюжет, добре відомий у всьому світі, на основі чи за мотивами якого з'являється мультфільм, музичний мультфільм, мюзикл або художній фільм; після цього знімають другу, третю та інші численні версії вже екранізованого сюжету. Так було, наприклад, із відомою казкою всіх часів і народів про Попелюшку Шарля Перро.

Тож, створюючи балет за сюжетом казки про ляльку Буратіно, композитор Ю. Шевченко обрав уже відомий шлях пошуків нового сценічного втілення всесвітньо відомої історії. Частково в інтерв'ю (з 3 хв 11 с) [5] він пояснює причини звернення саме до сюжету «Буратіно», які можна вважати особисто-біографічними. По-перше, відвідуючи з дитинства оперний театр у Києві, Ю. Шевченко мріяв написати власний балет для цієї добре знайомої оперної сцени. І друга причина полягає в тому, що історія про Буратіно стала першою книгою Ю. Шевченка

в дитинстві, яку він прочитав самотужки від початку до кінця. «І так назавжди цей персонаж увійшов у моє життя», – підкреслює митець (з 3 хв 56 с) [5]. Саме тому композитор брав безпосередню участь у написанні лібрето до балету «Буратіно», про що читаємо на сайті Національної опери України [1]. Також важливо підкреслити, що саме балет «Буратіно» став першим зверненням композитора до цього жанру.

«Казка-прототип» про Піннокіо здобула популярність та визнання у світі, про що свідчить її переклад багатьма мовами. Отже, до початку роботи композитора Ю. Шевченка над музикою для балету про Буратіно цей персонаж уже став добре відомим як герой літературного твору (СРСР, 1936 р.), мультиплікаційного фільму (СРСР, 1960 р.), кінофільму (СРСР, 1975 р., муз. О. Рибнікова), мюзиклу на музику українського композитора О. Білаша «Пригоди Буратіно» (1989 р., Київський муніципальний театр для дітей та юнацтва). Тому рішення композитора створити однойменний балет здається логічним і виправданим. А з урахуванням популярності твору та відомості головного персонажа юним глядачам майбутній балет був приречений на успіх.

Разом з тим Ю. Шевченко не просто створив балет за обраним сюжетом, а відразу розгледів «початкову музикальність» сюжету, перенісши низку музичних елементів в оркестрову партитуру та розвинувши їх до лейтмотивів головних персонажів. Про це свідчить навіть назва балету, що в інтерпретації композитора й інших лібретистів (лібретист Е. Яворський і балетмейстер В. Литвинов) звучить як «Буратіно і Чарівна скрипка». Отже, вони продемонстрували новий погляд на вже відомий сюжет, який при детальному огляді виявляється настільки природним, що, здається, саме такої музичної складової завжди не вистачало для найбільш повного розкриття літературного сюжету.

Розглядаючи музику до балетів Ю. Шевченка в контексті їхнього концертного життя, відмітимо, що на сьогодні один з номерів балету «Буратіно і Чарівна скрипка» вже виконували як окремий симфонічний твір. Це «Вальс» (у лібрето «Чарівний вальс») з картини другої дії балету, що прозвучав у виконанні Оркестру Запорізької філармонії 2021 року [4].

Відомо, що 2009 року композитор створює інший балет – «Бармалей», який успішно оселяється в Київському театрі для дітей та юнацтва (прем'єра 14 травня 2011 р.). Цікаво, але сам композитор (і ми це чуємо в музиці) пояснює, що музика цього балету «на 100% базується на тій самій музиці» [2], що й балет «Буратіно». У цьому контексті, а також розглядаючи концертне життя музичних номерів композитора з балетної музики, згадаємо авторський концерт Ю. Шевченка «За 5 кроків до Різдва», що відбувся в Київському академічному театрі опери та балету для дітей та юнацтва 11 грудня 2019 року. На концерті серед інших творів прозвучала оркестрова сюїта з балету «Бармалей та Айболить» [3], що є підтвердженням нашої тези про симфонізм і яскраву образність балетної музики Ю. Шевченка, яка продовжує жити на концертній сцені.

Підсумовуючи, зазначимо, що музика Ю. Шевченка до балету «Буратіно і Чарівна скрипка» є результатом багатовекторної роботи композитора як лібретиста, уважного дослідника літературних першоджерел і талановитого музиканта, який розпізнав та розвинув початкові музичні елементи в самостійні та характерні лейтмотиви, завдяки чому музичні номери з наведених балетів можуть виконувати на концертних сценах як самостійні твори.

Література

1. Буратіно. Лібрето. *Репертуар. Національна опера України*. URL: https://opera.com.ua/afisha/buratino (дата останнього звернення: 18.02.2022.)].
2. Голинська Ольга. Юрій Шевченко націлився на «Греммі». *День*. 14 липня 2017. URL: https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/yuriy-shevchenko-nacilyvsya-na-gremmi (дата звернення: 14.05.2022).
3. Улюблений композитор влаштовує творчий вечір в Київській опері. *Вечірній Київ*. 10 грудня 2019. URL: https://vechirniy.kyiv.ua/news/37739/ (дата звернення: 14.05.2022.).
4. Шевченко Ю. Вальс з балету Буратіно. URL: https://www.youtube.com/watch?v=zHT1ENPuwrs (дата звернення: 21.01.2022.).
5. Шевченко Ю. Балет Буратіно. URL: https://www.youtube.com/watch?v=9sM3f1JUUU0 (дата звернення: 18.02.2022).

Vladislava Aksyutina
(Kyiv, Ukraine)

YURI SHEVCHENKO'S BALLET «PINOCCHIO AND MAGIC VIOLIN»: FEATURES OF THE CHOREOGRAPHER'S WORK WITH MUSIC OF THE COMPOSER

Annotation. *The publication explores the process of creating Yuri Shevchenko's ballet "Pinocchio and the Magic Violin". creating a ballet based on the extremely popular tale of the Pinocchio doll, composer Yu. Shevchenko chose the already well-known way of searching for a new stage embodiment of world-famous history.*

Keywords: *ballet, Yuri Shevchenko, "Pinocchio and the Magic Violin", leitmotif, libretto.*

УДК 793.3.37(477+73-43)

Бевзенко-Грін Валерія Валеріївна,
магістерка хореографії,
хореографиня-постановниця проєкту
«Войовничі Валькірії» на базі Центру мистецького руху
Арменталіті / Armentality Movement Arts Center
(Гранд-Рапідс, Мічиган, США)

ОСОБЛИВОСТІ АКОМОДАЦІЇ МАГІСТРА-ХОРЕОГРАФА З УКРАЇНИ В СИСТЕМІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ США

Анотація. *Хореографія стала частиною державної освіти Сполучених Штатів Америки на початку 1900-х років. Принципи та засади хореографічного мистецтва в Сполучених Штатах Америки надзвичайно близькі до українських. Так само, як і в Україні, однією з головних дисциплін є класична хореографія. США – це багатонаціональна країна, тому «народний танець» досить різноманітний. У вищих хореографічних школах є програми вивчення танців народів*

світу, проте це не головна дисципліна для вивчення. Найчастіше хореографію народів світу об'єднують з окремими сучасними танцювальними стилями.

Ключові слова: *хореографія США, танцювальна освіта К-12, «народні танці» США, український танець «Веснянка».*

Різноманітні форми мистецького світу є невід'ємною частиною динаміки суспільства в глобальному контексті. Світові освітні системи стикаються з великою кількістю культурних проблем, такими як бідність, дискримінація та соціальна нерівність. Мистецтво, зокрема танець, може вплинути на людей і суспільство, що переживають складні ситуації, у яких наявний конфлікт або відчуття ізоляції. Хореографічне мистецтво сприяє можливості емоційно та фізично поєднувати й передавати ідейно-символічне сприйняття ситуації. Хореографія як універсальна система дає можливість людям з різних куточків світу взаємодіяти та спілкуватися на мові танцю. Такий вербальний аспект хореографії дає змогу розуміти та цінувати історичні перспективи, ділитися і приймати культурні відмінності, виховувати повагу до всіх індивідів і різноманітних культурних традицій [5, 8].

Танцювальне мистецтво стало частиною державної освіти Сполучених Штатів Америки на початку 1900-х років. Така можливість стала реальною після того, як концепції гімнастики та вправ на свіжому повітрі стали популярними в Європі. Приблизно в той час, коли Джон Дьюї (американський психолог, реформатор освіти та філософ), найбільш відомий своїми освітніми реформами, пропагував навчальну програму для посилення демократії, Гертруда Колбі розробляла «природні танці», допомагаючи віддзеркалити давньогрецькі ідеали, які можна знайти в сучасному мистецтві. Популярні танцівниці, такі як Айседора Дункан та її послідовники, наголошували на розвитку, що був заснований на законах і принципах природного руху та ритму [7].

Першою танцювальною школою в США була «Denishawn School of Dance and Related Arts», яку заснували 1915 року Рут Сент-Дені та Тед Шон. Вона вважається джерелом американського сучасного танцю. Виховала таких провідних сучасних танцюристів, як Марта Грем, Доріс Хамфрі та Чарльз Вайдман. Сент-Дені і Шон вважали, що всі танцювальні техніки важливі та повчальні, тому їх школа пропонувала заняття зі східних, іспанських танців, основ балету, власні інноваційні методики та пізніше техніки сучасного танцю, які в Європі розробили Рудольф Лабан та Еміль Жак-Далькроз [4].

Сучасне визначення танцювальної освіти потребує вивчення хореографічного мистецтва в багатьох його аспектах і проявах. Знання про танець передається від покоління до покоління, від однієї людини до іншої, тому живе й розвивається як вид мистецтва і як навчальна дисципліна. Танцювальна спадщина величезна, форми її варіюються від автентичних до класичних та сучасних. Протягом XX століття танець виконував різноманітні суспільні цілі та завдання, так хореографічна освіта існувала в різноманітних формах освітніх установ. У XXI столітті танцювальне мистецтво набуває значення як діяльність здорового способу життя, що сприяє розвитку та підтримці себе як особистості [3].

Сьогодні хореографія – це важливий компонент поряд з іншими навчальними предметами мистецької освіти. На початку XX століття в США танець викладали на уроках фізкультури як естетичний, чи спортивний. Протягом більшої частини XX століття танець був життєздатною частиною навчальної програми з фізичного виховання. Постійні зусилля артистів хореографічного жанру і педагогів зумовили визначення танцю як окремої мистецької дисципліни.

Після того як танець відокремився від фізичного виховання, його часто поєднували з іншими мистецькими дисциплінами. Проте танець згодом все ж став окремою визнаною дисципліною, яка розвивалася як система або напрям. Незалежно від позиціонування танцю в школі, коледжі й університети готують викладачів танцю до викладання в освіті K-12, де увагу сконцентровано на вивченні хореографічних основ [3].

Танцювальна освіта K-12 – це конкретна програма зарахування, яка пропонує студентам подати заявку та пройти прослуховування для зарахування через процес вступу на факультет. Кандидати повинні оволодіти танцювальною освітою K-12 Pre-major і записатись на Dance 241R, Dance 290 та Dance 261 протягом першого курсу. Для вступу до спеціальності необхідно пройти:

– кваліфікаційне прослуховування,
– поставлене соло з власною хореографією,
– співбесіду,
– мінімальні академічні вимоги,
– Бюро кримінальних розслідувань Юти (UBCI) і відбитків пальців ФБР,
– успішне завершення танцю 276R [2].

Досвідчені викладачі ставлять перед студентами мету – опанувати методику танцю на основі чуттєвих уявлень і відповідного життєвого досвіду.

Танцювальна освіта передбачає реалізацію таких завдань:

– сформувати в студентів навички доцільного руху протягом усього життя;
– надати творчі перспективи;
– зародити відчуття і розуміння природної потреби в танці;
– уміти демонструвати переживання в танці.

Залучення вихованців до створення та вивчення природних основ танцю – засіб, який педагог використовує для сприяння творчого зростання танцівників. Педагог танцю не тільки знайомить вихованців з руховими навичками, різноманітними прийомами та культурним надбанням, але також вчить їх бачити, пізнавати, рухатись, спілкуватися та реагувати танцюючи.

Викладачі хореографії серйозно ставляться до танцювальної освіти, її принципів та практики. Досвідчені педагоги керуються такими правилами:

– поважати та розуміти танцювальний контент, щоб розробити навчальні посібники та підручники;
– цілі та завдання навчальної програми адаптувати до навчання з національними стандартами;
– формувати навчальні цілі на основі відповідних потреб студентів;
– використовувати творчість як основний засіб розвитку та вдосконалення навичок критичного мислення танцівника [6, 5].

Досвідчені викладачі обмірковують щоденні заняття та виконання завдань шляхом моніторингу, аналізуючи й оцінюючи їх досягнення у зв'язку з успіхами вихованців. Зазначена концепція дослідження слугує розширенню та збагаченню бази знань з педагогіки мистецької освіти. Також у щоденну навчальну програму для стимулювання студентів навчатися викладачі інтегрують різноманітні інструменти оцінювання, наприклад рубрики.

Крім того, за тим, як педагог проводить заняття, спостерігають керівництво або колега-педагог / наставник у межах підвищення кваліфікації.

Спостереження за рівнем викладання на занятті дає змогу обміркувати побачене, зазначити сильні сторони викладача та запропонувати допомогу в проблемних зонах. Дослідження та оцінювання є необхідним танцювальним критерієм навчального плану з метою адаптації занять до підготовки вихованців під час досягнення професіоналізму з метою підготовки танцівників до наступного рівня [6, 16].

Засади хореографічного мистецтва в Сполучених Штатах Америки надзвичайно близькі до українських. Так само, як і в Україні, однією з головних дисциплін є класична хореографія.

США – це багатонаціональна країна, тому «народний танець» у ній досить різноманітний, наприклад: кантрі, який «створили» переселенці з Великої Британії як показ переходу від старого світу до нового; сквер-данс (квадратний танець), поява якого пов'язана із поєднанням різних народних танців Європи; індіанські або американські індійські танці, пов'язані з ритуальними подіями або шаманізмом; джаз, що походить від афроамериканців.

У вищих хореографічних школах є програми з вивчення танців народів світу, проте вони не є головною навчальною дисципліною. Найчастіше хореографію народів світу об'єднують з окремими сучасними танцювальними стилями. Тому в мистецтві й системі освіти поняття *народний танець* у професійному значенні відсутній. Приїхавши до Сполучених Штатів, український фахівець з хореографічної освіти стикається з проблемою, коли потрібно пояснювати, що таке спеціалізація народна хореографія (National dances diversity – різноманітність національних танців).

Афіша «Dance for Ukraine»

Спілкування на заході «Dance for Ukraine»

На засадах волонтера організувала захід ***«Dance for Ukraine»*** на базі Центру мистецького руху Арменталіті, під керівництвом Лори Арменти (Armentality Movement Arts Center; Гранд-Рапідс, Мічиган, США).

Лора Армента (Laura Armenta) – хореографка мексиканського походження, артистка, педагогиня та художня підприємиця. Трохи більше ніж за 20 років вона створила цілу низку робіт, які внесли значний вклад у виконавське мистецтво в Західному Мічигані [1].

У межах заходу розповідала про війну в Україні. Розучили український танець «Веснянка», що відображає культурні цінності мого народу, який, попри випробування, передає з покоління в покоління обрядові надбання, які живлять нашу душу.

Розучування українського народного танцю «Веснянка»

Усі виручені кошти були перераховані RPCV Alliance for Ukraine. Ця організація закуповує медичні та гуманітарні товари в США. Представники фірми в минулому були волонтерами Корпусу Миру, більшість з них працювали в Україні.

Сучасний світ захоплений мистецтвом України – ця тенденція поширилася і на Сполучені Штаті Америки. Як український фахівець з мистецтва народного танцю відчуваю радість і гордість за танцюючу Батьківщину, радію можливості долучитись до світового флешмобу мистецтва народу України.

Література

1. Armentality Movement Arts Center. URL: https://armentality.com/lauraarmenta/ (дата звернення: 15.06.2022).
2. Dance Education K-12. URL: https://catalog.byu.edu/fine-arts-and-communications/dance/dance-education-k-12-ba (дата звернення: 10.06.2022).
3. Defining dance education. URL: https://us.humankinetics.com/blogs/excerpt/defining-dance-education (дата звернення: 01.06.2022).
4. Denishawn School of Dancing and Related Arts. URL: https://www.britannica.com/topic/Denishawn-School-of-Dancing-and-Related-Arts (дата звернення: 17.06.2022).
5. Kacy E. Crabtree. A Snapshot View: Dance Education in America. MFA, MAAA, 2007. 11 p.
6. National Dance Education Organization. Professional Teaching Standards for Dance in Arts Education. MD 20814-6065 301-657-2880ph 301-657-2882f info@ndeo.org www.ndeo.org. NDEO 2005. 18 p.
7. Patricia Reedy «A Mini History of Dance Education». URL: https://dancersgroup.org/2009/12/a-mini-history-of-dance-education/ (дата звернення: 08.06.2022).

Valeriia Bevzenko-Green
(Grand Rapids, Michigan, USA)

FEATURES OF ACCOMMODATION OF A MASTER OF CHOREOGRAPHER FROM UKRAINE IN THE SYSTEM OF ART EDUCATION OF THE USA

Abstract. *Choreography became part of public education in the United States in the early 1900s. The principles and principles of choreographic art in the United States of America are extremely close to the Ukrainian ones. As in Ukraine, one of the main disciplines is classical choreography. The United States is a multinational country, so the "folk dance" is quite diverse. Higher choreographic schools have programs to study the dances of the peoples of the world, but this is not the main discipline to study. Most often, the choreography of the peoples of the world is combined with some modern dance styles.*

Keywords: *choreography of the USA, dance education K-12, "folk dances" of the USA, Ukrainian dance "Vesnyanka".*

УДК 793.3(159.942)

Джус Катерина Володимирівна,
магістерка хореографії,
методист кафедри хореографії
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв.
(Київ, Україна)

ЕМОЦІЙНИЙ КОМПОНЕНТ ЯК ЗАСІБ ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ В СУЧАСНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ

Анотація*. Проаналізовано емоційний компонент як засіб художньої виразності в сучасній хореографії. Розглянуто поняття емоцій та почуттів, що з певного погляду є синонімами.*

Ключові слова: *хореографічне мистецтво, емоції та почуття, виражальні засоби танцю, хореографічний образ.*

У сучасному хореографічному мистецтві наявні різноманітні компоненти, такі як: технічна база, лексична складова, музичний супровід, емоційне наповнення та ін. Емоційний компонент у хореографії є одним із найважливіших, адже завдяки йому вдається розкрити суть і зміст постановки. При правильному використанні емоційного наповнення глядач долучається до процесу, що відбувається на сцені. Без емоційної складної техніки не буде бажаного результату і проєкт буде неповноцінним.

Сучасна хореографія різнобічна та досить експресивна. Вона має здатність швидко змінюватись, підлаштовуючись під сьогодення. Саме тому митець має використовувати у своїх постановках необхідні наочно-логічні, конотативні значення, завдяки яким роботи отримують прагматичні ознаки та можливість справляти враження на глядачів. Така можливість пов’язана з протіканням процесів емоційного компоненту, адже танцювальний номер дає змогу не тільки спостерігати перебіг емоційного стану героїв на сцені, а й самим відчувати та співпереживати [3, 17].

Важливе значення в роботі хореографа має емоційне наповнення будь-якої хореографічної постановки, що є невід’ємною частиною танцювальної видовищності, яка насичує танцюриста енергетичним потоком, а глядачів спонукає зануритись у світ творчості для повного сприйняття того, що відбувається на сцені.

Важливо зазначити, що правильна подача емоційного потоку може допомогти глядачеві зрозуміти зміст, як і неправильна – зашкодити [6].

Багато науковців і дослідників хореографічного мистецтва визначають емоційність як одну з провідних художніх ознак цілісності образу. Здатність постановника формувати образ у свідомості є унікальною та специфічною ознакою, що розкривається тільки у творчій уяві. Саме вона є найвищим показником художньо-творчих здібностей – художньою обдарованістю. Образ, що вміщує в собі чуттєвість, переживання, передає емоції, оцінки, духовний та ідейний зміст, називають художнім [17, 2].

Надзвичайно важливу роль у створенні певного образу відіграє знання психології, вміння використовувати її у своїй балетмейстерській діяльності. Це дає змогу правильно зрозуміти персонажів, людей у реальному житті, адекватно відтворювати їх в уяві, а потім переносити на сцену, прораховуючи всі лінії поведінки героїв [4, 26].

Психологія вміщує в собі якості, що надзвичайно відрізняють її від інших наук. Насамперед, тому що кожен здатен знайти самого себе, просто спостерігаючи за оточенням. Проте якщо заглибитися в психологію з професійного погляду, то вона передбачає аналіз поведінки кожного. Психологія тісно переплітається з іншими науками й досліджує проблеми групового або особистісного характеру [5, 8].

Емоційний компонент у сучасній хореографії є важливим для розкриттям тематики твору, розуміння та осмислення глядачем. Емоції – це особливий клас психічних станів, що відтворюють ставлення людини до навколишнього світу, до інших людей, до самої себе та до результатів своєї діяльності [7].

Емоції мають особливу властивість «просочуватись» у думки людини та безпосередньо впливати на приймання рішень, становлення життєвих цінностей, взаємозв’язки з навколишнім світом та оточенням. Вони повідомляють про внутрішній стан людини, її ставлення до самої себе [14, 60].

Почуття – це психічні стани та процеси, що допомагають відтворювати внутрішній – духовний світ, емоційні потрясіння та ставлення людини до навколишнього світу. Об’єктивізм, наявний у специфіці почуттів, є вираженням суб’єктивного ставлення [13, 35].

Всі почуття виконують сигнальну функцію. Вони несуть певну інформацію для людини про її ставлення до оточення, поведінку, переваги в діяльності тощо [13, 42].

Якщо розглядати поняття емоцій та почуттів, то можна зазначити, що вони є близькими за значенням, певною мірою синонімами. Проте почуття є більш ширшим поняттям, тоді як емоція – це прояв почуттів. Так, почуття є стійким позаситуативним явищем, а емоції виражають почуття залежно від ситуації та швидко змінюються [12].

Якщо розглядати почуття як емоційну установку, то можна побачити, що головна відмінність від емоцій полягає в тому, що емоції – досить імпульсивні прояви, які виражають ставлення тут і зараз, тоді як почуття виражають сприймання об’єктів дійсності та мають для людей стабільну мотиваційну значимість [9].

У хореографічному мистецтві виділяють емоції та емоційні реакції: психофізіологічні симптоми (вегетативні та рухові реакції), комунікативні та некомунікативні кінеми (міміка, жести, пози) [3, 48].

Будь-який психічний стан людини можна передати очима, мімікою, розгорнутими й згорнутими руками або положенням тіла. В арсеналі виражальних засобів хореографії існує палітра рухів – від найяскравіших і масштабних до ледве помітних і невловимих [1].

Створення на сцені ефекту здивування, захоплення, незвичайності наведеного факту називають емоційним переживанням. Художньо пережиті почуття допомагають не тільки розкриттю образу, а й правдоподібності постановки [15]. На перший план виступає таке поняття, як *танцювальна пантоміма*, яка слугує емоційним відгуком на практичну взаємодію людини з навколишнім світом.

Переходячи до світу мистецтва, згадаємо про хореографічний образ. У мистецтві все проходить через естетичну призму, творіння, поширення естетичного досвіду. Художній образ – особлива форма рефлексії та осмислення життя. Головним завданням у роботі балетмейстера-постановника є відображення життєвих спостережень (тільки життєві ситуації в їх різноманітності можуть стати чудовим матеріалом для митця). Наша свідомість і творчість – це лише образ, що відображує наш світ. Від живого переживання до абстрактного мислення та від них до практичного викладу – це і є діалектичний шлях визнання, рух до правди, визнання об'єктивної реальності.

Хореографічний образ має на меті відображення характеру людини, істот, тварин, птахів та інших, що з'являються зі зразків навколишньої реальності. На сцені в межах своєї поведінки, у певних діях й емоційних станах за допомогою хореографічного мистецтва розкривається особливий характер персонажа.

Естетика тієї чи іншої танцювальної системи полягає у творчому мисленні хореографа та виконавців, варто сюди також включити зміни, що формуються в процесі сприйняття танцювального твору публікою.

Хореографія через свої образно-виражальні можливості більше ніж інші види мистецтва здатна відтворити «натуралістичні подробиці житейської повсякденності, такої буденної достовірності». Такий зв'язок зі справжнім світом не має буквальності та достовірності, а є більш опосередкованим моментом, через який здійснюється вияв емоційності й образності, з урахуванням естетичних законів і законів хореографічного мистецтва. Мова людських почуттів відтворюється в танцювальній лексиці. Кожен танцювальний елемент і рух демонструють певне слово лише тоді, коли перебувають у взаємному синтезі з іншими рухами [8, 17].

Викладення емоцій у танцювальній лексиці залежить не лише від реалій об'єктивного життя, але й від людського уявлення про них, тобто відображення танцівником явищ, процесів навколишньої дійсності. Потрібні емоції фіксують розвиток асоціативних зв'язків і художньої уяви в носіїв різних мов, які в хореографічному тексті стають метафоричними й узагальненими [16].

Отже, емоційний компонент у хореографічному мистецтві є важливою складовою та є одним з основних засобів художньої виразності. Знання психології, правильне використання почуттів та емоцій у постановках допомагає балетмейстерові краще розкрити сюжет, повністю розвинути драматургію та обіграти художній простір. Саме завдяки емоціям постановник може розкрити всю суть хореографічного твору та відповісти на запитання глядача, не використовуючи слів.

Література

1. Бібліотека online. Хореографічна культура як засіб формування цілісної системи художніх цінностей. URL: http://bo0k.net/index.php?bid=19324&chapter=1&p=achapter (дата звернення: 22.06.2022).
2. Вільгельм Вундт – організатор першої психологічної лабораторії. URL: https://pidru 4niki.com/15970122/psihologiya/vilgelm_vundt_organizator_pershoyi_psihologichnoyi_laboratori yi (дата звернення: 19.06.2022).
3. Вітенко І. С. Основи психології. Основи педагогіки : навч.-метод. посіб. 2-ге вид. Чернівці : Книги-XXI, 2009. 200 с.
4. Вознесенська О., Мова Л. Арт-терапія в роботі практичного психолога: використання арт-технологій в освіті. Київ : Шкільний світ, 2007. 120 с.
5. Войтка В. І. Психологічний словник. Київ : Вища школа, 1982. 215 с.
6. Демідова М. Г., Трощенко В. М. Основні аспекти створення художнього образу в сучасному танці. *ІІ Міжнар. наук.-практ. семінару*. Луганськ, 27–28.11.2010 р. Луганськ : Вид-во ЛДІМК. С. 22–25.
7. Джус К. В. Емоційний компонент як засіб художньої виразності в сучасній хореографії. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі* : зб. матер. VI Міжнар. наук.-практ. конф. 21 трав. 2021 р. НАКККіМ. Київ, 2021. С. 62–65.
8. Дуткевич Т. В. Загальна психологія. Теоретичний курс : навч. посіб. для студентів / Кам'янець-Поділ. нац. ун-т ім. Івана Огієнка, факультет корекц. та соц. педагогіки і психології, каф. психології освіти. Кам'янець-Подільський, 2015. 431 с.
9. Ільїн Е. Емоції та почуття. С. 113. URL: http://loveread.ec/read_book.php?id=62272 &p=113 (дата звернення: 20.06.2022).
10. Ільїн Е. Емоції та почуття. С. 118. URL: http://loveread.ec/read_book.php?id=62272&p=118 (дата звернення: 20.06.2022).
11. Косяк В. А. Людина та її тілесність у різних формах культури. Суми : Університетська книга, 2010. 318 с.
12. Літвякова І. А., Ханецька Н. В. Дослідження впливу емоцій на стан особистості. *Молодий вчений*. Хмельницький. 2017. № 11 (51). С. 806–809.
13. Людина як предмет виховання. Спроба педагогічної антропології. Київ : Рад. шк. Т. 1. 1952. 518 с.
14. Малихіна М. Дитина у світі емоцій. Київ, 2018. 160 с.
15. Медвідь Т. Хореографічне мистецтво як фактор творчої діяльності дитини. *Вісник Львівського університету. Мистецтвознавство*. 2014. Вип. 14. С. 148–154.
16. Чілікіна Н. О. Емоції в структурі хореографічного тексту. *Танцювальні студії*. 2018. Вип. 2. С. 45–51.
17. Чурпіта Т. М. Соціально-педагогічні проблеми розвитку творчої уяви молодших школярів засобами хореографічного мистецтва (на матеріалі використання казок) : дис. ... канд. пед. наук. Київ, 1998. 173 с.

Kateryna Juice
(Kyiv, Ukraine)

EMOTIONAL COMPONENT AS A MEANS OF ARTISTIC EXPRESSION IN MODERN CHOREOGRAPHY

Annotation*. The article examines and presents the emotional component as a means of artistic expressiveness in modern choreography. The concepts of emotions and feelings are considered, from a certain point of view they are synonyms.*

Keywords: *choreographic art, emotions and feelings, expressive means of dance, choreographic image.*

УДК 391.2(38)

Ульянець Софія Павлівна,
магістрантка кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
(Київ, Україна)

ВПЛИВ ДАВНЬОГРЕЦЬКИХ МІФІВ НА КУЛЬТУРУ ТА ТРАДИЦІЇ НАРОДУ

Анотація. *Розглянуто міфологію Стародавньої Греції; проаналізовано внесок стародавніх греків у світову культуру; виявлено особливості міфологічного мислення греків; уточнено зміст понять «міфи», «міфологія»; розширено уявлення про місце й роль міфів у культурі та традиціях грецького народу.*

Ключові слова: *міфи, міфологія, культура греків, боги, традиції.*

Стародавні люди намагалися пояснити всі події якоюсь надприродною силою, проявом волі богів. Так поступово зароджувалися міфи різних народів, які пояснювали процес появи світу, людини, суспільства, держави. Міфологія мала своїх богів, героїв, антигероїв. Від покоління до покоління молодь виховували саме в міфологічному сприйнятті картини світу. До появи релігії міфологія намагалася пояснити всю можливу картину й устрій світу, що оточує давніх людей [3, 345].

Міф – оповідь, що передає уявлення людей про світ, місце людини в ньому, про походження всього сущого, про богів і героїв.

Міфологія (від грец. mythos – переказ, оповідь і logos – слово, поняття, вчення) – спосіб осмислення світу на ранніх стадіях людської історії, фантастичні розповіді про його створення, про діяння богів і героїв [5, 56].

Стародавні греки дуже вплинули на розвиток усього стародавнього світу. Саме вони створили основу демократії, свободи. Саме вони проголошували антропоцентризм – розвиток усіх якостей людини як фізичних, так і розумових. А також вони заклали основу для розвитку всієї світової культури Стародавньої Греції та всього Античного світу. Міфологія, на якій виховували греків і яка відображала їх уявлення про світ, вплинула на їхні досягнення [2, 101].

Чому ж саме міфи невеликого грецького народу, який намагався осмислити все, що відбувається навколо нього, заклали основу загальнолюдської культури? Вони мають таку привабливу силу й так глибоко проникли в уявлення і спосіб думок сучасної людини, що вона в побутовій повсякденній розмові говорить про сізіфову працю (маючи на увазі безглузде, марне проведення часу), про титанічні зусилля і гігантські розміри (адже титани й гіганти – породження богині Землі, що боролася з грецькими богами), про панічний страх (наводити несвідомий жах на людей), про олімпійський спокій (який мали давні боги – жителі священної гори Олімп) або про гомеричний сміх (це нестримний громовий сміх богів, який описав поет Гомер).

До загальноприйнятих порівнянь можна віднести й уподібнення могутньої та сильної людини Геркулесові, а сміливої та рішучої жінки – амазонці. Художників, поетів, скульпторів приваблювала насамперед глибина та художність міфічних образів. Але, мабуть, не тільки в цьому слід шукати пояснення того впливу на людей, який чинила грецька міфологія. Вона виникла як спроба стародавніх пояснити появу життя на землі, причини стихійних явищ природи, перед якими людина була безсилою, визначити її місце в навколишньому світі [3, 346–347].

Саме створення міфів було першим кроком людини до творчості та пізнання самої себе. Поступово з окремих сказань, що зародилися в різних куточках грецької землі, склалися цілі цикли про долі героїв і богів, що протирічать їм. Усі ці легенди, міфи та пісні, що виконували мандрівні співаки-аеди, із часом були об'єднані у великі епічні поеми, такі як «Іліада» та «Одіссея» Гомера, «Теогонія» і «Праці та дні» Гесіода та багато інших, які не дійшли до нашого часу. Великі давньогрецькі поети-драматурги V століття до нашої ери: Есхіл, Софокл, Еврипід – будували свої трагедії на матеріалі стародавніх сказань про богів і героїв [4, 85–86].

Подібно до легенд і сказань давнини давньогрецькі міфи із часом були заповнені переказами про реальні історичні події, покладені в основу фабули епічних поем («Іліади», «Одіссеї», «Теогонії», «Аргонавтики» й ін.), своєрідно відображаючи те природне та суспільне середовище, у якому вони виникли [4, 88].

У міру розвитку суспільних відносин – виникнення племінних об'єднань – створювали різні пісні: пісні землеробів, що виконували на полях під час землеробських робіт і на святах після збирання врожаю, бойові гімни воїнів – пеани, що співали перед початком бою, весільні гімни – гіменеї. Одночасно створювали оповіді про богів і богинь, їх втручання у справи як окремих людей, так і цілих племен. Реальні історичні факти обростали легендарними подробицями. Виникаючи в одному племені, ці легенди поширювалися серед інших, переходячи від покоління до покоління. Найбільш інтенсивно процес виникнення цих переказів і легенд відбувався на межі II і I тисячоліть до н.е. Творцями та поширювачами оповідей були мандрівні співаки – аеди. Переходячи з одного поселення в інше, аеди мірним голосом декламували, акомпануючи собі на кіфарі, пісні та гімни на честь богів і героїв, покровителів чи міфічних предків цього племені [5, 58–60].

Культура Греції має цікаву й насичену історію розвитку, якою неможливо не зацікавитись. Хореографічний шлях греків збагачений традиціями, обрядами та міфологічними джерелами. На думку греків, танець народився разом з любов'ю і вічно був її невідступним другом. Вважали, що сам Аполлон, бог мистецтва, написав перші правила методики танцю. Стародавні греки так трепетно ставилися до танцю, що зробили музу Терпсихору «відповідальною» за нього. Мистецтво танцю в Стародавній Греції досягло такого високого рівня розвитку, що про нього було написано трактат – перше в історії танцю дослідження про цей вид творчості. Автор трактату Лукіан розмірковував про роль і значення танцю в житті людини, окреслив вимоги до людини, яка вирішила присвятити себе мистецтву танцю [1, 321].

Хореографічна спадщина грецького мистецтва пройшла складний і тернистий шлях. Хореографія в Стародавній Греції відрізнялася досить суворим дотриманням ритму, який надавав фантастичну «правильність» усій дії і створював неповторне видовище. Поєднання особливих рухів рук і ритмічного кроку формувало античний танець, який ми знаємо зараз. Грецький народ віддавав данину богам у всіх видах мистецтва, зокрема й хореографії.

Отже, неможливо переоцінити значення грецької міфології для світової культури. Демократизм давньогрецької міфологічної культури став золотим фондом у скарбниці вдячної людської спільноти.

Література

1. Беккер К. Мифы Древнего мира. Москва, 2016. С. 321–322.
2. Грейвс Р. Мифы Древней Греции. Москва, 1992. С. 101.
3. Зелинский Ф. Психология древнегреческого мифа. Москва, 2019. С. 345–349.
4. Зелинский Ф. Сказочная древность Эллады. Москва, 1993. С. 85–88.
5. Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. Москва, 1957. С. 56–61.

Sofiia Ulianets
(Kyiv, Ukraine)

THE INFLUENCE OF ANCIENT GREEK MYTHS ON THE CULTURE AND TRADITIONS OF THE PEOPLE

Annotation. *The mythology of Ancient Greece is considered; the contribution of the ancient Greeks to world culture is analyzed; features of mythological thinking of Greeks are revealed; the meaning of the concepts "myths", "mythology" is specified; expanded understanding of the place and role of myths in the culture and traditions of the Greek people.*

Keywords: *myths, mythology, Greek culture, gods, traditions.*

УДК 793.3 (792.8)

Гриценко Наталія Анатоліївна,
магістрантка кафедри хореографії
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
(Київ, Україна)

ВІДТВОРЕННЯ ОБРАЗУ ЖІНКИ-КРІПАЧКИ ЗА ТВОРОМ Т. Г. ШЕВЧЕНКА «СОН» ЗАСОБАМИ ХОРЕОГРАФІЇ

Анотація. *«Сон» («На панщині пшеницю жала…») – вірш Тараса Григоровича Шевченка, у якому Кобзар розповідає про долю селянки, яка уві сні бачить свого малого сина вже дорослим, щасливим, бо він уже вільний, одружений, має діточок. Мати від усього серця радіє за сина, але саме ця радість примушує її прокинутись, повернутися в сьогодення, у якому вже нема із чого радіти: тут мале дитя на руках, яке треба годувати й потрібно відробляти панщину на полі.*

Ключові слова: *сон, панщина, кріпацтво, мрія, жінка-кріпачка, жінка-мати, Тарас Шевченко.*

«Сон» («На панщині пшеницю жала…») – вірш Тараса Григоровича Шевченка, написаний у Петербурзі після повернення Кобзаря із заслання. Дата написання – 13 липня 1858 року – це останній запис у «Щоденнику» Тараса Шевченка. Уперше вірш надруковано в журналі «Русская Беседа» (1859, № 3) з присвятою Марку Вовчку за невідомим автографом [1, 1].

«На панщині пшеницю жала» – це вірш-мрія, вірш-надія, вірш-вимога.

У творах Т. Шевченка Україна найтрагічнішою постає в образах жінок, передусім скривджених долею в закріпаченому суспільстві: селянки-кріпачки, вдови, сироти та покритки. Один із них – мініатюра-образок «Сон» **(**«На панщині пшеницю жала...») [5, 1–2].

Поезія «Сон» пройнята гірким смутком і водночас палкою надією, що мрії матері колись-таки здійсняться.

Героїня вірша змушена йти в поле працювати на пана, незважаючи на те що має мале дитя. У короткі хвилини відпочинку мати-кріпачка біжить до сина, годує його, пестить, міняє пелюшки. А потім і сама незчулася, як задрімала. Тільки уві сні вона може мріяти, як її син виросте, стане вільним і разом зі своєю родиною щасливо працюватиме не на панському, а на своєму полі. Але це був лише сон. Пробудження повертає жінку до сумної реальності [6, 2–3].

В основі сюжету – протилежності: воля – неволя, дійсність – сон героїні (мрія), реальний нелюдський життєвий лад – омріяний народний суспільний ідеал. Отже, в образку жорстока реальність протиставлена мрії, що здійснюється лише уві сні. Емоційне піднесення в зображенні сну, коли героїня переживає щастя, забезпечують зростаюча ритміка вірша, емоційна лексика. Життєствердні світлі інтонації переривають пробудження – і вона повертається до сумної реальності. Тема підневільної виснажливої праці, мовчазного відчаю та безнадії й водночас змалювання радісного ідеалу щасливої та вільної селянської родини широко висвітлена в поетичній творчості Т. Шевченка [5, 1–2].

Головна героїня поезії не має ні імені, ні обличчя. «Побачити» обличчя жінки неможливо. Ми неначе дивимося на неї зі спини – на згорблену, втомлену, понівечену. Вона – жінка-тінь. Малюючи її образ, автор послуговується словами: «жала», «втомилася», «розповила», «нагодувала», «попестила» і нарешті – «пошкандибала». Саме «пошкандибала», а не, наприклад, «пішла». Ця лексема яскраво відбиває сутність життя цієї кріпачки, яка давно не відчувала радості. Життя її спустошене, позбавлене не тільки сенсу, а й повноти материнського щастя [3, 2].

Образ матері у творах Т. Шевченка – це образ жінки-страдниці, жінки, яка не мала змоги бути разом з дитиною, бо була кріпачкою та повністю залежала від наказів пана. Жінка за часів поета була безправною, зазнавала гніту як кріпачка і знущань у родині, бо не в усіх були добрі чоловіки.

Шевченко показав досить типову долю матерів-кріпачок. Проте за мету він ставив не просто викликати жаль до жінки, як це можна зрозуміти після першого прочитання, а змусити сильніше любити, поважати матусю, допомагати їй, бо вона в кожного єдина та найкраща [4, 2–4].

Жінка як справжня берегиня роду, традицій і звичаїв української сім'ї мріє побачити свого сина жонатим, у власній родині, вільним: тільки вільна людина може бути щасливою. Вона бачить сина в праці, бо саме труд – основа людського життя, добробуту селянина [6, 2–3].

В образі жінки автор уособлює Україну, а то й саму людину – добру, щиросерду, наївну, довірливу, беззахисну, спраглу щастя і таку нещасну в тому людським же злом отруєному світі. Образ України й образ жінки-матері в його творах не подільні: через неймовірно трагічну жіночу долю глибше розкривається трагізм покріпаченої України, з одного боку, а з іншого – віра, безмежна віра поета в рай земний, осердя якого – мати й дитя [2, 3].

Жінка-мати й дитина завжди були для поета святими поняттями, тому саме їм він присвятив свої найкращі рядки. Т. Шевченко дуже співчував жінкам, дівчатам, яким доводилося нести подвійний тягар – панщини та хатньої роботи, які в муках народжували дітей, ростили їх та виховували. Він розумів, як матері хочеться побачити своїх дітей вільними, щасливими, які чесною працею здобувають собі хліб щоденний [6, 2–3].

Тарас Григорович бачив у жінці передусім духовну красу, обожнював материнство, уславлював вірність і щирість, але не прощає аморальності й жорстокості. Мати з дитиною завжди була для Шевченка найсвітлішим образом, уособленням краси, ніжності та благородства.

Безталанну долю української матері-кріпачки поет підносить до найвищих висот: він схиляється перед її образом, як людство схиляється в поклоні перед образом Матері Божої. Для Т. Шевченка жінка-матір – це уособлення і Пречистої Діви Марії, і матері-України. Це узагальнений образ усіх матерів. Поет відштовхувався від ідеалів, від Біблії, бо Марія – символ глибокого й прекрасного материнства, перед чим поет благоговів усе життя: Марія – святість, божественність, і Матір – рідна матір, матір-земля, ненька-Україна [4, 2–4].

Література

1. Анотація до вірша «Сон» («На панщині пшеницю жала») – вірш Тараса Григоровича Шевченка. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Сон(На_панщині_пшеницю_жала) (дата звернення: 30.03.2022).
2. В образі жінки автор уособлює Україну. URL: https://portfel.info/stuff/gdz_9_klas/ukrajinska_literatura_avramenko_2017_rik/taras_shevchenko_stor_197_233/227-1-0-60636 (дата звернення: 30.03.2022).
3. Образ головної героїні у вірші «Сон» («На панщині пшеницю жала»). URL: https://naurok.com.ua/tema-zhinocho-doli-u-tvorchosti-t-shevchenka-katerina-naymichka-na-panschini-pshe nicyu-zhala-mariya-u-nashim-ra-na-zemli-evolyuciya-zhinochogo-obrazu-104691.html (дата звернення: 30.03.2022).
4. Образ матері у творі Т. Шевченка. URL: https://znanija.com/task/5555377 (дата звернення: 30.03.2022).
5. Основа в сюжеті вірша «Сон» («На панщині пшеницю жала»). URL: https://uahistory.co/pidruchniki/avramenko-ukraine-literature-9-class-2017/45.php (дата звернення 30.03.2022).
6. Основний сюжет вірша «Сон». Уособлення жінки-кріпачки. URL: https://zubrila.com/урок-24-тема-т-шевченко-сон-на-панщин/ (дата звернення: 30.03.2022).

Nataliia Hrytsenko
(Kyiv, Ukraine)

«DREAM» («WHEAT STUNG IN THE SERFDOM…») BASED ON THE WORK OF TARAS SHEVCHENKO

Abstract. *«Dream» («Wheat stung in the serfdom…») – a poem by Taras Shevchenko. In it, the author tells about the fate of a peasant woman who in a dream sees her young son as an adult, happy, because he is already free, married, has children. The mother rejoices with all her heart for her son, but it is this joy that makes her wake up and return to the present. But there is nothing to be happy about. Here is a small child in his arms, who needs to be fed to work off serfdom in the field.*

Keywords: *dream, serfdom, serf woman, mother woman.*

УДК 793.32

Воловіченко Владислава Сергіївна,
магістрантка кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
(Київ, Україна)

ОСОБЛИВОСТІ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ НА ТРАДИЦІЙНИХ ЄВРЕЙСЬКИХ ВЕСІЛЛЯХ

Анотація. *Висвітлено особливості єврейської культури, її відображення на традиційних єврейських весіллях за допомогою хореографічного мистецтва. Детально описано найбільш популярні види танців, що виконують на єврейських весіллях. Встановлено, що в них відображені певні звичаї та обряди, характерні для єврейського народу, а також те, що через призму танцювальної культури євреїв можна дослідити їх характер, манеру, почуття гумору, відданість своєму народові та вірі. Виявлено, що в кожному танці наявна своя особливість, що полягає в поєднанні єврейської етнохореографії і танцювальної традиції народу.*

Ключові слова: *народний танець, етнохореографія, єврейський танець, єврейське весілля, наречені, єврейська культура, традиції, обряди.*

Культурна спадщина кожного народу є великою для нього цінністю. Танець – це один із найдавніших і найпрекрасніших видів мистецтва, який через роки не згасає в кожному з наших сердець. Він цікавий, різноманітний, заряджений яскравим спектром емоцій як глядача, так і танцівника. Народний же танець є родоначальником усіх напрямів танцю, що формувалися протягом багатьох років. Мода й стрімкий плин часу не змогли стерти його з нашої пам'яті, адже він пронизаний історією народу, його характером, силою та унікальністю. Ми намагаємося вберегти пам'ять про своїх предків у різних видах мистецтва, зокрема й у танці.

На території нашої України, як раніше, так і зараз, крім українців, проживають багато інших представників різних національностей. Ми, українці, шануємо їхні звичаї, традиції та віру. Як добре, що сьогодні є багато можливостей, щоб досконало знати не тільки культуру своєї Батьківщини, а й інших народів.

Традиційний єврейський танець є важливою частиною культурної спадщини євреїв, починаючи ще з біблійських часів. У минулому він був невід'ємним складником релігійних церемоній та обрядів [1, 347–349]. Сьогодні єврейський танець користується популярністю не тільки серед своїх общин, а й серед людей інших національностей. Немає жодного українця, який би не чув широко відомий мотив «сім сорок» і не знав би простих кроків єврейського танцю «вперед-назад» та «руки догори», а запальна «Хава Нагіла» не може стримати нас від легкого здіймання плечей.

Саме тому актуальним є питання розгляду особливостей єврейської культури, зокрема її відображення на традиційних єврейських весіллях через призму хореографічного мистецтва.

Євреї (іудеї) поділяються на ахкеназів (європейських євреїв) і сефардів (євреїв зі східним корінням). Їхня танцювальна культура відображає елементи етнохореографії цих народів і регіонів. На формування ізраїльського народного танцю вплинули дві традиції – хасидська та єменська [1, 56–77].

Великий вклад у створення нового ізраїльського музичного та танцювального фольклору вніс композитор М. Шелем, а також хореографи Ривка Штурман і Лея Бергштейн – вихованці експресіоністської європейської школи танцю. У пошуках місцевого колориту вони зверталися до танцювального фольклору арабів та бедуїнів [2, 60–68].

Єврейський народний танець – це злиття релігії, характеру, темпераменту вікової історії давнього народу. За всі роки становлення цей танець пройшов трансформацію, у ході якої видумані штучні твори стали органічною частиною масової народної культури. Неймовірні, цікаві єврейські народні танці не мають фіксованих правил чи законів. Ця традиція передається з покоління в покоління, і сила, яка за цим стоїть, – це поклик серця. Ці танці відзначаються свободою, відкритістю, що всіх приваблює [3, 39–47].

Виконувати національні танці на єврейському весіллі – одна з найголовніших традицій. Кожен танець має свою цінність і значення, він не повторний та унікальний. Тож розглянемо особливості танцювальної культури на традиційних єврейських весіллях.

Один із найвідоміших у всьому світі танець, який виконують абсолютно на всіх святах і подіях, це «Хава Нагіла», що в перекладі означає «радіймо». Весь танок будується на світлих, добрих і запальних мотивах, які запалюють виконавців і глядачів.

Все почалося з пісні, а вже потім вона переросла в яскравий танець. Мелодія побудована на хасидській давній музиці. Танець починається повільно, далі йде прискорення і завершується потужним швидким темпом. Зрозуміло, що єврейська танцювальна культура не закінчується виключно на цій композиції, проте на весіллях традиційно кружляють по колу, тримаючись за руки, і співають «Хаву Нагілу» [4].

«Хора» – коловий танець, поширений у балканських країнах та Румунії. Виник у євреїв під впливом інших народів. Спочатку «Хора» був лише жіночим танцем, але зараз його виконують і чоловіки, але окремо від жінок. Для танцю учасники стають у коло чи в одну лінію, беручись за руки. Вони рухаються кроками так, що розмір кроку вправо більший, ніж уліво. З кожним кроком танцю руки поступово піднімаються вгору, а корпус завжди повертається в сторону, протилежну від напрямку кроків. Своєрідне положення виконавців у вигляді замкненого кола, однакове положення всіх танцівників, простота рухів роблять танець доступним для всіх, що й пояснює його популярність. «Хору» часто виконують на весіллях, бар-міцвах та інших подіях [3, 40–49].

«Фрейлекс» («Фрейлехс») – найбільш відомий колективний танець євреїв Східної Європи, танець єврейських містечок. Він має і такі назви: карагод, рейдл і навіть «сім сорок». «Фрейлекс» танцюють на весіллях і бар-міцвах. Принцип виконання «Фрейлексу» доволі простий. Передусім, танцівники стають в одну лінію чи коло. У танці є певний набір рухів, а також своєрідна хода учасників. Звиваючись, коло може рухатися і вправо, і вліво. Охочі можуть виходити в середину кола, але за умови, що вони особливо добре вміють танцювати.

Одним з різновидів «Фрейлексу» є танець, відомий під назвою «Голка». Основна відмінність між ними в тому, що танцівники рухаються ланцюжком, що нагадує розмотування клубка з ниткою. Виконавці рухаються, будуючись у лінію, проходять крізь живе кільце, ніби зображуючи протягання нитки в голку. Крім того, танець припускає рух «змійкою», парне виконання, а також рух по колу [5].

З весільною церемонією також пов’язаний танець «Міцва», поширений у різних єврейських общинах. Це танець-розвага для наречених. На весіллі виконують цілу серію танців. «Міцва» – це груповий танець, який чоловіки танцюють з нареченим, а жінки – з нареченою. На певних етапах танець вимагає, щоб під час виконання його учасники не торкалися один одного, а тому зазвичай використовували хустинку чи пояс із сукні нареченої. Під час танцю виконавці можуть змінювати партнерів, а потім пари стають у коло так, що чоловіки – спиною до центру кола, а жінки – обличчям до чоловіків. Хустинку тримають у правій руці на рівні обличчя. Танцювальні рухи чоловіків і жінок однакові [6].

Відображенням весільної єврейської етнохореографії є танець «Брогейс» – «танець-сварка». Він потребує демонстрації акторських навичок. У цьому старовинному танці рухи та міміка передають перехід настрою від ворогування до примирення сторін у танцювальному контексті – матері нареченої і власне самого нареченого. Мати нареченої, використовуючи своєрідну пантоміму й імпровізацію, показує, що не бажає віддавати свою доньку заміж, але потім підкоряється наполегливості зятя. Інший різновид цього танцю виконують тоді, коли мати нареченого думає, що син одружується на дівчині, що не є йому рівня за соціальним станом. У такому разі головними героями стають дві жінки – мати нареченого та бабуся нареченої. Вони імітують сварку, після якої примиряються. Мати нареченого погоджується з його вибором і пересвідчується в благочестивості нареченої. На знак примирення вони цілують одна одну. Відразу після завершення танцю на наречену одягають фату.

Танець «Шер» (шерль, ножиці) – це єврейський варіант кадрилі, яку танцювали у XVIII столітті в Європі. Спочатку це був танець гільдії кравців, а тому в ньому відображався процес шиття. Вважають, що на єврейському весіллі «Шер» символізує звичай обрізання волосся нареченій перед цією подією. У давнину «Шер» танцювали жінки, тому що жінкам і чоловікам зазвичай не дозволяли танцювати разом. Є багато варіантів цього танцю залежно від того, у якій общині він виник. Так, молдавська версія цього танцю називається «Сорейс». Щоб танцювати «Шер», потрібен великий простір і чотири пари. Вони створюють квадрат і під час танцю міняються місцями, наче відрізаються один від одного. Рухи чоловіків нагадують рухи ножиць, а виконують це так, що двоє чоловіків виходять наперед, повертаються один до одного правим плечем, потім – лівим, і в кінцевому результаті кожен по ходу танцю зустрічається з жінкою. У більшості версій «Шер» танцюють один з одним по черзі, тобто міняються партнерами, а потім знову повертаються до попередніх. Фігури танцю періодично повторюються. Під час танцю зазвичай тримаються за руки, але в общинах, де суворо дотримуються традицій, важливо, щоб танцівники уникали торкань рук, якщо пари не були одружені. Тому задля уникнення непорозумінь «Шер» частіше за все танцювали сімейні пари [7, 30–33].

Танець під назвою «Койлич» зазвичай виконували після шлюбної церемонії. З усіх єврейських танців «Койлич» є найбільш імпровізаційним. В одному варіанті жінка танцювала перед молодятами, тримаючи в руках халу (хліб) і сіль, виражаючи побажання щастя і благополуччя родині. В іншому варіанті під час святкування декілька жінок супроводжували наречену і її матір, тримаючи в руках хали. Ще є варіант, коли весільну церемонію супроводжували родичі з халами в руках.

Особливим для євреїв є чоловічий груповий танець – «Дебка». Під час його виконання ланцюжок танцівників рухається по колу, відбиваючи каблуками чіткий ритм. Ведучий керує танцювальною групою. Він зазвичай тримає в руках хустинку, ціпок чи інший знаковий предмет. Як правило, танці супроводжуються піснями, текст яких здебільшого є уривками зі священних книг. Усі

вони є молитвами, звернутими до Бога. До речі, ось чому так часто використовують жест у танці – руки, з молитвою підняті до неба [1, 288–290].

Танець «Мазлтов» завжди виконували тільки жінки. Наречена могла вибрати ту, з котрою буде танцювати.

Ще один танець, пов'язаний з весіллям, називають «Бобес» – танець бабусь на весіллі.

«Мехотонім» виконували родичі наречених.

«Безем» – танець, що виконували з мітлою. Він означає «вимітання» з батьківської домівки.

«Флаш» – танець з пляшкою на голові. У ньому виконавці хизувалися своїми вміннями та різними трюками, утримуючи пляшку на голові так, щоб вона не впала. Переважно такий танець виконували лише чоловіки, мабуть, через те, що потрібно докласти неабияких зусиль, щоб до кінця танцю утримати пляшку, не знімаючи її з голови.

Також є різновид танцю із запаленими свічками, який виконували жінки.

Цікавим є танок-гра «Шток» (палка). Під час нього ведучий кидає палку на підлогу, а танцівникам потрібно встигнути сісти на стілець, кількість яких обмежена. Той, кому місця не вистачає, стає ведучим.

Проаналізувавши описані вище танці, можемо підсумувати, що всі вони разом і кожен з них окремо є традицією єврейського весілля, його окрасою, яка формувалася протягом багатьох років під впливом різних народів, особливостей життя, релігійних переконань. Ці танці особливі тим, що в них відображені певні звичаї та обряди, характерні для єврейського народу. Через призму танцювальної культури євреїв можна дослідити їх характер, манеру, почуття гумору, відданість своєму народові та вірі. Якщо провести паралелі між єврейською етнохореографією і танцювальною культурою українського народу, можна побачити спільні риси, серед яких – різноманітність танцювальних традицій на весіллях, їх збереження та цінність.

Отже, у єврейського народу традиція танцювати на весіллі не втратила актуальності з плином часу та поширена й сьогодні. Кожен єврейський весільний танець по-своєму цікавий, унікальний та поєднує єврейську етнохореографію і танцювальну традицію народу.

Література

1. История еврейского народа / оед. Ш. Эттингер. Москва, 2001. 688 с.
2. Береговский М. Я. Еврейская народная инструментальная музыка. Москва, 1987. 208 с.
3. Жорницкая М. Я. Танцы народов Азии. Москва, 1970. 180 с.
4. Хава нагила. URL: https://cutt.ly/gDpyACk (дата звернення: 20.01.2022).
5. Фрейлехс. URL: https://cutt.ly/bDpuDjl (дата звернення: 20.01.2022).
6. Rabbi Avi Zakutinsky. The Mitzvah Tantz (Part 1). URL: https://outorah.org/p/27234 (дата звернення: 20.01.2022).
7. Ломакин В. С. Этническая хореография народов мира: Азия. Ч. I (Передняя «Западная» Азия и Южная Азия). Саратов, 2017. 71 с.

Vladyslava Volovichenko
(Kyiv, Ukraine)

**THE FEATURES OF DANCE CULTURE
AT TRADITIONAL JEWISH WEDDINGS**

Annotation. *In this article are considered some aspects of Jewish culture and its reflection on traditional wedding ceremony using choreographic art. The most popular type of dance from Jewish wedding are described in detail. In this research we establish that we can explore the character, manner, sense of humor, devotion to the nation and faith of Jewish through their dance culture, especially with help of dances from Jewish wedding. It was found that each dance has its own peculiarity, in which Jewish ethno-choreography and dance tradition of the people are combined.*

Keywords: *folk dance, ethno-choreography, Jewish dance, Jewish culture, wedding, fiancées, traditions, ceremonies.*

УДК 792.8 (82-92.)

Желіховська Дар'я Володимирівна,
магістрантка кафедри хореографії
Національна академія керівних
кадрів культури і мистецтв
(Київ, Україна)

**«ЗА ДВОМА ЗАЙЦЯМИ»
ЗА МОТИВАМИ П'ЄСИ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО**

Анотація. *«За двома зайцями» – комедійна п'єса українського драматурга Михайла Старицького, написана 1883 року українською мовою. У ній розповідається про цирульника Свирида Голохвостого, який намагається розбагатіти, одруживишись із багатою міщанкою Пронею Сірко, і, водночас, залицяється до бідної дівчини-красуні Галі. У п'єсі порушено проблему соціальної нерівності, висміяно життя українських русифікованих міщан Києва.*

Ключові слова: *комедійна п'єса, проблема соціальної нерівності, висміювання життя українських русифікованих міщан Києва.*

«За двома зайцями» Михайла Старицького – це комедійна п'єса українського драматурга, написана 1883 року українською мовою. Своєю чергою, це переробка комедії Івана Нечуя-Левицького «На Кожум'яках».

На початку 1880-х років українська театральна та письменницька інтелігенція створила культурний гурток для «розширення та збагачення» українського репертуару. Михайло Старицький, який входив до цього гуртка, почав обробляти сценічну п'єсу Івана Нечуя-Левицького «На Кожум'яках». Навесні 1883 року роботу було завершено й залишилося тільки домовитися з автором оригінального твору. 17 березня 1883 року Старицький звернувся до І. Нечуя-Левицького з листом, у якому зазначив: «Драматичний комітет мені допоручив переглядіть Ваші «Кожум'яки» і виробить план, як би їх пририхтувать до сцени. Я зробив це і читав свій план, і його дуже хвалили; отож тепер засилаю його до Вас на санкцію... І дію треба зробити зовсім наново, а також здебільша й IV. II дія вирихтується із різних шматочків І Вашої і VI із нових додатків; III зостанеться без переміни».

Сам твір вважали спільним, і перша його публікація містила прізвища обох письменників. Того самого року перероблену п'єсу цензурний комітет дозволив до постанови театральною трупою М. Старицького. Після її прем'єри 4 листопада 1883 року в Києві комедія мала великий успіх і вже не сходила з репертуару українського театру.

Відомо, що роль цирульника Голохвостого зіграв Панас Саксаганський, Проні – Марія Садовська, Сірка – Іван Карпенко-Карий. 1887 року І. Нечуй-Левицький самостійно переробив первісну редакцію твору, але ця версія не набула популярності. Для всіх класичною лишилася саме редакція Михайла Старицького. Іншою, менш відомою назвою п'єси є «Панська губа, та зубів нема».

Прем'єра фільму відбулася 21 грудня 1961 року в Києві, у Дарницькому клубі залізничників [3, 1–2].

Темою п’єси став повсякденний міщанський побут, «міщанські» мораль і світогляд. Саме в побуті драматурги віднайшли додаткові художньо переконливі нюанси для розкриття характерів дійових осіб. Це надало персонажам п’єси історичної та національної визначеності, конкретності, зробивши твір життєвішим. Наприклад, у сценках розваг молоді, заручин і весілля, уведених до дії п’єси, бачимо, з одного боку, виразне тло для розкриття певного індивідуального характеру, а з іншого – ритуальні народні дійства, деформовані мораллю дрібного міщанства, що прагне за будь-яку ціну наслідувати дворянство. Виникає яскравий комічно-сатиричний контраст між народною етикою українців і життєвими позиціями «новомоднього» міщанства, яке всіляко відмежовується від «старого» народного побуту й звичаїв, навіть не розуміючи навіщо.

Старицький застосовує прийом попарного протиставлення персонажів для створення комічно-сатиричного та соціального контрасту. Проні й Голохвостову, які цураються всього народного, протиставлені виразні народні типи позитивних героїв – Галя і Степан. Вони є національним ідеалом людини в драмі «За двома зайцями».

Формальним фольклорно-літературним засобом створення гумористично-сатиричного ефекту в п’єсі «За двома зайцями» стала мова персонажів. Основу словесних засобів комічного в п’єсі становить народно-розмовна мова, зокрема емоційна й експресивна лексика. Для створення гумористичного ефекту Старицький використовує емоційно забарвлені, деформовані та інші ненормативні

слова: вульгарні, лайливі, згрубілі тощо. Вони надають мові персонажів яскраво вираженого комізму. Негативно-оцінні розмовно-знижені слова набувають гострого сатирично-гумористичного спрямування, допомагаючи драматургові глибше охарактеризувати типи, породжені тогочасною об'єктивною дійсністю. Подібну функцію виконують вульгарно-образливі слова, посилені характеристичними епітетами, наприклад «проста мужва», «свинота необразована» в мові Голохвостого, які він вживає щодо дійових осіб, представників українського селянства та бідного міщанства. Комічний ефект таких епітетів, їх сатирична спрямованість виникає внаслідок того, що сам Голохвостий – людина неграмотна й нікчемна, «перевертень», як його влучно називає Секлета. Густо рясніє мова Голохвостого зменшено-пестливими словами сатирично-гумористичного плану (куріпочко, канахветочко, щіточко).

Одним із засобів створення комічного ефекту в п'єсі «За двома зайцями» є деформовані слова. Характерне в цьому плані мовлення «промотаного цилюрника» Голохвостого і «дурноверхої» Проні: «Проня: Мінє так солодке обридло! Кожинного дня у нас вдома ласощів етих разних, хоч свиней годуй! Я ще больше люблю пальцини, нанаси».

Рясніє п'єса й зниженою лексикою, використаною в порівняннях: «Проня погана, як жаба», у Голохвостого «довгів, як блох у курнику». Використовує Старицький у п'єсі народні пісні (у сцені заручин Галі та Голохвостого), прислів'я і приказки. Зокрема, прислів'я винесено в заголовок і підзаголовок п'єси [4, 2–3].

Короткий зміст п'єси. Свирид Петрович Голохвостий – невдаха, власник власної цирюльні, модник і вертопрах. Збанкрутувавши, він вирішує поправити свої справи вигідним весіллям. Випадково він дізнається, що за свою негарну доньку Проню Прокопівну її батько дає десять тисяч посагу. Гуляючи зі своїм другом на Володимирській гірці, він бачить гарну дівчину Галю та закохується в неї. Друзям він похваляється, що одружується з Пронею Прокопівною тільки через гроші, а сам заведе на боці роман із красунею. Якось увечері, зустрівши Галю, Голохвостий починає чіплятися до неї. У цей момент їх застає мати Галі – Секлета Лимариха – і змушує його присягнути одружитися з Галею проти бажання доньки. Наступного дня Свирид Петрович вирушає в гості до Сірків та отримує благословення на шлюб із Пронею Прокопівною. Повертаючись від нареченої, він випадково стикається із Секлетою і потрапляє на її іменини. Там Секлета повідомляє своїм гостям, що Галя зі Свиридом тепер наречені. Галя втікає прямо із заручин до свого коханого Степана та просить у нього захисту, той заспокоює її. Настає день весілля, але планам Голохвостого не судилося здійснитися: подруги Секлети, які були присутні на заручинах Свирида Петровича з Галею, випадково дізнаються про майбутнє вінчання його з Пронею Прокопівною і повідомляють Секлету. Та вдирається до церкви й оголошує присутнім, що Свирид Петрович побрався з її донькою, а на Проні він одружується тільки через багатий посаг. Проня Прокопівна та її батьки проганяють віроломного нареченого, а лихвар повідомляє всім, що Голохвостий – банкрут, а аж ніяк не багатий наречений. Залишившись ні з чим, Свирид Петрович іде разом зі своїми друзями-неробами [2, 4].

Зйомки кінострічки частково відбувалися в Києві. На Андріївському узвозі головним персонажам картини встановлений пам'ятник. В оригіналі фільм знято українською мовою, згодом – дубльовано на російську. На початку липня 2013 року Іван Козленко (заступник генерального директора Національного центру Олександра Довженка) повідомив, що реставраторам центру вдалося знайти первісну українську фонограму картини в Маріупольському фільмофонді. 13 липня 2013 року українська версія вийшла в ефір на телеканалі Enter-фільм. На сьогодні повну версію фільму завантажено до YouTube [1, 4–5].

Література

1. «За двома зайцями» (фільм). URL: https://www.youtube.com/watch?v=0HY8-_kYfJc (дата звернення: 26.03.2022).
2. За двумя зайцами (фильм, 1961). URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/ За_двумя_ зайцами_(фильм,_1961) (дата звернення 26.03.2022).
3. «За двома зайцями» (п’єса) URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B0_%D0%B4%D0%B2%D0%BE%D0%BC%D0%B0_%D0%B7%D0%B0%D0%B9%D1%86%D1%8F%D0%BC%D0%B8_(%D0%BF%27%D1%94%D1%81%D0%B0)#:~:text=%C2%AB%D0%97%D0%B0%20%D0%B4%D0%B2%D0%BE%D0%BC%D0%B0%CC%81%20%D0%B7%D0%B0%D0%B9%D1%86%D1%8F%CC%81%D0%B (дата звернення: 26.03.2022).
4. Тема п'єси «За двома зайцями». URL: https://studfile.net/preview/8206040/page:20/ (дата звернення: 26.03.2022).

Daria Zhelikhovska
(Kyiv, Ukraine)

BASED ON THE EPONYMOS PLAY BY MYKHAILO STARYTSKY «CHASING TWO HARES»

Abstract. *«Chasing Two Hares» is a comedy play by Ukrainian playwright Mykhailo Starytsky. Written in 1883 in Ukrainian. It tells the story of the barber Svirid Golokhvostoy, who tries to get rich by marrying a rich middle-class woman Pronea Sirko, and at the same time flirts with a poor beautiful girl Gali. The play raises the issue of social inequality and ridicules the lives of Ukrainian Russified burghers in Kyiv.*

Keywords: *comedy play, the problem of social inequality, ridicules the lives of Ukrainian Russified burghers of Kyiv.*

УДК 793.3(=398.332.24)

Дядченко Ольга Миколаївна,
магістрантка кафедри хореографії
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
(Київ, Україна)

ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ КУПАЛЬСЬКИХ ОБРЯДІВ

Анотація. *Розглянуто загальну характеристику купальської обрядовості в Україні. Виявлено основні закономірності святкування. Проаналізовано обряди та звичаї свята Купала. Акцентовано на основні пункти й аспекти купальських обрядів. Детально описано головні атрибути свята.*

Ключові слова: *свято Купала, обряди, атрибути, повір'я, культи вогню, води та рослинності.*

Україна – така велична й багатогранна. Її культура унікальна та неповторна. З неї черпають натхнення люди з усіх куточків світу. Традиційними елементами української культури є календарні обряди та звичаї.

Календарна обрядовість поділяється на чотири цикли: весняний, літній, осінній і зимовий. Найрізноманітніший є літній цикл, який тривав від русалій (кінець травня), аж до Головосіки (початок вересня). Саме до цього циклу і входить Купайла (свято Івана Купала). Його святкували 22–23 червня в час літнього сонцестояння: увечері, вночі і в сам день Купала.

Одне з найдавніших писемних свідчень про свято Купала належить XIII століття. Згадка про «канунъ Ивана дни, на самые Купалья» є у Волинському літописі 1262 року, а перші описи Купальського свята в східнослов'янських народів знаходимо в документах XVI–XVII століть [2, 8].

Купало, Купайло, Купала, Купалбог, Іван Купала – бог молодості, шлюбу, краси. Це день літнього сонцевороту, коли Сонце в небі найвище, предки відзначали свято Купала – великий шлюб бога Семиярила з богинею води Даною. У християнські часи цей бог замінили Іваном Хрестителем, до імені якого стали додавати народне прізвисько: Іван Купало [1, 115].

Купало й Марена – головні атрибути свята. Це зимове божество, що морить землю стужею, а людину – хворобами та голодом. Але в народі, зокрема на Слобожанщині, її вважали старшою русалкою. Тому до цього свята молодь заздалегідь старанно готувалась: робили опудало (біля тої Мари кладуть купи кропиви та перестрибують через неї босими ногами, а пізніше на ту кропиву кладуть солому, запалюють і потім стрибають через вогонь), готували деревця (називали їх Мареною або Купалом), збирали хмиз, готували кулі соломи на вогнище. Довкола опудал молодь водила хороводи та співала ритуальні купальські пісні. Дівчата плели вінки з польових квітів (барвінку, м'яти, сокирок, васильків, рути), а потім, перед заходом сонця, збиралися біля річок. Ввечері люди сходилися на заздалегідь домовленому місці (здебільшого недалеко від річки, на узліссі чи в гаю) і навколо «марени» починали водити хороводи. Основною темою цих хороводів є кохання. Обов'язково мало бути велике вогнище, через яке стрибали дівчата і хлопці поодинці або в парі. У кінці вечора Мару несли до річки й топили у воді. У цей час дівчата знімали свої вінки з голови й розвішували їх на деревах; буває й так, що дівчата йдуть додому і вішають ті вінки в хатах або в стайнях як засіб охорони від нечистої сили для людей і для тварин [1, 119].

Купала на Південному Бузі.
Вінниця, 1970 р.

Хоровод біля Купала.
Вінниця, 1970 р.

Після того, як потопили Купала й Марену, пізньої ночі дівчата тікали від хлопців, щоб поворожити. Запалювали свічки (заздалегідь підготовлені) і ліпили кожна до свого вінка, щоб потім пустити на воду. Ці вінки, пливучи по воді, віщували дівочу долю. Існує прикмета: якщо вінок пливе добре й свічка горить, то дівчина впродовж року вийде заміж, а якщо крутиться на місці, доведеться їй ще трохи дівувати. Якщо вінок відпливе далеко й пристане до якогось берега, з тієї сторони й прийде наречений дівчини [1, 128].

Основу купальської обрядовості становлять культи води, вогню і рослинності: купальські вогні – це відгомін культу сонця; купальська вода – символ цілющої сили; купальське дерево – щастя та родючість.

Вогонь є важливим елементом у низці купальських обрядів. Його вважають магічним і таким, що має очищувальну силу. Ритуальні вогні запалювали для того, щоб відлякати нечисту силу. Головним матеріалом для ритуальних вогнищ були солома та сміття (це старі, непотрібні речі).

Купальське вогнище, згідно з переказами, має велику міфічну силу. Щоб пройти ритуал очищення, через нього стрибали всі. Якщо в парі – стрибали вдвох. Вважають, що та пара, яка перестрибне через багаття і не розніме рук, згодом й одружиться. У деяких слободах зберігся такий звичай: перед тим, як стрибати через вогонь, парубок здіймає з голови дівчини вінок і кладе собі на голову, а на дівчину одягає свою шапку. Отак обмінявшись, беруться за руки й стрибають. Перестрибнувши, пара проходить навколо Купала й стає позаду інших учасників гри, розмінявшись шапкою і вінком [1, 122].

Стрибання через вогнище

Надзвичайно важлива роль води, як і вогню, у купальському святкуванні. Обряди з водою, виконувані в честь літнього сонцестояння, мали очисний характер. Особливостями обрядового купання є поєднання його з перестрибуваннями через купальські вогнища. У різних містах і селах України цей ритуал виконували по-своєму. Наприклад, на Білоцерківщині голі парубки й дівчата, узявшись за руки, спершу перестрибували через купальське багаття, а тоді купалися. А от в селі Острішки та Тулинці група дівчат стрибала через багаття, а тоді купалася у воді, після чого знову перескакувала через полум'я. Обряд повторювався тричі. Парубки виконували цей обряд аналогічно. Традиція купатися вранці до сходу чи зі сходом сонця була характерна для населення західного й центрального Полісся, а також для горян, які населяли Українські Карпати [2, 42].

У день купальського свята світанкову росу вважали чудодійною. У деяких селах західного Українського Полісся купальську росу збирали зранку, тому що вірили в її цілющу силу та здатність викликати дощ. А ще, наприклад, вірили: якщо покачатися по ній, то це «чистить чоловіка» (вважали гуцули). Для того щоб зібрати купальську росу, брали ряднину й волочили нею по траві, потім її викручували і тим самим добували чудодійну воду [2, 44].

Ще один з історичних аспектів купальських обрядів з водою належить мотиву викликання дощу. Одним із варіантів такого обряду є ритуали, в основі яких боротьба із силами зла, які уособлюють образи відьом. За допомогою води можна було дізнатися, хто в селі відьма та як із нею боротися. Одним з поганих вчинків, який могла зробити відьма, вважали викрадення дощу та приховування його на дні криниці. У період засухи люди обирали жінок, яких вважали відьмами, приводили до річки й кидаючи їх у воду, встановлювали, хто з них є відьмою: справжня відьма, за народними віруваннями, «навіть будучи зв'язаною по руках і ногах, неодмінно спливе на поверхню, наче кусень свинячого сала». А щоб у лісі, гуляючи, не приставали лісовики, вовкулаки та мавки, юнаки й дівчата носять під пахвою полин [2, 51].

У Купальську ніч польові та лісові трави набирають чарівних властивостей та великої лікувальної сили. Традиція збирати лікувальні трави в день Івана Купала побутувала особливо в Карпатах і на Поліссі. Перед тим, як вирушити в дорогу збирати купальські ягоди чи зілля, люди вмивалися, одягали чистий одяг. Збирали купальське зілля, співаючи тихо пісні або шепочучи спеціальні

примовляння. Звіробій, деревій, ромашка, полин, кропива, лопух – ось далеко не повний перелік тих рослин, які збирали. Також із купальського зілля готували відвари, робили різноманітні настоянки тощо. Особливими магічними властивостями наділялося ще одне дерево – осику. Гілки цього дерева прикріплювали до дверей хліва, щоб уберегтися від відьми, а ще ним обгороджували посіви.

Люди вірували в силу й інших рослин. Так, дівчата в день Купальського свята підперізувалися чорнобилем і полином як травами, що оберігали від русалок і відьом. Полин кидали також у воду перед тим, як почати купатися, бо русалки, за народними віруваннями, на Купала могли до смерті залоскотати людину. Отже, на Купала набирали надприродних сил русалки, мавки, упирі та відьми. Тому від них охоронялися всілякими засобами: клали на підвіконня кропиву, у стайнях ставили осикове дерево. Спалення Купайла також має міфічне підґрунтя – це обряд звільнення людини від смерті, символ її перемоги над небуттям.

Одне з відомих повір'їв існує і про цвіт папороті, який з'являється в купальську ніч. Згідно з легендою, квітка папороті цвіте лише вночі на Івана Купала й одну коротку мить. Знайти її досить складно, тому що її від людей охороняє нечиста сила. Відважний чоловік, який заздалегідь помітить кущ папороті десь у лісі, як розповідає переказ, ввечері напередодні дня Івана Купала повинен піти до того куща, покласти скатертину, на якій святили паски на Великдень, свяченим ножем накреслити коло, окропити кущ свяченою водою і починати молитву. Коли стемніє, чорт спробує різні засоби, щоб налякати чоловіка: стрілятиме, кидатиме каміння і таке інше. Потрібно не боятися чорта, бо він має силу тільки до кола, що окреслене свяченим ножем, а в колі – ні, тому чоловік там у безпеці. О 12-й годині вночі папороть ніби розцвітає, і блискуча квітка відразу ж падає на розстелену скатерку, яку треба швиденько згорнути та заховати за пазуху [1, 131].

Назви «купайло», «купайлиця» перейшли на купальське деревце від назви свята, і це теж є одним із важливих ритуалів з деревцем для купальського святкування. На місці святкування встановлювали одне деревце, і вибирали його з різних видів порід: сосна, липа, верба, вишня, береза, яблуня, чорноклен. Вибір верби для «купайлиці» теж невипадковий. Це дерево, яке одне з перших сповіщало про прихід весни, виступало символом запліднюючої і родючої сили.

Як же прикрашали ритуальне деревце: згідно зі звичаєм, дівчата вбирали «гільце-купайло», хоча інколи їм могли допомагати й молодиці, які давали поради і настанови, або навіть хлопці. Оздоблювали віночками, фруктами, квітами, а також городніми культурами (картоплею, яблуками, морквою та іншими). Усі ці обрядові дії показують як вшановують рослинність у період розквіту життєвих сил природи.

Квітчання купальського деревця

Крім цього, обряди з купальським деревцем мали одночасно з магічним ще й естетичне спрямування. Тому, крім природних прикрас, для його оздоблення використовували ще й штучні: печиво, цукерки, свічки, різнокольорові стрічки з тканини й паперу.

Хороводи, ігри та розваги молоді біля купальського деревця є одним з обрядових дій купальських ритуалів. Святкування Купала власне і починається з того, що, запаливши на ритуальному деревці свічки, дівчата ставали чи сідали навколо нього та починали співати купальських пісень.

Купальський хоровод

Висновок. Свято Купала – одне з найвизначніших дат у календарному циклі українського народу. Обов'язковий атрибут вшанування Купала – танці парні й гуртові, ігри, ворожіння, високі вогнища. Важливу роль відіграють вода, рослинність та вогонь. Ця ніч дуже значна для українського народу. За переказами наших предків, у цю ніч усе оживає: кущі, квіти, дерева, трава; а птахи та звірі можуть розмовляти; також цвіте квітка папороті, і хто її знайде, зможе зрозуміти, про що розмовляє природа, зцілювати хворих і відшукати скарби. На Купала відкривається Небесна брама, і всі моління людей чують боги. Свято має ритуальний, магічний підтекст, і ним завершувався період весняно-літніх русалій. Саме свято Купала було кульмінаційним моментом цих русалій. Кожен купальський обряд містить у собі велику магічну силу, а саме свято є великим обрядовим дійством у кожному куточку України.

Література

1. Воропай О. Звичаї нашого народу : етнограф. нарис. Ч. ІІ, Мюнхен, 1958. С. 115–133.
2. Кимець Ю. Д. Купальська обрядовість на Україні. Київ, 1990. С. 8–51.

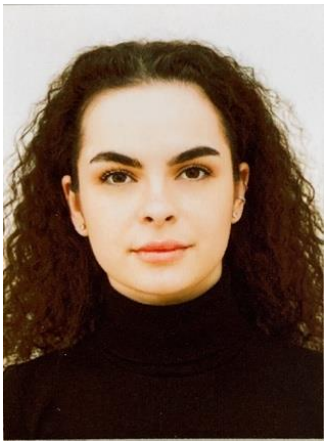
Olha Diadchenko
(Kyiv, Ukraine)

HISTORICAL ASPECTS OF BATHING RITUALS

Annotation. *The general characteristic of bathing rites in Ukraine is considered. The basic laws of celebration are revealed. The rites and customs of the Kupala holiday are analyzed. Emphasis is placed on the main points and aspects of bathing rites. The main attributes of the holiday are described in detail.*

Keywords: *Kupala holiday, rituals, attributes, beliefs, cult of fire, water and vegetation.*

УДК 793.31 (46)



Частковська Діана Геннадіївна,
магістрантка кафедри хореографії
Національної академії крівних кадрів
культури і мистецтв
(Київ, Україна)

СТАНОВЛЕННЯ ІСПАНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ

Анотація. *Іспанський танець відомий на весь світ, його знають та шанують. Іспанія – це пристрасть, вогонь, гітара, кастаньєти, темперамент південних жителів. Кожен районі Іспанії має свій національний танець. Багато з них уже набули світову популярність і вважаються національними танцями Іспанії. Одними з найяскравіших представників іспанської культури й іспанського танцю є: Кармен Амая, Хоакін Кортес, Лола Флорес. Вони сприяли популяризації іспанського танцю не тільки в Іспанії, а й за її межами. Іспанська народна хореографія продовжує розвиватися і сьогодні.*

Ключові слова: *народний танець, іспанський танець, Іспанія, фламенко, темперамент, душа, пристрасть.*

Іспанський танець відомий на весь світ, його знають і шанують, а танцівники несуть у маси культурний спадок Іспанії. Ця країна має непросту історію: іспанцям довелося пережити чимало підкорень, але вони вистояли та зберегли в народних танцях цю пристрасну жагу, цей протест, який завжди був із ними. Вони різні: від темпераментних людей з півдня до спокійних, але вольових – на півночі. У їх крові змішалися гени циган, арабів і маврів, які лише додали вогню. Саме через рухи, ритм і темп розкривається кожна особлива риса іспанців. Іспанські танці містять у собі не тільки пристрасть та вогонь, у них багато болю, страждань і водночас – сили.

Безсмертне фламенко, що й досі грають на світових сценах, арагонська хота, внесена на сторінки роботи великого композитора М. Глінки, та неймовірна сегідилья, що є важливим надбанням народу, – ці танці не підвладні часу.

Кожен районі Іспанії має сьогодні свій національний танець. До таких танців відносяться болеро, пасадобль, сарабанда, хота, танго, севільянас, сардана, сальтарела, малагенья і багато інших.

Майже всі іспанські танці супроводжуються кастаньєтами та ритмічним плесканням у долоні (пальмас).

«Кастаньєти» – це ударні інструменти невеликого розміру, які роблять виконання танцю більш ритмічним і виразним.

«Пальмас» – це плескання в долоні, які супроводжують рух або вокал під час танців. Удари бувають глухими і дзвінкими. Пальмас – це постійний супровід фламенко, що надає йому життєвості, настрою і колориту.

Вираженням національного духу каталонців є **«Сардана»** – танець протесту, що демонструє національний дух каталонців, символізує їхню згуртованість. У роки диктатури Франко «Сардана» була офіційно заборонена. Каталонці впродовж багатьох століть прагнуть відстояти своє право на незалежність.

У Північній провінції Іспанії – Галісії – також існує свій різновид танцю і музики. У цьому районі танець має кельтське походження. А найпопулярніший інструмент для галісійського свята – це труба. Найпоширеніший галісійський ритм називають «муйнейра». Він досить швидкий і веселий. Також відомі такі танці Галісії, як: пандейрада, галісійська хота, Альборада, алалас.

«Пандейрада»: вважають, що різновид цього танцю дуже схожий на муйнейру, а деякі називають пандейраду попередницею муйнейри.

«Галісійська хота»: найчастіше її танцювали на народних гуляннях, що супроводжувалися національними піснями.

«Альборада»: вважають, що ритм цього танцю складено з м'яких і ніжних пісень на світанку. Сьогодні найчастіше виконують з інструментальним супроводом.

«Алалас» – найбільш прості та примітивні наспіви Галісії, найчастіше виконувані в повільному темпі.

Відрізняються від танців народів Півночі. Наприклад, у південній провінції Андалусії виконують всесвітньовідомий танець фламенко.

«Фламенко» виникло під впливом культур (арабської, єврейської, християнської, циганської) народів, які протягом століть співіснували на одній території. Культура фламенко увібрала в себе біль і драматизм вічно мандрівного народу. Наповнилася гарячою пристрастю, викликом та імпульсивністю. Видовищний гарячий танець «Фламенко» несе в собі величезний заряд енергії та дає змогу кожному виконавцеві додати частину своєї душі – трохи імпровізації [4].

На думку танцюриста фламенко Антоніо Гадеса, фламенко символізує поєднання трьох стихій: ноги – земля, корпус і руки – повітря, душа – вогонь.

Іспанський танець дуже різноманітний. Професійні хореографи й танцівники розрізняють чотири групи іспанських танців.

1. Класичний іспанський танець являє собою постановки балетів, засновані на стилістиці й лексиці цієї гілки хореографії. Особливої популярності досягли такі класичні іспанські балети, як «Арагонська хота», «Болеро», «Дон Кіхот» та ін. [1, 259].

2. Народний іспанський танець багатогранний. Кожна іспанська провінція в середні століття володіла власним виразним танцем, який підкреслював національний колорит тієї чи іншої території. Звідси виникли такі народні танці, як «Хота», «Сардана», «Муньєйра», «Замбров», «Болеро», «Фанданґо», «Севіла» та ін. Більшість народних іспанських танців виконують під волинку, тамбурин; і вони лише віддалено нагадують іспанський танець [2, 286].

3. Фламенко – це, мабуть, найбільш пристрасний та улюблений усіма іспанський танець. Саме фламенко танцюють під гітару, супроводжуючи його вистукуванням кастаньєт і чітким дробом каблуків. Під час виконання фламенко танцюрист відкриває свою душу. Концентрація емоцій у цьому танці максимальна.

4. Сучасний іспанський танець виник у першій половині XX століття. Його відмінна риса – гармонійне єднання танцю і співу. Танець супроводжується живим співом, часто у виконанні самих танцюристів.

Темпераментні іспанські танці не тільки знайшли відгук у душах звичайного люду, але й вплинули на майстрів кіно, музики та інших представників мистецтва.

Виконавиця фламенко Пілар Лопес згадує про перше враження, яке на неї справив танець **Кармен Амаї** в Нью-Йорку: «Чи був це танець жінки або чоловіка – не важливо. Її танець був унікальний! Вона виступала в сукні, але танець при цьому здавався сильним і вогненним, немов його виконував чоловік, і неможливо було повірити, що на сцені жінка. Але коли Кармен одягала вузькі штани, блузку й приталену жилетку, її чорне волосся, прибране в тугий пучок із сяйвом золота, туфлі на семисантиметрових підборах, прекрасне обличчя, що виражає біль, залишалися уособленням жіночності під час виконання чоловічих танців. Алегорія, яку вона демонструвала протягом двадцяти років, була прямим тому підтвердженням» [3, 183].

Танець Кармен Амаї був найбільш «вогненним танцем фламенко», який коли-небудь існував на сцені. Її мистецтво було сповнене найсильнішою пристрастю. Неймовірно довгий хвіст її сукні був, як батіг, прямий і непохитний після виконання складного повороту. Її сильні руки, які, немов змії, звивалися над головою, вели її тіло в найскладніший, божевільної краси, ламаний поворот. Кармен Амая створила свій унікальний стиль, поєднавши в танці традиційні фемінні та маскулінні з вже традиційними елементами фламенко. Вона входила у повний «дуенде», виконуючи танець. Її традиційний наряд складався з одягу «матадора», вона часто надавала перевагу саме штанам і жакетам, на противагу вже традиційній сукні. Це була її особлива характеристика, яка виділяла її та привносила свій унікальний почерк у танець виконавиці [3, 184].

Хоакін Кортес – сучасний король фламенко, циганський мавр іспанського танцю. Він зазначав: «Я належу до нового покоління циганських танцюристів, які готові захищати своє коріння. Цигани йдуть від своєї кочового життя і починають створювати речі, які залишаться в історії» [5]. Спочатку деякі знавці фламенко звинувачували його в ухилянні від традиційних форм. Кортес не зважав на ці закиди й інтерпретував фламенко на свій лад. «Я танцюю так, як відчуваю, і так, як мені підказує моє відчуття чистоти стилю», – аргументував танцюрист свої дії. Його запальні програми – не просто фламенко, це уявлення, що підкорюють глядачів з перших танцювальних «па», рівних яким у своєму жанрі не було та немає.

Лола Флорес – легенда андалузійських танців, хранителька традицій великого іспанського танцю. Лолу Флорес шанували як одну з найталановитіших виконавиць в Андалузії народних танців і пісень. Вона була відома не тільки на батьківщині, але й за кордоном. Її часто називали танцівницею із циганським темпераментом.

Сучасні представники цього жанру активно пропагують цей танець і роблять його більш сучасним і близьким для глядача. Запальна Кармен, яку знає чи не кожен у світі, внесла свій вклад у вигляді фламенко, Хоакін Кортіс, який прославив ще більше танець та утвердив його на світових сценах, спромігся закохати в цей танець мільйони людей, а Лола – дух фламенко, його невмируща душа.

Іспанський танець – це феномен нинішнього часу: через століття вогонь фольклору не згас, а лише розгорівся з новою силою.

Література

1. Загайкевич М. Драматургія балету. Київ : Наукова думка, 1978. 259 с.
2. Зайцев Є. Основи народно-сценічного танцю : посібник. Ч. 2. Київ : Мистецтво, 1976. 286 с.
3. Кларамунт А., Альбайсин Ф. Искусство танца фламенко. Москва, 1984. 183 с.
4. Фламенко. URL: https://lezginka-tantsy.ru/istoriya-viniknennya-tancyu-flamenko.html (дата звернення: 04.03.2022).
5. Хоакін Кортес. URL: http://soloneba.com/joaqin-cortes-gypsy-moor/ (дата звернення: 29.03.2022).

Chastkovska Diana
(Kyiv, Ukraine)

FORMATION OF SPANISH FOLK DANCE

Abstract. *Spanish dance is known all over the world, it is known and respected. Spain is a passion, fire, guitar, castanets, temperament of the southerners. Each region of Spain has its own national dance. Many of them have already gained worldwide fame and are considered the national dances of Spain. Some of the brightest representatives of Spanish culture and Spanish dance are: Carmen Amaya, Joaquin Cortes, Lola Flores. Representatives of this genus contributed popularization of Spanish dance not only in Spain but also abroad. Spanish folk choreography continues to develop today.*

Keywords: *Folk dance, Spanish dance, Spain, flamenco, temperament, soul, passion.*

УДК 793.3:37.02(430)

Мединська Катерина Костянтинівна,
магістрантка кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
(Київ, Україна)

АКТУАЛЬНІСТЬ ОСНОВНИХ ПРИНЦИПІВ І МЕТОДІВ РОБОТИ ПІНИ БАУШ ДЛЯ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ СЬОГОДЕННЯ

Анотація. *Порушено питання актуальності методів і принципів роботи видатного хореографа і балетмейстера Піни Бауш. Визначено, як саме ці методи й принципи впливають на якість створення хореографічних вистав, формування хореографічної лексики. Вказано, які етапи роботи вплинули на виконавську майстерність танцівників і як саме це позначилося на кінцевому результаті постановчого процесу. Описано структуру роботи Піни Бауш, яка фактично сформулювала тенденцію розвитку такого явища в хореографії, як танцтеатр. На основі цього аналізу запропоновано низку методів і принципів для використання хореографами сучасності.*

Ключові слова: *танець, хореографічне мистецтво, танцтеатр, експериментування, методи й принципи постановчого процесу, хореографічна лексика, техніка виконання.*

Піна Бауш – німецька хореографка, танцівниця, педагогиня і продюсерка. Одним із принципів її роботи був такий: **представлення як процес і процес як представлення.** Піна використовує описовий підхід. Вона досліджує особистість танцівника, щоб знайти основні моделі поведінки, які видобуваються в повсякденному житті. Такий метод дає змогу балетмейстерові відкрити танцівника з іншої сторони, що, своєю чергою, робить його більш щирим і відвертим на сцені. Тобто, виконуючи певну партію, танцівник не штучно грає свого персонажа, а переживає його історію по-своєму [1]. Піна запевняла, що на сцені тіло танцівника повинно бути вільним, щоб представляти фізичний зв’язок індивіда зі світом власного творіння. На сьогодні що ближчим буде танцівник до свого глядача, то більше аудиторія заглибиться у виставу. Відповідно сучасні хореографи, використовуючи цей метод, зроблять свої вистави наближеними до суспільства й тим самим збільшать популярність хореографічного мистецтва.

Наступним своєрідним методом роботи Піни Бауш була **робота з питаннями**. Піна стверджувала, що її робота починається саме з питань. За допомогою такого методу хореографка досліджувала людську поведінку за певних обставин. Під час постановки Піна Бауш постійно ставила різноманітні питання своїм артистам, їхні відповіді спонукали Піну до нових ідей та рішень для цієї теми постановки. Вона акцентувала, що кроками танцівників мають керувати не ноги, а передусім усвідомлення руху [2].

Процес роботи Піни ніколи не мав чіткої концепції виконання. Вона завжди знала, що саме вона шукає в тій чи іншій роботі, і цим пошуком керував не розум, а відчуття. Піна завжди керувалася своїми відчуттями, вона довіряла своєму внутрішньому світу. Для нинішніх хореографів також, як ніколи, актуальне питання свідомих артистів, адже наразі існує велика кількість технічних танцівників, які бездоганно виконують елементи, але не в змозі передати почуття в танці. Тому аби зробити свій твір глибоким і наповненим, балетмейстерам стане у нагоді метод роботи з питанням, що допоможе досягти свідомого виконання хореографії, а не просто демонструвати набір рухів певної лексики.

Теми вистав з'являлися інтуїтивно. Піна завжди орієнтувалися на свої переживання в цей конкретний момент часу. Це могли бути певні мрії, бажання, тягарі, страхи або спогади дитинства. Формувати тему вистави Піні часто допомагала її трупа. Опрацьовуючи такі питання, як: що ми справді робимо в цьому світі, саме в цей період часу; що буде добре для нас; що нас об'єднує, а що розділяє? – наштовхувало хореографку на власні висновки. Тобто Піна не ставила вистави тільки під своє світобачення, це були роботи, які демонстрували світогляд кожного із членів трупи. Питання тем вистави є особливо актуальним для хореографів сучасності. Виникає проблема частого використання однакових тем різними митцями. І тому аби знайти унікальну тему для вистави, балетмейстерам буде корисно використовувати спілкування та обговорювати певні суспільні проблеми в трупі. Це може слугувати поштовхом до зародження нової актуальної теми [5, 70–72].

Важливою частиною роботи Піни Бауш було **розкрити танцівників**, чути від них не банальні, загальні слова, а передусім правду. Мисткині потрібні були люди, які позбавлялися своїх страхів, комплексів, болю та обмежень. Піна наголошувала, що справжній танцівник повинен мати довіру. Він має довіряти своєму хореографові навіть більше, ніж собі. Піна казала, що завжди є чого позбуватись [4]. Їй особливо подобалось працювати із сором'язливими артистами, вона шукала підхід до кожного, допомагала розкритись. Піна Бауш неабияк цінувала, коли їй відкривались. Проте вона ніколи не мала на меті когось допитувати чи занурюватись у чиєсь приватне життя. Вона шукала точні відповіді, які б вона могла використати у своїй структурі. Під час роботи часто траплялося таке, що вона отримувала відповіді, застосовувала їх у своїй структурі, але з часом помічала, що вони не працюють. Піна одразу ж шукала нові питання. Вона ніколи не залишала у виставах тих речей, що їй не подобались. Вона могла змінити їх навіть в останній момент. Піна не боялась змін, вона рішуче йшла на ризик заради створення якісного продукту [5, 75–76].

Ще одним з аспектів роботи Піни Бауш було те, що вона ніколи не починала із самого початку та не вела все до якогось конкретного кінця. Вона завжди починала роботу з якихось окремих частинок. Дивилася, як працюють ті чи інші структури й тільки потім вибудовувала окрему концепцію. Піна стверджувала, що кожна частинка – це окремий пазл цілої картини. Учні Піни Бауш розповідали, що вона ніколи не була не задоволена результатом. Вона пояснювала це тим, що для неї отриманий результат під час роботи ніколи не був кінцевою точкою, бо весь процес полягав у пошуку. А в процесі пошуку завжди будуть речі, які будуть потребувати вдосконалення і зміни. **Спокійне зосередження на чомусь специфічному слідує неспокійному синхронізму** – це був один із методів роботи Піни під час репетицій. Вона часто використовувала повторення різноманітних структур. У пошуку вдалого рішення Піна часто експериментувала. Вона могла міняти місцями різні перебудови, змінювала послідовність, таким чином дивилася на сцени вистави в новому порядку. Це давало їй можливість побачити якомога більше варіантів для створення вдалої картини. Використовуючи такий принцип роботи, хореографка не зупинялася на якомусь конкретному одному варіанті, а шукала якомога більше різних. Це давало змогу робити виставу цікавішою і динамічнішою [5, 78–79]

У межах твору Піна працювала на **контрасті порівняння**. У її роботах ми часто можемо побачити поєднання трагедії з комедією. Емоційність також була важливою для Піни Бауш. Вона казала, що на виставах їй швидко стає нудно, якщо вона нічого не відчуває. Хореографка використовувала порівняння, для того щоб відобразити протилежність, яка зазвичай є в нашому житті. Вона показувала, що основним є досягання гармонії – уміння поєднувати протилежні речі як на сцені, так і в житті.

Гумор був важливим для Піни. Для неї постановка без частинки гумору не мала продовження. Роботи Піни завжди веселі та сумні. Твори живуть протилежними почуттями. Бадьорість завжди базується на чомусь. Бауш аргументувала це тим, що все залежить від конкретної фази: депресія виробляє більш бадьорі й енергійні роботи, а спокійні роботи посилюють смуток або сумніви. Звісно, Піна ставила роботи на сумні теми, але й у них вона не втрачала деякого відсотка гумору [5, 79–80].

Відмінною рисою Піни Бауш є те, що її твори багаті на **асоціації**. І це, безумовно, привід дивитися на ці постановки знову та знову, бо завжди можна відкрити щось нове. Піна ніколи не ставила конкретного завдання перед глядачем, бо кожна людина бачила виставу індивідуально: хтось відчував любов, хтось – ненависть, а хтось – надію і підтримку. Кожен глядач знаходив у виставах близьке для себе. Хоча Піна була задоволена, коли бачила, що хтось почуває себе так само, як і вона. Це безцінні моменти, коли глядач, артисти й хореограф об’єднують спільні відчуття. Унікальність цього моменту полягає в тому, що зовсім різні незнайомі люди об’єднуються один з одним енергією і відчуттями. До речі, особливістю Tanztheater є те, що вони залишають сцену тихо, нікому нічого не пояснюючи, ніби залишають відкрите питання аудиторії.

Спочатку глядачеві було важко до цього звикнути, адже класичний балет навчив людей, що вистава має чітко визначені початок і кінець, але Бауш ламала ці стереотипи, поступово змушуючи суспільство змінювати свій спосіб мислення [3].

Бауш завжди прагнула розвитку і не через власні амбіції, а через жагу до пошуку. Їй завжди було, що сказати глядачеві, і саме це змушувало її ставити вистави. Вона усвідомлювала, що має звернутись до глядача не словом, не піснею, а саме тілом.

Отже, методи роботи Піни Бауш і були запорукою її успіху. Щоб бути професійним хореографом, не достатньо вміти танцювати. Треба передусім мати хист до постановчої роботи. Піна була закохана у свою справу, саме це й породжувало прагнення до вдосконалення. Вона чітко розуміла, що правдива вистава вийде тільки тоді, коли танцівники будуть чесними. Саме через це вона проводила плідну роботу зі своїми артистами. Використовуючи техніку постановки питань, вона формувала в кожного танцівника власну думку щодо розуміння теми вистави. Весь процес постановчої роботи завжди був пошуком, Піна була сміливою хореографкою, ніколи не зупинялась на першій спробі, завжди шукала кращий варіант. Вона не боялась помилок, а, навпаки, вчилась на невдалих спробах. Вистави ніколи не були висвітленням тільки однієї думки Піни, адже кожен танцівник вкладав у тему щось своє. Саме ця жага до праці й допомогла створити такі вдалі роботи, які надихають увесь світ. І хоча Піна Бауш працювала майже 40 років тому, її методи актуальні й корисні для хореографів, які працюють у наш час.

Література

1. What Moves Me (English version). URL: :https://www.kyotoprize.org/wp/wp-content/uploads/2016/02/23kC_lct_EN.pdf. What Moves Me (English version). (дата звернення: 07.02.2022).

2. Climenhaga, Royd, ed. Electronic Sources : The Pina Bausch Sourcebook: The Making of Tanztheater, 2012. URL: https://www.scribd.com/document/283730799/9781136449215-sample-500172-PINA-BOOK - С. 9-19. (дата звернення: 07.02.2022).

3. "Pina Bausch". The Daily Telegraph. Electronic Sources: July 1, 2009. URL:https://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/culture-obituaries/dance-obituaries/5713208/Pina-Bausch.html (дата звернення: 11.02.2022)є

4. Dieutre Vincent. Electronic Sources: "The Death of the German Choreographer Pina Bausch". *Humaniteinenglish*. July 1, 2009. URL: http://humaniteinenglish.com/spip.php?article1265 (дата звернення: 11.02.2022).

5. Marion Meyer. English translation copyright: Penny Black, 2017. Electronic Sources: «Pina Bausch dance, dance, dance otherwise we are lost». URL: https://www.scribd.com/read/359244658/Pina-Bausch-The-Biography-The-Biography# (дата звернення: 07.02.2022).

Kateryna Medynska
(Kyiv, Ukraine)

THE RELEVANCE OF THE BASIC PRINCIPLES AND METHODS OF WORKING OF BAUSH FOAM FOR TODAY'S BALLET MASTERS

Annotation. *The article considers the relevance of the methods and principles of the outstanding choreographer and choreographer Pina Bausch. It is studied how exactly these methods and principles affect the quality of choreographic performances, the formation of choreographic vocabulary. It was considered what stages of the work influenced the performing skills of the dancers and how it affected the final result of the production process. The structure of Pina Bausch's work is described, which actually formulated the tendency of development of such a phenomenon in choreography as dance theater. Based on this analysis, a number of methods and princes have been proposed for use by choreographers in the present.*

Key words: *dance, choreographic art, dance theater, experimentation, methods and principles of staging process, choreographic vocabulary, performance technique.*

Секція 2
ХОРЕОГРАФІЧНА ПЕДАГОГІКА

УДК 793.3(374)

Тараканова Аліса Павлівна,
провідна фахівчиня-хореографка
Державної наукової установи
«Інститут модернізації змісту освіти»
Міністерства освіти і науки України
(Київ, Україна)

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ОРГАНІЗАЦІЇ ХОРЕОГРАФІЧНОГО НАВЧАННЯ ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ

Анотація. *Подано практичний матеріал з основ хореографічного мистецтва. Висвітлено напрями та поетапність навчання в групі дітей дошкільного віку, виконання ними музично-рухових вправ, опанування танцювальних рухів.*

Ключові слова: *хореографія, танець, виховання, музичні ігри, танцювальний крок.*

Танець як найулюбленіший і найпопулярніший вид самодіяльного мистецтва сприяє фізичному розвитку й естетичному вихованню дітей. Активна участь вихованців дошкільного віку в хореографічних колективах дає змогу керівникові прищепити їм любов до танцю, сформувати в них художній смак до мистецтва, прекрасного, розвинути їх танцювальні здібності. Навчаючись у хореографічних колективах, діти знайомляться з мистецтвом хореографії, набувають певну танцювальну підготовку, розвивають пластичність, вчаться гарно рухатися.

Заняття танцями зміцнюють дитячий організм, виправляють деякі фізичні вади: сутулість, ходу з піднятими плечима, звичку ставити ноги носками всередину.

На заняттях з хореографії діти виробляють творчу активність, працьовитість, уважність, розширюють уяву, виховують культуру поведінки, формують художній смак.

Хореографічна діяльність дітей дошкільного віку є одним із засобів їх естетичного виховання та фізичного розвитку. Під час музично-рухових вправ діти опановують і відтворюють танцювальні рухи, удосконалюють фізичну форму, зміцнюють своє здоров’я. У цьому віці діти можуть емоційно переживати

характер музичного твору, визначати темп звучання музики, сприймати ритмічний малюнок мелодії, імпровізувати різні рухи. Нескінченна різноманітність рухів дає змогу не тільки розвивати в них почуття ритму, зміцнювати скелет, мускулатуру, але й стимулювати пам'ять, увагу, мислення і уяву, удосконалювати здатність орієнтуватися в просторі.

Перший рік навчання (діти 4–5 років). У хореографічні групи приймають усіх фізично здорових дітей віком від 4–5 років, які реагують на ритмічне звучання музики. Оскільки в цьому віці важко визначити фізичні показники дитини для навчання основам хореографічного мистецтва, достатньо, щоб у неї була правильно розвинена стопа. Хореографічні групи кількістю до 15 чоловік створюють при танцювальних колективах та ансамблях танцю позашкільних закладів (фото 1).

Фото 1. Підготовча група, діти 4–6 років

Треба зазначити, що раніше в танцювальні гуртки приймали дітей тільки шкільного віку. На сьогодні ситуація змінилася, і дітей дошкільного віку набирають у хореографічні гуртки. Вони відвідують заняття за спеціально розробленою навчальною програмою, а саме – з основ класичного танцю[1].

Як правило, заняття в хореографічних колективах складається з чотирьох частин:

1) вступна: підготовка учасників до роботи;

2) розвиток рухового апарату й сили м’язів, виправлення деяких фізичних вад;

3) розвиток музикальності, почуття ритму, творчих здібностей;

4) загальне завдання: закріплення пройденого, розучування нових танцювальних вправ.

[1] Перша програма з хореографічного навчання дітей у підготовчих групах ансамблів танцю шкіл і позашкільних закладів була створена 1985 року за погодження Управління дошкільних закладів МО УРСР.

Кожне заняття з дітьми-дошкільниками першого року навчання в гуртку складається з кількох частин, оскільки заняття першого півріччя повинні наближатися до музичних занять дитячого садка. Велике значення в цей період має час проведення занять. У режимі груп п'ятого року життя музичні заняття проводять до обіду або після сну: до 12 год 30 хв і після 16 год. При плануванні занять групи про це треба обов'язково пам'ятати та враховувати режим роботи дитячого садка. Доцільно перше заняття поділити на дві частини по 25 хв з перервою по 10 хв. Поступово перерва скорочують, а час для занять збільшують. Тривалість заняття саме в групі першого року навчання – близько 60 хв.

Такий вік дітей має свої особливості, оскільки на п'ятому році триває їх фізичний розвиток: помітно збільшується сила кінцівок, точнішими стають рухи. Посилюється зацікавленість до музики. Діти легко впізнають мелодії, реагують на виразний характер музики, починають узгоджено й ритмічно рухатися. Але вони ще не вміють керувати своїм тілом. При виконанні завдань їхні рухи, як правило, не відповідають ритму та характеру музики. Через це завдання керівника дитина не завжди в змозі виконувати точно (фото 2).

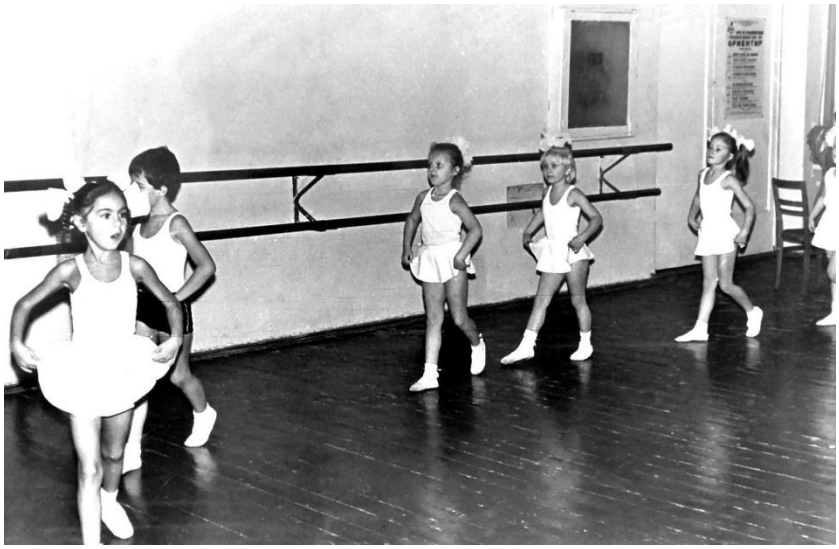


Фото 2. Перший рік навчання.
Вчимося тримати інтервал при «па-марше» по колу

З огляду на це основою навчання на заняттях з дітьми цього віку має бути показ керівника. Адже в такої дитини переважає візуальне сприйняття простору, і вона легко **копіює рухи**, які бачить. Тому педагог-хореограф повинен давати й показувати завдання чітко, супроводжуючи свій показ зрозумілим для дитини поясненням і відповідним музичним супроводом. Дітей треба вчити відчувати красу правильно виконаної вправи, руху, щоб виконання давало їм творчу насолоду. Якщо діти зрозуміють суть завдання, вони його легко й правильно виконають.

Основна умова успішного проведення навчання з дітьми цього віку - виховання у них свідомого ставлення до занять, любові до хореографічного мистецтва. З самого початку дітей слід привчати до встановленого в гуртках порядку, охайності. Приступаючи до занять, насамперед слід звернути увагу на їх зовнішній вигляд.

Треба пам’ятати, що дитина приходить на заняття, як на свято, і форма її дисциплінує, допомагає емоційно налаштуватися на виконання завдань керівника. Практичні побажання щодо зручного репетиційного одягу для груп дошкільників:

– щоб слідкувати за постановкою корпуса та рук, доцільно на цей період учасникам одягати майку;

– щоб надалі в сценічних костюмах використовувати елементи нижнього одягу, привчати до носіння певних трусиків, колготок;

– для формування стопи необхідно придбати спеціальне балетне м’яке взуття.

Репетиційний одяг (у перші роки навчання) бажано має бути білого кольору, це привчає дітей до охайності, яка дуже необхідна в подальшій танцювальній діяльності та стає згодом для вихованців нормою.

Кожне заняття починається з маршерування під музику. Воно входить до організаційних вправ, які мають на меті розвивати й закріплювати увагу, пам’ять, формувати внутрішню зібраність дітей. А це – основа в хореографічному навчанні. Саме під час маршерування закладаються основи рухових навичок; уміння ходити чітко з носка (танцювальним кроком – «па марше»), стежити за підтягнутістю корпуса, високо нести голову, дивлячись попереду себе. Під час маршерування значне місце відводиться формуванню постави, без якої неможливо набути легкості, граціозності при виконанні рухів і танцю загалом.

Після маршерування по колу дітей шикують у лінії. Для того щоб діти трималися разом під час перешикування, доцільно їхні руки з’єднати. Це привчає дітей стояти одне біля одного.

Після перешикування в лінії вивчають вправи: з музичним завданням (ритмічні вправи); танцювальні рухи (крок убік з присіданням, руки на поясі, за край спіднички, вправи для голови).

Після вправ з дітьми проводять музичні ігри на образний рух. Після музичних ігор – вправи на підлозі (на розвиток стопи, гнучкості). Вправи на підлозі – це активний відпочинок дитини на заняттях. Під час проведення музичних ігор діти дуже збуджуються, і заспокоїти їх допоможуть саме вправи на підлозі. Крім того, дитина в цьому віці швидко втомлюється, довго на ногах стояти не може. Під час цих (партерних) вправ виробляється міцність м’язів, натягнутість ніг (колін, стоп), що конче необхідно при виконані із часом танцювальних рухів.

Після вправ на підлозі проводять музичні ігри з елементами танцювальних рухів, які сприяють розвитку уваги, пам’яті й артистичності вихованців.

Заняття другого півріччя першого року значно відрізняються від занять у першій його половині. Так, у другому півріччі заняття проводять без перерви, збільшується навантаження на виконання танцювальних вправ, цим самим виховується витривалість у дітей. У цей період заняття мають бути більш складними, керівник менше часу витрачає на перешикування дітей і більше уваги приділяє підготовці їх до суто хореографічних вправ.

Під час маршерування дітям пропонують ходити не лише танцювальним, а й кроком на високих півпальцях, з високим підніманням поперемінно колін, з підскоком. Після проведення ритмічних вправ їх підводять до станка, становлячи обличчям до нього, і вчать правильному положенню в I, II, Ш позиціях ніг, знайомлять з деякими вправами із системи (екзерсису) класичного танцю.

Вправам біля палки відводять не більше 10 хв.

Вправи на підлозі, які доцільно продовжувати після вправ біля палки, допомагають зміцненню м'язів ніг, виробленню витривалості, розвивають виворотність стоп, сприяють формуванню постави.

Керівник має пам'ятати, що вправи на підлозі дітям слід виконувати на рушничках або невеличких ковдрах, оскільки підлога, як правило, холодна.

До музичних ігор на увагу додають деякі елементи народних танців **(діти 4–5 років).** «За ягодами» – танцювальний або перемінний крок, «Веселі гуцулята» – приставний бічний крок, «чосанка».

Заняття обов'язково закінчують маршируванням під музику. Але перед цим дітям слід оголосити висновки за результатами заняття, дати індивідуальні завдання.

У другому півріччі після марширування (на початку та перед закінченням заняття) діти обов'язково мають виконувати уклін: адже він – своєрідне танцювальне вітання керівника, концертмейстера, товаришів, після чого виконують вправи на рівновагу, вправи на сприйняття звучання музичного супроводу.

Наявні програми передбачають такий обсяг матеріалу, що сприяє виробленню хореографічно-музичних навичок і підводять дітей до виконання танцювальних рухів, елементів танців, а згодом і власне танців (фото 3).

Фото 3. Перший рік навчання.
Танцювальний етюд «Буратино»

Другий рік навчання (діти 4–5 років). Шостий рік життя дитини характеризується зміною пропорції тіла, удосконалюється координація і точність виконання рухів (фото 4).

Фото 4. Другий рік навчання (5–6 років)

У цей період діти вже вивчають нескладні танцювальні елементи, оскільки достатньою мірою володіють тілом і досить чітко виконують рухи під музику. Вони можуть пройти в темпі й ритмі музики, відобразити рухом її основний характер, виконувати вправи згідно з ритмічним завданням.

Дітей цього віку потрібно ознайомити з музичним розміром 2/4, без засвоєння якого неможливе подальше вдосконалення танцювальної пластики.

Тепер на заняттях у музичні ігри поступово вводять елементи вправ (екзерсису) з класичної системи танців. Музичні ігри наближаються до танцювальних етюдів і стають основним практичним матеріалом, передбаченим навчальною програмою в певному колективі.

Усі пропоновані вправи містять кілька завдань: **виразне, музично-ритмічне і рухомо-пластичне.** Програма передбачає також значний обсяг рухів з народних танців, що вивчають поетапно. Народний танець є одним із засобів національного, інтернаціонального та патріотичного виховання дітей. Він викликає позитивні емоції радості буття, збагачує досвід дитини різноманітністю ритмів і пластики.

Під час занять слід стежити за навантаженням дитини (щоб не перетнути межу) й особливо за її диханням під час виконання вправ. Заняття в такій групі проводять двічі на тиждень – по 90 хв.

Усі елементи рухів народних танців доцільно вивчати спочатку біля палки, стоячи обличчям до неї. Після чого рух засвоюють на середині залу.

Програмний матеріал доцільно розподілити за чвертями, щоб він був тематично різноманітний.

Продовжуємо організований вхід учасників до зали під маршову музику, обходячи його по колу (під час маршірування можна додати більш складні елементи рухів для розвитку стоп, вироблення постави тощо) і зупиняємося біля палки для виконання поклону – вітання керівникові. Біля палки діти вивчають елементи тренажу. Все це займає 15–20 хвилин.

Після цього проводимо перешикування дітей через фігурне маршируванння на середину зали для виконання ритмічних вправ, музичних ігор (до 20 хв). Також на середині залу після зазначених вище вправ вивчаємо елементи рухів, визначені навчальною програмою, комбінації танцювальних етюдів (до 25 хв).

Далі розучуємо допоміжні партерні вправи й танцювальні елементи, нескладні танцювальні постановки (до 35 хв) (фото 5).

Фото 5. Другий рік навчання. Навчальний етюд у парі

Велике значення для вихованців підготовчих груп стають виступи перед батьками, родичами, друзями. Для малечі такі виступи – це свято, і вони дуже серйозно до нього ставляться. Тому керівник має заздалегідь підготувати тему такого заняття, створити творчу атмосферу й тактовно підбити певні висновки. Оскільки вихованці підготовчих груп мають перейти до основних груп колективу, то, звісно, що вони хочуть сподобатися і батькам, і керівникам колективу. Взагалі такі виступи малечу готують до їхніх майбутніх виступів на справжній сцені в основному складі хореографічного колективу, ансамблю тощо.

Вивчення і відтворення того чи іншого руху – серйозна справа і потребує від дітей затрати певних фізичних зусиль. Тому керівник таких груп має володіти не тільки хореографічною термінологією, а й мати практичний професійний досвід та надійний орієнтир щодо того, як саме заняття вплинуть на дитину – вихованця підготовчої групи, майбутнього учасника основного складу колективу.

І головне, важливо, щоб керівник (викладач) підготовчих груп колективу став гідним посередником між вихованцями та культурною традицією людства в мистецтві (фото 6).

Фото 6. Другий рік навчання.
Підготовка до звітного концерту.
Танцювальний номер «Перший раз у перший клас»

У художній творчості немає дрібниць: знання і навички, які набувають діти на перших кроках навчання танцювальному мистецтву, згодяться їм не тільки в сценічній практиці, а й протягом всього життя, на ниві прекрасного виду мистецтва – хореографічного.

Література

1. Тараканова А. П. Музыкальное развитие дошкольников на занятиях хореографией. V1 Всесоюзная научная конференция по вопросам развития музыкального слуха, певческого голоса и музыкально-творческих способностей учащихся образовательных школ : тезисы / НИИ художественного воспитания АПН СССР ; лаборатория музыки и танца. Москва,1982. С. 69–71.
2. Програма художньо-комплексних занять у групах дітей дошкільного віку для шкіл мистецтв і позашкільних закладів / Інститут системних досліджень Міністерства освіти України. Київ, 1995, 22 с.
3. Тараканова А. П. Система хореографічного виховання у школах і позашкільних закладах : навч.-метод. посіб. / Інститут змісту і методів навчання М-ва освіти України. Київ, 1996. 281 с.
4. Тараканова А. П., Жуковська В. В., Мережин П. В. Перші кроки в мистецтві : метод. посіб. для художньо-комплексних занять з дітьми дошкільного віку / Інститут змісту і методів навчання М-ва освіти України. Київ, 1997. 45 с.
5. Козинко Л. Л., Городецька О. Г. Хореографія : навч. прогр. з позашк. освіти художньо-естетич. напряму / ІМЗО МОН України. Київ, 2020, 68 с.

Alisa Tarakanova
(Kyiv, Ukraine)

SOME ASPECTS OF THE ORGANIZATION OF CHOREOGRAPHIC EDUCATION OF PRESCHOOL CHILDREN

Abstract. *The article presents practical material on the basics of choreographic art. The directions and stages of learning in a group of preschool children, their mastery of musical and motor activities, dance movement are highlighted.*

Key words: *choreography, dance, education, musical games, dance step.*

УДК 316.723-053.5/6(477)

Демещенко Віолета Валеріївна,
кандидат історичних наук,
доктор філософії (PhD, історія),
доцент, завідувач відділу культурної антропології
Інституту культурології
Національної академії мистецтв України
(Київ, Україна)

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ В ДИТЯЧОМУ ХОРЕОГРАФІЧНОМУ КОЛЕКТИВІ: ПЕДАГОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Анотація. *Порушено питання особливостей творчої роботи дитячого хореографічного колективу та впливу на нього досвідченого педагога-хореографа. Розглянуто аспекти дитячої психології та формування свідомості дитини в процесі її навчально-практичної та концертної діяльності. Зазначено, що основою дитячої практичної діяльності є оволодіння досвідом поведінки в соціумі та свідоме утвердження себе як непересічної творчої особистості, яка є носієм культури та засад мистецтва танцю.*

Ключові слова: *мистецтво хореографії, танець, творчість, психологія, дитина, педагогіка.*

Творчість загалом, а дитяча особливо, є важливим моментом усвідомлення дитиною уявлень про навколишній світ, що її оточує. Пізнання нею соціуму та входження в нього відбуваються за допомогою різних форм педагогічної діяльності, однією з яких є мистецтво хореографії.

Загалом дитяча мистецька творчість є актуальною та важливою в системі педагогічного виховання. Завдяки їй дитина може виявити свої здібності, реалізувати творчі потенції та проявити свою індивідуальність і схильність до певного виду мистецької діяльності.

Упродовж ХХ століття науковці різних країн вивчають особливості формування дитячої культури як певного соціального феномену. У 1960-х роках навіть з’явилося таке нове поняття, як *дитяча субкультура*, що породило цілий пласт наукових досліджень.

Констатуємо той факт, що картина світу сучасних дітей зазнає змін, саме це й визначає нові педагогічні підходи щодо виховання обдарованої особистості. Насамперед це формування в неї уявлень про світ, що її оточує, зі своїми ціннісними моделями поведінки та пізнавальними конструктами.

Електронні засоби комунікації, якими володіють сучасні діти з раннього дитинства, зумовлюють формування в них іншого механізму сприйняття світу, а отже, і його усвідомлення. Це відбувається внаслідок сучасної урбанізації, у зв'язку із чим звужується поле реальної, а не віртуальної дитячої гри, а з ним й освоєння життєвого простору.

Питання феномену дитячої культури як особливого соціального явища та впливів на нього педагогіки досліджує багато науковців, зокрема: Ф. Арьєс, В. Абраменкова, П. Брюхнер, Л. Виготський, М. Каган, Е. Куруленко, І. Кон, М. Мід, М. Осоріна, Л. Обухова, С. Судзукі, Д. Фельдштейн. Це питання вивчали й українські науковці: О. Берегова, С. Волков, Л. Варяниця, Т. Гаєвська, В. Демещенко, Я. Левчук, Н. Корисько, С. Садовенко, С. Шалапа й ін.

Перші кроки соціалізації сучасної дитини відбуваються різними шляхами та саме в той активний спосіб, де вона може виявити свої здібності й таланти до самореалізації. Це можуть бути такі види мистецтва, як музика, спів, малювання, театральне та хореографічне мистецтво, а також спорт.

Вважають, що з погляду дитячої психології хореографічне мистецтво для дитини найпривабливіше. Для неї це особливий багатоманітний світ: активності, краси, чарівності, звуків, світлових фарб, яскравих костюмів і казкових персонажів, а з цим й образності.

Для здоров'я дітей заняття хореографією є дуже корисними: вони сприяють їх фізичному, духовному й естетичному розвитку, розвивають акторські навички, формують любов до праці, що є вкрай необхідним для соціалізації майбутніх громадянин.

Для освітнього процесу в позашкільних закладах освіти мистецького спрямування визначальними є такі **принципи навчання і виховання**, що максимально сприяють залученню гуртківців до творчої роботи:

– ***науковість (зв'язок і взаємодія навчального процесу з наукою)***: навчальний матеріал педагог подає відповідно до програми на основі науково-методичного підходу;

– ***активність***: активна роль особистості в ході засвоєння знань, формування вмінь і навичок, їх повноцінна й ефективна реалізація на практиці, включення дитини в безперервний процес самотворення;

– ***індивідуальний підхід***: оптимальні умови для ефективного навчання та практичної творчої діяльності кожної дитини в ході організації фронтальних і групових форм роботи з урахуванням вікових особливостей;

– ***синтез інтелектуальної та практичної діяльності***: набуті вихованцями теоретичні й практичні знання з мистецтва хореографії трансформуються

у внутрішні стимули, підґрунтя для нових можливостей пізнання, свідомої творчої діяльності, що потребує значних інтелектуальних зусиль і відкриває широкі перспективи для саморозвитку та самовдосконалення;

– ***єдність свідомості та поведінки***: формування дитини в процесі її навчально-практичної та концертної діяльності, основою якої є оволодіння досвідом поведінки в соціумі та свідоме утвердження себе як непересічної творчої особистості, яка є носієм культури та засад мистецтва танцю;

– ***суб'єкт-суб'єктна взаємодія***: рівноправне партнерство, співробітництво та співтворчість між педагогом і вихованцем у процесі навчальної діяльності;

– ***оптимальний вибір змісту, форм, методів і засобів навчання*** відповідно до освітніх запитів, інтересів і можливостей вихованців тощо [1, 66–67].

Моніторинг ефективності навчального процесу хореографічних гуртків, творчих об'єднань, що систематично залучають вихованців до творчої й експериментальної діяльності, дає змогу відстежити **якісні зміни**, що сприяють розвитку творчої активності учнів:

– ***висока результативність пізнавальної та творчої діяльності***: високий рівень знань, умінь і навичок вихованця; сформована творча компетентність, індивідуальність; прагнення до поглибленого вивчення дисциплін, суміжних із профілем творчого об'єднання – хореографія;

– ***прагнення до творчого оволодіння новими знаннями та вміннями***: цілеспрямованість і системність у пізнавальній і творчій діяльності;

– ***вияв готовності до співпраці*** та співтворчості з педагогом і дитячим колективом; професійна орієнтація та допрофесійна підготовка особистості тощо;

– ***високий рівень самоосвітньої діяльності***: постійний самоаналіз і самооцінка власної діяльності;

– ***подальше прагнення до творчого самовдосконалення***: системне планування самоосвіти; урахування в змісті самоосвіти власного рівня теоретичної і практичної підготовки тощо [2].

Хореографічна педагогіка передбачає застосування особливої (оригінальної) методики викладання, з урахуванням вікових особливостей розвитку дитини, тобто анатомо-фізіологічних і психологічних.

Індивідуальність дитини, зокрема її здатність до розумової діяльності, специфіка характеру, коло інтересів, залежать від її віку.

Дитяча вікова градація має такий віковий розподіл:

1) від 3-х до 6-ти років – це дошкільний вік;

2) від 6-ти до 12-ти років – це молодший шкільний вік;

3) від 12-ти до 15-ти років – це середній шкільний вік (підлітковий);

4) від 15-ти до 17 ти років – старший шкільний вік (юнацький) [1, 427].

Такий розподіл є дуже важливим для вибору підходів, методик та програм у хореографічному вихованні. Так, наприклад, у роботі з дошкільнятами варто

застосовувати наочний метод – показувати рухи; мова педагога повинна бути лаконічною та одночасно образною, емоційно-виразною, а форма уроку має бути ігровою.

Щоб утримувати увагу дитини, потрібно уникати одноманітності, необхідно досить часто змінювати темп і ритм ведення заняття, прищеплювати юним вихованцям навички дисциплінованості, організованості та самостійності, а також уникати надмірних фізичних навантажень.

Важливим завданням для педагога в процесі виховання юного танцівника є мотивація дитини до подальшої творчої діяльності. Успішність роботи педагога з дітьми залежить від професійних знань і правильного використання співвідношень форм і методів навчання відповідно до віку дитини.

Дитячу активність слід виховувати неспішно, обережно, послідовно. Хореографічні завдання для дітей повинні бути максимально зрозумілими. Лише свідома взаємодія педагога з учнем забезпечить потрібну активність і гармонійний естетичний розвиток дитини.

Сучасна освіта має бути спрямована на розробку та впровадження в педагогічну практику ефективних технологій розвитку інтелектуальних і творчих здібностей юної особистості, формування її пізнавальної та творчої активності. Одне з провідних місць у цьому процесі посідає система позашкільної освіти (гуртки, творчі об’єднання), що забезпечує дитині надійний спосіб пізнання її творчих можливостей, розвиток інтелектуальних здібностей, формує творчу індивідуальність і, як наслідок, сприяє подальшому професійному самовизначенню.

Література

1. Шалапа С. В., Демещенко В. В. Теорія і методика викладання спортивного танцю : метод. посіб. Київ : СІК Груп, 2017. 332 с.

2. Шалапа С. В., Корисько Н. М. Методика роботи з хореографічним колективом : підручник Ч. 2. Київ : НАКККіМ, 2015. 220 с.

Violeta Demeschenko
(Kyiv, Ukraine)

FEATURES OF CHILD WORK CHOREOGRAPHIC TEAM: PEDAGOGICAL ASPECT

Annotation. *This article considers the peculiarities of the creative work of children's choreographic team and the influence of an experienced teacher-choreographer. Aspects of child psychology and the formation of the child's consciousness in the process of its educational, practical and concert activities are considered. It is noted that the basis of children's practical activities is to master the experience of behavior in society and consciously establish themselves as an outstanding creative person who is the bearer of culture and principles of dance.*

Keywords: *art of choreography, dance, creativity, psychology, child, pedagogy.*

УДК 793.3:[159.954:37.015.31

Пен Лю,
голова правління Громадської організації
«Центр культури та мистецтв Китаю»,
заслужений артист
естрадного мистецтва України,
посол з пропаганди виконавчого мистецтва
провінції Хунань (КНР),
член Міжнародної ради танців CID UNESCO,
аспірант Національного педагогічного
університету імені М. П. Драгоманова
(Чанша, Китай)

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ РОЗВИТКУ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИХ І ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ ОСОБИСТОСТІ В ХОРЕОГРАФІЇ

Анотація. *Розглянуто психолого-педагогічні умови розвитку інтелектуальних і творчих здібностей особистості засобами хореографії. Вказано психолого-педагогічні чинники, що сприяють формуванню творчої, інтелектуальної індивідуальності виконавця-танцівника в хореографічному колективі. Окреслено основну мету хореографічного мистецтва у виховному процесі молоді.*

Ключові слова: *хореографія, танець, виховання, музичні ігри, танцювальний крок.*

Сучасна система освіти України спрямована на розробку та впровадження в педагогічну практику ефективних технологій розвитку інтелектуальних і творчих здібностей особистості, формування її пізнавальної та креативної активності. Важливе значення в цьому процесі відіграє система позашкільної освіти: гуртки, творчі об’єднання, у яких дитина може розвинути свої фізичні й інтелектуальні здібності, сформувати індивідуальність і визначитися з майбутнім фахом. Тому держава сприяє розширенню мережі позашкільних закладів освіти, координуючи співпрацю із закладами вищої освіти та науковими установами педагогічного й мистецького спрямування.

Метою позашкільної освіти, відповідно до суспільного замовлення та освітньої політики держави, є: створення психолого-педагогічних умов для повноцінного творчого, інтелектуального та духовного розвитку особистості; підвищення її мотивації до пізнання і творчості; задоволення освітніх потреб творчої особистості на основі залучення її до свідомої та систематичної творчої діяльності. Навчальні заклади мистецького спрямування, особливо хореографічні, є справжніми творчими лабораторіями, що створюють оптимальні педагогічні та дидактичні умови для творчо обдарованих і талановитих дітей [8, 66].

Для залучення гуртківців до творчої роботи в освітньому процесі з ними застосовують такі принципи навчання і виховання: науковість, активність, індивідуальний підхід, синтез інтелектуальної та практичної діяльності, єдність свідомості та поведінки, суб'єкт-суб'єктна взаємодія, оптимальний вибір змісту, форм, методів і засобів навчання відповідно до освітніх запитів, інтересів і можливостей вихованців [8, 67].

Навчальний процес у гуртках, інших творчих об'єднаннях мистецького спрямування передбачає наявність науково-методичної роботи, що стимулює фахівців-педагогів поглиблено вивчати програмний матеріал та урізноманітнювати навчальну діяльність вихованців. Цього досягають завдяки таким аспектам, як активізація навчання, творча взаємодія педагога та вихованців, індивідуалізація освітнього процесу [8, 67].

Вибір форм і методів організації пізнавально-творчої діяльності вихованців творчих об'єднань мистецького спрямування досить великий і завжди залишає альтернативу для учасників освітнього процесу (як педагогів, так і дітей) з урахуванням специфіки навчального курсу, особистих уподобань, інтересів і здібностей.

Основними формами залучення вихованців до творчої діяльності є: участь у роботі секцій оргкомітету гуртка; науково-практичні конференції, семінари, майстер-класи, відкриті заняття; участь у конкурсах і фестивалях, концертна діяльність; індивідуальна та групова робота вихованців над пошуком і збиранням фольклорного матеріалу, фольклорні експедиції; екскурсії до музеїв, на вистави до театрів; зустрічі з видатними діячами мистецтва; розроблення та підтримка інтернет-сторінки гуртка; робота сезонних таборів у канікулярний час; самоосвітня творча діяльність (музеї, бібліотеки) [8, 68].

Залежно від використання згаданих форм і методів організації творчої діяльності у вихованців хореографічних гуртків, творчих об'єднань позашкільних закладів освіти поетапно відбуваються якісні особистісні зміни, що забезпечують:

– прискорений розвиток інтелектуальних і творчих здібностей;
– формування високого рівня творчої активності;
– вироблення навичок особистісного самовизначення (зокрема й професійного), самореалізації та саморозвитку [8, 68].

Формування системи вмінь і навичок творчої особистості засобами хореографії сприяє розвитку високого рівня її творчої активності, оскільки забезпечує постійну спрямованість індивіда на подальшу пізнавальну та творчу діяльність.

У ході навчально-тренувальної і постановчої роботи у вихованців хореографічних гуртків, творчих об'єднань формуються такі основні компоненти навчальних і виконавських умінь і навичок особистості, що підтверджують якісні зміни в рівні розвитку їхньої творчої активності (участь у концертах, фестивалях і конкурсах):

– пізнавально-навчальний;
– мотиваційно-вольовий;
– змістовно-операційний;
– емоційний;
– самооцінний [8, 68–69].

Хореографічна діяльність сприяє розвитку творчої активності особистості, формує її індивідуальний стиль, є важливою умовою самореалізації, самоствердження, самоперетворення та самовдосконалення особистості, її адаптації та рефлексії [8, 69–70].

Моніторинг ефективності навчального процесу хореографічних гуртків, творчих об’єднань, що систематично залучають своїх вихованців до творчої й експериментальної діяльності, дає змогу відстежити якісні зміни в розвитку творчої активності вихованців – виявити результативність пізнавальної та творчої діяльності, оволодіння необхідними знаннями та вміннями, рівень самоосвітньої діяльності та комплексний підхід до самоосвіти тощо [8, 70].

У процесі систематичного залучення вихованців хореографічних гуртків і творчих об’єднань до творчої діяльності в дітей формується позитивна мотивація, розвиваються творчі здібності й інтелект, відбувається становлення характеру та психічних якостей творчої особистості, формується творча самосвідомість [8, 70–71].

У віковому розвитку людини важлива роль належить освіті. Це стосується не тільки оптимального фізичного розвитку організму, його вдосконалення, зміцнення здоров'я, але й формування творчих і, насамперед, духовних якостей особистості. Усе це стає можливим при реалізації завдань хореографічної освіти, що передбачають, зокрема, органічний зв'язок різних видів виховання: розумового, етичного, трудового, а також естетичного.

Естетичний аспект мистецької діяльності містить такі складники:

– художньо-практичний;
– художньо-творчий (створення творів);
– художньо-технічний;
– художньо-рецептивний (сприйняття твору);
– рецепційно-естетичний (сприйняття краси);
– духовно-культурний (вироблення смаку);
– теоретичний (вироблення естетичних концепцій) [1, 143].

Мистецьке виховання – це цілеспрямована педагогічна діяльність з формування засобами мистецтва естетичної культури, естетичної свідомості (вироблення естетичного смаку, ідеалу) й естетичної діяльності (художньо-творчої, художньо-рецептивної), здатності до художньо-творчої діяльності – створення якісно нових, неповторних духовних цінностей [1, 145].

Хореографія охоплює всі сторони духовного життя особистості, що дає змогу сформувати в неї навички оцінювати прекрасне та потребу прагнути до нього. У цьому контексті підготовка учнів у системі хореографічної освіти набуває особливої актуальності. Дитина, що здобула хореографічну підготовку, має можливість сформувати все різноманіття рухових умінь. Розширена ерудиція та розвинений естетичний смак вихованця дозволять йому повніше проявляти себе не тільки в танцювальному мистецтві, але й у побуті та суспільній діяльності.

Особливість хореографічної педагогічної діяльності полягає в усебічному перетворенні об'єкта впливу. Викладач-хореограф повинен постійно розвивати у своїх вихованців здатність помічати красу навколишньої дійсності, аналізувати й оцінювати її.

Основна мета хореографічного мистецтва у виховному процесі молоді – сприяти естетичному вихованню та фізичному розвитку юного покоління. Крім того, хореографічне мистецтво виконує важливі суспільні функції, сприяє вихованню національної самосвідомості, патріотизму, формує естетичні та моральні орієнтири молодого покоління.

Завдання хореографічного мистецтва у формуванні молодого покоління – надати початкову хореографічну підготовку, виявити здібності дітей і задовольнити їхню потребу в руховій активності, розвинути почуття ритму, хореографічну виразність, координацію рухів, на цій основі виховати художній смак, уміння сприймати мистецтво повноцінно [8, 72].

Дітей дошкільного та шкільного віку необхідно спрямовувати на всебічний розвиток їхніх талантів, розумових, фізичних і творчих здібностей.

Працюючи з вихованцями, керівник має чітко уявляти не тільки завдання, які стоять перед хореографічним колективом, а й конкретні шляхи їх реалізації. Педагог повинен володіти не лише знаннями хореографії, а й загальноосвітніх і спеціальних предметів – педагогіки та психології.

Творчий потенціал дитини яскраво виявляється в спілкуванні з мистецтвом танцю, тому соціальні інститути повинні забезпечити мистецькі заклади освіти відповідними фахівцями та програмами, які б готували молоде покоління до багатогранної професійної діяльності [8, 72].

У сучасних умовах розвитку суспільства гостро стоїть проблема педагогічних кадрів, зокрема підготовки фахівців у галузі хореографії. Впливаючи на розвиток дитини за допомогою танцю, викладач хореографії сприяє всесторонньому розвитку її фізичних і духовних здібностей.

Танець – популярний вид мистецтва, що гармонізує розвиток дитини. Знання психолого-педагогічних засад для всебічного формування особистості танцівника виведе роботу хореографа-викладача на новий, більш якісний рівень, сприятиме ефективній роботі дитячих аматорських об’єднань.

Література

1. Бєлявіна Н. Д. Методологія та методика викладання фахових мистецьких дисциплін : підручник. Київ : НАКККіМ, 2015. 250 с.
2. Вишневський О. І. Теоретичні основи сучасної української педагогіки : навч. посіб. 3-те вид., доопр. і доп. Київ : Знання, 2008. 566 с.
3. Выгодский Л. С. Педагогическая психология / под ред. В. В. Давыдова. Москва, 1991. 480 с.
4. Гавеля О. М. Педагогічні умови художньо-творчого виховання обдарованої учнівської молоді у позанавчальний час : монографія. Київ : ДАКККіМ, 2006. 375 с.
5. Кирилюк В. М. Сучасні освітні технології в хореографічній підготовці : навч.-метод. посіб. Ніжин : Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2007. 139 с.
6. Роговик Л. С. Психомоторика дитини. Київ : Главник, 2005. 112 с.
7. Тараканова А. П. Система хореографічного виховання у школах і позашкільних закладах : навч.-метод. посіб. Київ : ІЗМН, 1996. 264 с.
8. Шалапа С. В., Корисько Н. М. Методика роботи з хореографічним колективом : підручник. Ч. 2. Київ : НАКККіМ, 2015. 220 с.

Peng Liu
(China)

PSYCHOLOGICAL AND PEDAGOGICAL CONDITIONS OF DEVELOPMENT INTELLECTUAL AND CREATIVE ABILITIES PERSONALITIES IN CHOREOGRAPHY

Abstract. *The article considers the psychological and pedagogical conditions of development intellectual and creative abilities of the individual in the art of choreography. Psychological and pedagogical conditions that will contribute to the formation of creative, intellectual personality of the dancer in the choreographic team. The main purpose of choreographic art in the educational process of youth is identified.*

Key words: *choreography, dance, education, musical games, dance step.*

УДК 37.036

Савчин Лілія Михайлівна,
кандидат історичних наук, доцент,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
(Київ, Україна)

ТАНЕЦЬ ЯК ОСЕРЕДОК ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОЇ АКТУАЛІЗАЦІЇ: ТЕОРІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

Анотація. *Серед популярних видів мистецтва танець уособлює особливу форму краси – грацію, формує естетику тіла і його легкість, генерує особливу пластику рухів, що приносить потужний емоційний заряд та художньо-естетичну насолоду. Дослідження науковців і митців спрямовано на пошук шляхів художньо-естетичної актуалізації танцю, можливостей залучення до цього мистецтва дітей різної вікової категорії. Танець є постійним супутником формування творчої особистості.*

Ключові слова: *танець, художньо-естетичне виховання, діти, рух, творчість.*

Емоційна природа людини формується завдяки різним видам мистецтва. Емоції збагачують наш світ, моделюють світогляд, корелюють поведінку. Заняття танцем – стрижень емоційного піднесення та естетичного виховання**.**

Залучення дітей різновікової категорії до хореографічного мистецтва відбувається в системі освітньої роботи: у дошкільних закладах, навчально-виховних комплексах, позашкільних установах, школах мистецтв, танцювальних студіях, ансамблях, гуртках, фольклорних колективах як державного, так і приватного спрямування.

Постановка проблеми. Численність танцювальних колективів і їх учасників свідчить про інтерес дітей різного віку до цього виду мистецтва.

Хореографічне мистецтво стало предметом наукового аналізу Ю. Борєва, Г. Боримської, В. Верховинця, Л. Климової, І. Кощавця, Є. Зайцева, А. Іваницького, А. Шевчук та ін. Зокрема, Ю. Борєв схарактеризував хореографію як мистецтво, що містить у собі художній світогляд народу. З цього приводу А. Іваницький вказав, що танцювальне мистецтво було найдавнішою формою відтворення людиною навколишнього світу. В. Верховинець обґрунтував національний характер танцю. Г. Боримська зазначила, що танець, зумовлений доступністю та емоційно-захопливими формами прояву, являє собою «сукупність виражальних та організованих рухів, що підпорядковані загальному ритму, втілений у завершену художню форму» [1]. А. Шевчук акцентує на парадигмі, що дитяча хореографія ґрунтується на історичній логіці розвитку мистецтва танцю та змісті хореографічного мистецтва в усьому розмаїтті: на фольклорній хореографії, українських музично-хореографічних традиціях, танцях народів світу, класичному танці, бальній і сучасній хореографії [6, 10]. На думку І. Кощавець, естетичне виховання є процесом виховання цілісного сприйняття та правильного розуміння прекрасного в мистецтві й дійсності, це здатність до творчого самовиявлення, яка притаманна людині. Однак ця здатність вимагає свідомого, цілеспрямованого, планомірного й систематичного розвитку [3, 5].

Аналіз досліджень. Огляд літератури з теми дав змогу засвідчити, що виховання інтересу дітей до танцювальної творчості – питання, що цікавить педагогів, психологів, мистецтвознавців, культурологів, фольклористів, хореографів. Ситуативно обґрунтовано художньо-естетичну роль танцю у вихованні дітей у роботах таких дослідників: Г. Березової, М. Боголюбської, Л. Бондаренко, П. Гальперіна, С. Забредовського, В. Завадич, Н. Збруєвої, О. Щолокової, Н. Миропольської, О. Мартиненко, О. Рудницької, Л. Савчин, О. Семак, Т. Сердюк, В. Стриганової, С. Темлянцевої, О. Таранцевої та ін. У колі зору вчених ціла низка питань, пов’язаних з означеною проблемою.

Дослідниця О. Отич проаналізувала роль танцювального мистецтва для гармонійного розвитку особистості. Авторка сконцентрувала увагу на історико-культурному процесі, у якому танець займає провідний аспект у вихованні.

А. Шевчук підкреслює, що «хореографічне мистецтво є найефективнішим у вирішенні завдань художнього й особистісного розвитку, громадянського та духовного становлення учнівської молоді» [6].

Українську народну хореографію представляють роботи В. Верховинця (народний танець), О. Голдрича (основи хореографічного мистецтва), А. Гуменюка (українські народні танці), К. Островської (фольклорний танець західного регіону України), К. Василенка (фольклорний танець), І. Аксьонової (лексика українського та поліського народно-сценічного танцю), В. Каміна (народно-сценічний танець у дитячому хореографічному колективі), М. Полятикіна (танці Волині та Полісся).

Мета дослідження – актуалізувати танець як осередок художньо-естетичного теоретичного дослідження.

Виклад основного матеріалу. «Народний танець є одним з дієвих засобів естетичного виховання дітей, залучення молодого покоління до загальнолюдських цінностей. Він сприяє вихованню високої внутрішньої культури та морально-етичних якостей особистості, гармонійному формуванню фізичного апарату дитини» [2], – підкреслює В. Камін.

Теорію та методику роботи з дитячим хореографічним колективом презентувала в навчальному посібнику О. Мартиненко. Авторка розкрила навчально-виховний аспект хореографічного мистецтва та доцільність його використання в системі дошкільної освіти, розглянула психофізіологічні особливості розвитку дітей 5–6 років і їх урахування в хореографічній діяльності [4].

Цілі хореографічної діяльності в танцювальному колективі передбачають виховання в учнів поваги до культури та історії власного народу, до традицій і народної творчості, пізнання прекрасного засобами пластики та руху, формування естетичних смаків і розвиток творчих здібностей. Заняття танцем сприяє всебічному розвитку, тому педагог-хореограф повинен виконувати завдання цілеспрямовано, організовуючи діяльність у площині педагогічних, психологічних і мистецьких засад.

Навчаючи учасників танцювального колективу основам техніки виконання рухів, педагог системно має підвищувати власну загальну хореографічну культуру й дітей, розвивати естетичний смак і сприйняття, навчати правильно відтворювати історичні та сучасні танці, граційно рухатися, сприяти фізичному розвиткові дітей. Рухи, які діти виконують у супроводі музики, мають бути засобом виразності, а не механічним згинанням і розгинанням суглобів.

«In corpore sano mens sana» – у здоровому тілі здоровий дух. Це правило античних часів. Фізичний комфорт і добробут залежать від здоров’я духовного. Тому збереження і популяризація танцювального мистецтва є фактично порятунком цивілізації. Основою таких зусиль є танець, де художній твір зрозумілий переважній більшості людей. Саме тому до хореографії так тягнуться діти. Адже тут поєднуються природне прагнення до руху й суто художньо-естетичне задоволення від музики та виконання танцю.

До того ж необхідно пам’ятати, що здатність витримувати фізичні навантаження починає формуватись у дітей віком 6–9 років. В 11–12 років найбільш інтенсивно розвивається м'язова працездатність.

Процес танцювальної діяльності впливає на координацію рухів, жестів, володіння корпусом. При невтомному тренуванні зникають деякі фізичні вади (сутулість, опущена голова, підняті плечі, клишоногість).

З огляду на це заняття танцем є важливим засобом не лише художньо-естетичного виховання, а й фізичного здоров’я та організації дозвілля дітей. Здоров’яохоронні технології попереджають проблеми зі здоров’ям. Необхідно враховувати періоди працездатності учнів на занятті; специфіку вікових і фізіологічних особливостей учасників колективу; емоційні розрядки на заняттях;

почерговість танцювальних поз з урахуванням видів діяльності; застосування активних оздоровчо-гімнастичних перерв на заняттях. Педагог-хореограф зобов'язаний систематично опрацьовувати теоретичний матеріал для створення комфортних умов навчально-виховного процесу, використовуючи при цьому методики, що регулюватимуть фізичну працездатність та розумову активність учнів на заняттях в танцювальному колективі й акцентувати на художньо-естетичній складовій.

Висновки. Педагогічна значущість інтересу дітей до танцю в колективах хореографічного мистецтва полягає в тому, що це дасть змогу їх оздоровити, підживити захоплення вихованців мистецтвом, запобігти втраті цінностей, виховати духовну особистість і створити гідні умови для вибору нею власної світоглядної позиції.

Література

1. Боримська Г. В. Самоцвіти українського танцю. Київ : Мистецтво. 1971. 132 с.
2. Камін В. Народно-сценічний танець: груповий розподіл вправ біля станка : навч. посіб. Київ . ДАКККіМ. 2008.
3. Кощавець І. М. Естетичне виховання дітей засобами хореографії. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах* / Класичний приватний університет. 2014. Вип. 39(92). С. 246–251.
4. Мартиненко О. В. Впровадження засобів творчої імпровізації в систему хореографічних занять початкової школи. *Початкова школа*. Київ. 2012.С. 24-28.
5. Савчин Л. М. Танцюємо для дітей : навч.-метод. посіб. Рівне : М. Дятлик, 2018. 100 с.
6. Шевчук А.С. Дитяча хореографія : навч. - метод. посіб. Тернопіль : Мандрівець. 2016. 288 с.

Liliia Savchyn
(Kyiv, Ukraine)

DANCE AS A FOCUS OF ARTISTIC AND AESTHETIC UPDATE: THEORY OF RESEARCH

Annotation*. Among the popular arts, dance embodies ia a special form of beauty and grace. Dance forms the aesthetics of the body and lightness and generates a special plasticity of movements, which brings a powerful emotional charge, artistic and aesthetic pleasure. Research of the scientists and artists is aimed at finding ways of artistic and aesthetic actualization of dance, opportunities for involvement in art and education the interest of children of different ages in art and creativity. Dance is the destiny of all creative people to a greater or lesser extent, it is a constant companion of personality formation.*

Key words*: dance, artistic and aesthetic education, children, movement, creativity.*

УДК 793.3(37.01)

Півторак Людмила Миколаївна,
магістерка хореографії, викладачка хореографії
відокремленого структурного підрозділу
«Канівський фаховий коледж культури і мистецтв
Уманського державного педагогічного університету
імені Павла Тичини»
(Канів, Україна)

ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ СМАКІВ У МОЛОДОГО ПОКОЛІННЯ ЗАСОБАМИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. *Хореографічне мистецтво є важливим аспектом естетичного виховання у формуванні художньої культури особистості. Танець як видовище завжди привертав до себе увагу дітей у балетних виставах, на концертах, у фільмах, альбомах тощо. Він сприяє не лише формування рухових навичок виконання танців різних жанрів, а й виробленню в дитини норм поведінки в соціумі. У наш час хореографія набула значного поширення в дошкільних установах і загальноосвітніх школах.*

Ключові слова: *хореографія, мистецтво, хореографічне мистецтво, художня культура, танець, балетні вистави, концерти, виховання, національна педагогіка, духовна культура.*

Хореографічне мистецтво є важливим чинником естетичного виховання особистості. Як світ краси руху, звуків, світлових фарб і костюмів танець відображає навколишню дійсність в усіх її проявах. Специфіка танцю як виду мистецтва полягає в тому, що виражальним засобом танцю є пластичний рух [1, 7].

Хореографія як вид мистецтва завжди привертала до себе увагу дітей на концертах, у фільмах, на зображеннях листівок тощо. Цей вид мистецтва не тільки розвиває рухові навички виконання танців різних жанрів, а й виробляє у вихованців норми їхньої поведінки.

У наш час хореографія набула значного поширення в дошкільних установах і загальноосвітніх школах. Хореографічні відділення в школах мистецтв та хореографічні школи показали себе на практиці як перспективна форма естетичного виховання дітей і підлітків. Навчання в хореографічних колективах доступне для молоді (цьому сприяє достатня кількість кваліфікованих викладачів і керівників хореографічних колективів), і воно забезпечує гармонійний розвиток індивідуальних здібностей дітей, які люблять мистецтво танцю та із задоволенням відвідують заняття протягом тривалого часу, виявляють наполегливість і старанність у набутті хореографічних знань і вмінь.

Хореографи, які працюють у напрямі українського народного танцювального мистецтва, досягли значних успіхів. Зберігаючи основи української народної хореографії, вони розвивають, поглиблюють її, окреслюють нові завдання перед творчою практикою професійного й аматорського мистецтва України.

Українська національна педагогіка завжди базувалася на органічному поєднанні національного та християнського ідеалів. Християнська гуманність була нормою як міжособистісного, так і повсякденного суспільного буття нашого народу. Сучасний український соціум потребує духовного оздоровлення, що, вочевидь, можливо лише у взаємодії чотирьох засадничих чинників: держави, церкви, системи освіти та родини. Нині слушно згадати видатного українського педагога Г. Ващенка, котрий наполягав на реалізації принципу виховного навчання під гаслом «служби Богові та Батьківщини», а отже, забезпечити єдність національного та християнського ідеалів [6, 145].

Релігійна духовність, притаманна лише людині, є ознакою багатого її внутрішнього світу, талантів та інтелектуальних запитів. Отож і виховання духовної культури, яка б спиралася на національні традиції, має зберегти систему цінностей і норм, моральних ідеалів та категорій, що так потрібні як світоглядні та гуманні орієнтири сучасному українському суспільству. Християнський світогляд українця відтворює етнічно самобутній релігійний характер філософії Г. Сковороди, котрий закликав до виховання та розуміння ідеального в людині, до можливості відчути серцем Всемогутнього Бога в кожній хвилині свого життя. Це стало однією з найважливіших ментальних характеристик українця, який, живучи сотні років під чужим ярмом, усе ж зумів зберегти свою неповторну духовну культуру та її ментальне серце – українську душу [4, 57].

Безперечно, саме можливість поєднати загальнолюдські цінності та національні на основі наявних етнічних традицій є запорукою становлення і подальшого розвитку сучасної української держави. І це процес не одного року чи десятиліття. Ще в дитинстві в родині потрібно закладати молоді самоусвідомлення її етнічного та духовного коріння [5, 14].

Педагогічний процес у хореографічних колективах побудовано так, що діти, набуваючи знання та виробляючи вміння і навички, водночас формують світогляд, спосіб поведінки в суспільстві. Дисциплінованість, працьовитість і терпіння – ті риси характеру, які необхідні не тільки в хореографічному класі, але й у житті загалом. Ці якості роками виховують педагоги-хореографи, і їх наявність визначає успіх у багатьох справах. Почуття відповідальності, так необхідне в житті, рухає дітей, що займаються хореографією, вперед, до розвитку. Результати естетичного виховання засобами хореографії, як і будь-якого іншого, залежить від методів викладання [2, 3].

Акуратність у хореографічному виконавстві, охайність форми в хореографічному класі визначають і зовнішній вигляд дітей у школі. Такі вихованці виділяються не тільки своєю поставою, але й зачіскою, чистотою та елегантністю носіння звичайного одягу.

На заняттях з хореографії, вивчаючи танці різних народів або бальні танці, застосовують на практиці окремі аспекти етикету. Приємно спостерігати, як діти з хореографічного класу ніколи не пройдуть попереду старшої людини,

хлопчики подають руку при виході з автобуса дівчини, сумки та костюми дівчат – у руках хлопчиків. Діти, які займаються хореографією, завжди чемні, привітні й турботливі.

Крім того, керівники колективів і педагоги на своїх заняттях знайомлять своїх вихованців з особливостями національного костюму. Адже який може бути «Гопак», «Козачок» чи «Полька» без барвистого, багатоколоритного українського костюму. Діти досконало вивчають регіональні особливості костюму, назви окремих його частин, особливості вишивки та колірної гами. Національний костюм є невід'ємною частиною спадку кожного народу, і його історія передається з покоління в покоління. Він створений з величезною любов'ю і повагою до народних традицій. В українському народному костюмі втілена історична доля народу, його культура й традиції. Національний одяг зберігає в собі особливості різних культурних епох, тому він є одним з важливих історичних джерел вивчення культурних особливостей українського народу.

Археологічні розкопки свідчать, що український народний костюм з'явився ще в часи Київської Русі. Вже тоді чітко виявлялися регіональні відмінності в одязі. Це передусім стосувалося прикрас та орнаментів на сорочках. Аж до кінця XIX століття український костюм зберігав явні регіональні відмінності, і лише на початку XX століття вони злегка нівелювалися.

Про красу та самобутність українського одягу дуже точно сказав Ілля Рєпін, порівнявши українок з парижанками: «Тільки малоросіянки та парижанки вміють одягатися зі смаком! Ви не повірите, як чарівно одягаються дівчата, парубки теж спритно: ... це дійсно народний, зручний і граціозний костюм. А які дукати, моністи, головні убори, квіти! А які обличчя! А яка мова! Просто краса, краса і краса!» [3].

Особливе місце приділено вивченню української сорочки – вишиванки. Вона – символ здоров'я і краси, щасливої долі та родинної пам'яті, любові й вірності. Візерунок на вишиванці залежить від того, кому вона призначена: батькові чи братові, нареченому чи другові, парубку чи одруженому – кожному вручали вишиту сорочку з візерунком відповідної символіки.

Характерно й показово: символіка новітніх українських вишиванок у своїх образах збігається з орнаментами давніх трипільських часів. У цьому – спадкоємність наших культурних виявів.

Вишиванка – це й оберіг людини від лихого ока та злих духів. Національне вбрання, національний костюм – це щось більше, ніж одяг. Науковці вважають, що в національному вбранні народ кодує свої «щастя і долю, життя і волю», як про те йдеться в обрядових (традиційних) піснях.

Вишиванка (чи то вишита сорочка, що в її орнаменті зазвичай відображено місцеві особливості та символіка) – це для українця не лише одяг, вбрання, яке вдягають у найважливіші дні життя або на свята. Це символ приналежності до роду та нації, а в наш час ще й один із символів, за яким вирізняється українець у багатомірному, багато вбраному глобалізованому світі. Яскраві кольори, фантастичні візерунки-символи, багатство фантазії майстрів – усе це і є вишиванка. Вишиванка – ще й ознака приналежності до свідомої спільноти, яка всупереч всьому пробиває собі шлях й зберігає ідентичність України. На цьому тлі поява

в багатьох українських містах і селах сотень людей у вишиванках у святкові дні, як, наприклад, при пошануванні Дня Незалежності держави, є справжнім проявом патріотизму. Носити вишиванки перетворюється на модний бренд в Україні та світі (недарма і футбольні уболівальники на ЄВРО-2012 купували вишиванки, і попзірка Мадонна отримала в подарунок сучасний варіант української вишитої сорочки).

Сьогодні вишиванка не втратила своєї актуальності. Навпаки, посилений інтерес суспільства до традицій, обрядів і коренів нашого народу зумовив попит на найбільш яскравий і популярний символ та втілення України – вишиванки. Жодне загальнонаціональне свято не обходиться без них. У кожному селищі, містечку, місті на свята одягають вишиванку не лише представники органів місцевого самоврядування, а й пересічні громадяни.

Сучасна вишиванка залежно від техніки та регіону виготовлення зберігає традиції наших предків. На сьогодні вона здебільшого адаптована до нинішнього динамічного життя. Кожен справжній українець гордо носить цей одяг і пишається своєю країною. Цьому, зокрема, сприяє і мистецтво хореографії, засобами якого танцівники демонструють національний одяг, нашу ідентичність, ментальність та художньо-естетичні смаки українського народу.

Література

1. Голдрич О. Хореографія : посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю. Львів : Край, 2003. 160 с., іл.

2. Годовський В. М., Арабська В. І. Теорія і методика роботи з дитячим хореографічним колективом : метод. рекомендації, лекції, навчальна програма. Рівне : РДГУ, 2000. 76 с.

3. Український національний одяг. URL: http://etno-vyshyvanka.kiev.ua/uk/Ukrajinskij_natsionalnij_odjag.bXxHs/ (дата звернення: 20.01.2022).

4. Фурман А. В. Психокультура української ментальності. 2-е вид. Тернопіль, 2014. 168 с.

5. Фурман А. В. Соціально-культурна доктрина національної освіти. *Освіта*. 1998. 11–18 березня. С. 2.

6. Филипович Л., Яроцький П. та ін. Релігія та нація в суспільному житті України й світу. Київ : Наукова думка, 2006. 332 с.

Ludmila Pivtorak
(Kyiv, Ukraine)

FORMATION OF ARTISTIC AND AESTHETIC TASTE OF THE YOUNGER GENERATION BY MEANS OF CHOREOGRAPHIC ART

Annotation. *Choreographic art is the most important aspect of aesthetic education in formation of artistic culture of the personality. Choreography is the world of beauty of the motion, sounds, light paints, costumes, that is the world of magic art. As any type of art, dance reflects the reality surrounding us, reveals the life in all its manifestations. Choreography as a type of art always attracts children's attention. Children tend to see it in ballet performances, concerts, in art albums, video films. They educate and develop not only the artistic skills of performing dances of different genres, but also the habit and norms of behaviour. Nowadays choreography is widely spread in pre-school institutions and comprehensive schools.*

Keywords: *choreography, art, choreographic art, artistic culture, dance, ballet performances, concerts, education, national pedagogy, spiritual culture.*

УДК 792.82

Каміна Оксана Володимирівна,
викладачка Комунального закладу вищої освіти
Київської обласної ради «Академія мистецтв»
імені Павла Чубинського
(Київ, Україна)

ЗНАЧЕННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ У ФОРМУВАННІ МИСТЕЦЬКИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ СТУДЕНТІВ-ХОРЕОГРАФІВ

Анотація. *Розглянуто класичний танець як основу у формуванні компетентностей студентів-хореографів і засіб розвитку виразності в навчально-виховному процесі закладів вищої освіти. Окреслено значення акторської майстерності в процесі формування професійних навичок хореографа на основі системних занять з класичного танцю.*

Ключові слова: *виконавська майстерність, компетенція, акторська майстерність, класичний танець, виразність, музикальність, ритм, методика, хореографічна лексика.*

Сучасна українська теорія і методика мистецької освіти розглядає формування виконавської майстерності як невід'ємну частину фахової підготовки майбутнього хореографа. У галузі мистецької педагогіки й мистецтвознавства питання вдосконалення виконавської майстерності танцівника є актуальним і потребує додаткового наукового осмислення. У різні роки цю проблематику досліджували видатні хореографи. В історії вітчизняної хореографічної освіти добре відомі імена видатних педагогів академічної школи минулого та сучасності: А. Ваганова, М. Тарасов, П. Вірський, Ю. Станішевський, Л. Цвєткова, Г. Березова, З. Лур'є, Т. Таякіна, В. Денисенко й ін.).

Оптимальною умовою для формування творчої особистості хореографа є методично вибудувана система освіти, що передбачає послідовність засвоєння знань, умінь і навичок, а також спрямована на розвиток особистісних якостей, здатність до образного мислення, не обмеженого жодними рамками та догмами [5]. Саме виконавська майстерність розкриває нові можливості для самовираження, самореалізації студента-хореографа, втілення його власних творчих задумів.

Удосконалення виконавських навичок є складним і багатогранним процесом. Вважаю необхідним зосередитися на понятті *майстерність*, яке є стрижневим і системним фундаментом для виконання.

В українському словнику академічних тлумачень майстерність трактують як якісну, досконалу роботу. Майстерність уподібнюють вправності, мистецтву. Вона означає досконале творче усвідомлення особи предмета діяльності; характеризується неповторністю, індивідуальністю майстра, винахідливістю у вирішенні творчих завдань.

У танці майстерність проявляється у вільному володінні всією повнотою виражальних засобів мистецтва, в умінні підкорювати їх створенню хореографічного образу. Майстерність не досяжна поза досконалою технікою. Проте технічне вміння саме собою ще не становить майстерність, хоч і є його передумовою [1].

Знання, уміння та навички в процесі становлення професійної майстерності, доповнені волею і наполегливістю, формують працелюбність, що є вищим проявом людської природи.

Майстерність виконавці набувають поступово, у процесі творчої діяльності як здатність суб'єктивно розуміти образ об'єктивної дійсності. Вона визначає творчу трансформацію сформованого стереотипу. Отже, явища майстерності виявляються не в наслідуванні способів діяльності, а в їх творчому й оригінальному розвитку та якісно новому створенні. Під час професійної підготовки виконавці традиційно вдосконалюють навички. Щоб оволодіти професією танцівника, потрібне поєднання технологій і довершеної духовної культури.

Загальновідомо, що різні види діяльності потребують від людини як загальних особистісних якостей, так і професійних знань, умінь і навичок, основу яких становить процес професійної підготовки.

Сучасна українська хореографія – мистецтво зі складною танцювальною мовою та глибоким театральним змістом. Вона розвивається в багатьох напрямах, і все частіше хореографи прагнуть універсальності. Це вимагає від виконавців не лише бездоганної техніки й акторської майстерності, а й любові до мистецтва танцю, заглиблення у творчий процес, наявності певного рівня загальної культури. Розвитку досконалого танцівника, здатного втілити на сцені весь спектр танцювальних відкриттів сучасного хореографа, сприяє академічна балетна школа, що базується на різноманітних освітніх системах.

Виконавської майстерності як необхідної умови становлення артиста балету можна досягти лише шляхом безперервної та систематичної навчальної роботи. Основою професійної підготовки танцюристів є система вправ класичного танцю.

«Класичний танець, – зазначено в енциклопедії «Балет», – історично сформована стійка система виразних засобів хореографічного мистецтва, заснована на принципі поетично-узагальненого трактування сценічного образу» [1, 253]. Ця система заснована на певній сукупності різноманітних рухів і положень ніг, рук, голови та корпуса. Урок класичного танцю – комплекс вправ для розвитку здібностей танцівника, що не тільки тренують тіло людини й збагачують його запасом рухів, але й стають формою для самовираження. Вправи екзерсису послідовні та виконують конкретні завдання.

Одним з найважливіших завдань є постановка корпуса, що має вирішальне значення для оволодіння виконавськими прийомами класичного танцю, сприяє

розгорнутості тазостегнового суглоба, легкості й гармонійності постави, до того ж виконує суто естетичну функцію. Значущими та важливими є також постановка рук, ніг, голови, виховання координації рухів, формування м'язової системи, пластичності, удосконалення природних показників танцівника, вміння слухати музику, розуміти музику, її ритмічний малюнок, інтонації, фразування.

Не менш важливими є професійна увага, дисциплінованість і творче ставлення. Систематичні заняття формують техніку виконання, а також танцювально-виконавську культуру учнів, виховують виразність виконання рухів.

Класичний екзерсис виконують не тільки майбутні артисти балету – він є основою будь-якого танцювального мистецтва: він виховує, підтримує «форму» і професіоналів, й аматорів.

Рівень та особливості сучасного розвитку танцювального мистецтва свідчать про те, що виконавська інтерпретація танцю втрачає одну зі своїх неодмінних якостей – художню виразність.

Техніка сценічного танцю стає дедалі складнішою, але вдосконалюючи її, танцюристи часто досягають ефектності, віртуозності у виконанні елементів танцю, ігноруючи при цьому виразність, музикальність та натхненність пластики. Іноді вчителі вважають першорядним набуття досконалості учнів, але це часто шкодить художньо-виражальному розвитку. У результаті «танцювальний текст» уже не є мовою мистецтва, якою розмовляють виконавці. Танцювальні критики, педагоги та хореографи все частіше ставлять питання про збереження традиції виразного танцювального виконання.

Молоді виконавці, які мають хороші хореографічні показники, добре володіють виконавською технікою, лише після кількох років роботи у творчому колективі набувають навички свободи та виразності рухів. Але це дається не кожному. У такому випадку з’являється проблема: рівень підготовки молодих танцюристів є об’єктивною закономірністю. Система вимагає вдосконалення, орієнтування на допомогу дипломованому хореографові увійти до творчого колективу не «заготовкою», а молодим фахівцем, здатним вирішувати різноманітні акторські та виконавські завдання.

Для цього необхідно створити умови для розвитку творчої особистості, а головне – приділяти більше уваги танцювальній виразності майбутніх артистів, вирішуючи при цьому суто «технічні» завдання з вивчення сучасної танцювальної лексики. Крім того, художньо-творчий розвиток слід розглядати як основне завдання навчання, а «техніку», відповідно, як передумову досягнення кінцевої мети – виховання актора-танцюриста. «Найвищої досконалості досягає той танцівник, який віртуозно володіє своїм ремеслом. Проте техніка не самоціль, а засіб для досягнення художніх висот, внутрішня властивість виразності тіла актора, яку він застосовує без видимої зовнішньої напруги», зазначає М. Габович [2, 100].

Проблеми танцювального виразного виховання виникають на різних етапах розвитку методики навчання танцю і тісно пов'язані з постійним удосконаленням технології виконання танцю. Досвід відомих педагогів: А. Ваганової, Н. Тарасова, Н. Базарової та ін., поданий у формі методичних і практичних порад, дає змогу стверджувати про наявність стійкої традиційної підготовки в підході до виконання мистецьких завдань танцівників.

Різноманітна стилістика сценічного танцю, оригінальна форма танцювального мислення відкривають нові виміри у виразності та технічній конструктивності пластичних образів. Розвиток режисури в галузі хореографії, особливо структурно-семіотичний підхід в аналізі танцювальних текстів, дає можливість сьогодні вирішити проблему пластичної експресії як вираження емоційно-психологічних станів руху тіла в танці. У цьому контексті пропонуємо розглядати поняття ***танцювальна експресивність*** як якість танцівників, виражена здатністю передавати танцювально-виражальними засобами хореографічний текст, що є, по суті, єдністю художньо-мистецьких і психофізіологічних якостей виконавця.

Уміння танцівника передбачають професійне володіння танцем і виражальними засобами для вирішення сценічних завдань. До таких засобів виразності належать: пластика тіла, танцювальний рух, танцювальна поза, танцювальна постава, динамічна пластика – темп, музично-пластичний ритм, просторова амплітуда руху, просторовий напрямок художнього образу танцівника, різні положення корпуса й ракурсів. Усі ці компоненти є системою засобів репрезентації в сценічній дійсності та мають певну символічну функцію. Багато з них також є елементами лексики танцю.

Експресивність (як виразність) є результатом символічного «оформлення» образу та дій виконавця. За допомогою танцювальних і виражальних засобів танцюрист-виконавець передає інформацію у вигляді танцювального тексту. Ця інформація може відображати пластичність танцювального образу, його емоційний стан, певне почуття-ставлення, конкретні рухи головного героя в сценічній ситуації, загальний танцювальний образ і, нарешті, зміст усього танцювального руху. Особливість полягає в тому, як хореографія виражається в системі мовних знаків. На відміну від усної мови, де письмові символи мають фіксовані семантичні значення, танцювальна мова не фіксуються своїми символічними значеннями. Тому в мові танцю необхідним для розуміння змісту пластичних образів є важлива сторона «вимови» – експресія, інтонація.

Під час становлення школи класичного танцю методи та прийоми навчання танцювальних навичок, зокрема танцювальної експресії, були залишені на розсуд викладача на основі особистого досвіду.

У свій час творчість справила великий вплив на мистецтво танцю, а потім і на викладацьку діяльність Айседори Дункан. Виразність була її сутністю, стрижнем та основою танцю [3]. Кожна дія, єдине злиття думки, емоції та почуття, що випливають з внутрішнього інтуїтивного імпульсу, не можуть бути однозначним. Це була епоха, у якій широко використовували різноманітні танцювальні види: «Експресивний», «Пластичний», «Вільний», сформовані на основі теорії виразних жестів Ф. Дельсарта, виховної системи ритму Дж. Далькроза, теорії виразності танцю Р. Лабана й ін.

Зараз очевидна потреба звернутися до таких виховних прийомів танцювальної експресії, переосмислити їх, збагатити досвід навчання сучасному танцю. Варто зазначити, що в цей період у школах танцю викладали такі предмети, як міміка та пантоміма, у межах яких вивчали спеціальні вправи й етюди, а також відпрацьовували певну кількість танців, що виконували на сцені, щоб поєднати

їх з технікою класичного танцю. Засвоєння рухів пантоміми, близьких до побутових жестів, до реальних рухів, важливе як перехідний етап виразного танцю.

У радянський період, пов'язаний з діяльністю наступного покоління вчителів танцю, змінився погляд на співвідношення навчальних «технічних» завдань і художньо-творчих завдань. У цьому сенсі на особливу увагу заслуговує діяльність М. І. Тарасова як педагога-практика, автора книги з класичних танцювальних методик. Ідея природності кожного руху класичного танцю проходить через всю книгу Тарасова, і якщо взяти її за основу навчання, тобто чітко практикувати, то «мова» танцю знаходить свою справжню силу й може передаватися як смислова, образна, емоційна інформація, зрозуміла кожному. Такий підхід відкриває перспективу для творчих пошуків у педагогіці танцю. Завдання виховання виразності рухів Тарасов пропонує вирішувати в самому процесі освоєння танцювальної лексики. Він рекомендує вибудовувати систему викладання так, щоб учні відпрацьовували на уроці рухи з усвідомленням того, що вони є засобом вираження почуттів і думок. Тарасов також наголошує, що артистизм учня викладач має високо цінувати. Не помічати та не враховувати цю особливість обдарування – означає не бачити головного в особистості учня [4].

Такі експериментальні дослідження позитивно впливають на практику танцювальної педагогіки.

Складність навчання танцювального мистецтва полягає в тому, що єдиної мети – виховання танцюристів – досягають шляхом вирішення двох відмінних завдань: технічного (розвиток зовнішньої техніки артиста) і творчого (розвиток внутрішньої техніки), тобто вміння наповнити танцювальні рухи яскравими відчуттями. Спроби розв’язати ці проблеми одночасно та подальше поєднання результатів не достатньо збалансовані в навчальному процесі, що призводить переважно до виконання тільки «технічних» завдань.

Курс «Акторська майстерність» у системі танцювальної освіти викладають як практичну дисципліну з використанням принципів театральної педагогіки К. Станіславського. Основним завданням цього курсу є оволодіння внутрішньою технікою артиста та пластичною виразністю, однак і до сьогодні не існує сталої методики його викладання. Студенти знайомляться з основами теорії акторської майстерності, опановують техніку акторської гри, створюють сценічні хореографічні образи, але це не дає можливості досконало оволодіти виразним, музикальним виконанням, поєднувати рухи та почуття. У підсумку все одно практикують паралельний принцип: навички танцювальної техніки й акторської майстерності набувають у процесі засвоєння різних дисциплін, і вони не втілюються в цілісну якість, не дають ефекту оволодіння учнями танцювальної виразності.

Сьогодні наразі актуальне питання виховати й танцюриста, й актора, який досконало володіє своїм тілом – слухняним, добре налаштованим «інструментом душі». Які існують технології та методи для досягнення цієї мети? Що є основою для виховання танцювальної виразності, уміння наповнити танець емоційно-образним змістом? Вивчення танцювальних рухів не означає оволодіння мовою танцювального мистецтва як конкретним способом мислення танцем. Необхідно оволодіти семантичним поняттям лексики, що є основним принципом вивчення мови і яке часто не помічають у навчанні танцю.

Виховання актора-танцівника передбачає налаштування учнів на виконання художніх, творчих і технічних завдань у «запропонованих обставинах». Тоді, керуючись творчими завданнями, виконавці свідомо будуть виконувати танцювальні рухи в атмосфері уявних обставин та емоційних настанов, тим самим навчаючись «говорити» рухами тіла для передачі думок і почуттів. Жодної дії не повинно бути без мети. Мета, думка повинні бути основою всіх акторських дій. Такий підхід, безсумнівно, підвищить ефективність вирішення всіх «технічних» навчальних завдань.

Педагогічні стереотипи, які існують сьогодні в освіті, призводять до багатьох недоліків виконавської майстерності: автоматизму, техніцизму, невиразності. Бракує натхненності, глибини. Одним зі шляхів подолання проблем є підвищення вимог до викладання, розширення завдань освіти, озброєння методики навчання новими прийомами та методами. Гармонійно пов'язуючи розвиток «технічних» показників танцівника з вихованням виразності його рухів, з урахуванням інтонаційно-ритмічних характеристик музичного супроводу, викладач значно покращить результати своєї навчальної діяльності.

Наявні недоліки у виконавській майстерності артистів мають мотивувати педагогів вдосконалювати методи навчання, зокрема щодо розвитку вміння передавати емоційну та образну інформацію танцювальною мовою. Мова рухів та експресія нічого не варті без засобів виразності, так само й засоби виразності – без професійно підготовленого тіла танцівника й технічно бездоганного використання сучасної танцювальної лексики.

Виховання універсального балетмейстера, танцівника, який володіє різними танцювальними системами, сприяє формуванню всебічно розвинутого фахівця. Система підготовки спеціалістів у галузі хореографічного мистецтва потребує перегляду змісту, структури, впровадження інноваційних технологій, принципів взаємозв'язку з практикою, що є основним завданням закладів вищої освіти на сучасному етапі.

Література

1. Балет : энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. Москва, 1981. 623 с.
2. Габович М. Душой исполненный полет. Москва, 1966. С. 100–101. 176 с.
3. Дункан А. Танец будущего. Моя жизнь. Київ : Мистецтво, 1989. 349 с.
4. Тарасов Н. Классический танец. Москва, 1981. 479 с.
5. Цвєткова Л. Методика викладання класичного танцю : підручник. Київ : Альтерпрес, 2010. 324 с.

Oksana Kamina
(Kyiv, Ukraine)

THE SIGNIFICANCE OF PERFORMANCE IN THE FORMATION OF ARTISTIC COMPETENCES OF CHOREOGRAPH STUDENTS

Annotation. *The article deals with classical dance as the basis for the formation of choreographic students' competencies and the development of expressiveness in the educational process of a higher educational institution. As well as the importance of acting in the process of developing professional skills based on systematic classical dance classes.*

Keywords: *competence, classical dance, acting skills, expressiveness, musicality, rhythm, technique, choreographic vocabulary.*

УДК 793.3(374)

Богданова Тетяна Станіславівна,
директор Дитячої школи мистецтв № 9
Дарницького району м. Києва
(Київ, Україна)

СУЧАСНІ ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ З ХОРЕОГРАФІЧНИМИ КОЛЕКТИВАМИ НАРОДНОГО ТАНЦЮ НА ПРИКЛАДІ ЗРАЗКОВОГО АНСАМБЛЮ ТАНЦЮ «РАЙДУГА»

Анотація. *Порушено питання оволодіння всім діапазоном загальнонавчальних умінь і навичок у роботі з хореографічними колективами народного танцю як важливий аспект інноваційної навчальної діяльності. Наголошено, що надійною основою успішної організації навчання і виховання є врахування психофізіологічних особливостей і закономірностей розвитку учнів. Застосовано психоаналітичний, екзистенційний та історико-порівняльний методи дослідження.*

Ключові слова: *навчальна діяльність, співпраця, професійне зростання, дидактичні ігри, уміння, навички, прийоми діяльності.*

Уміння учнів учитися як вимір розвивального потенціалу середньої освіти в наш час прискорюється нагромадженням інформаційних ресурсів і засобів для навчання, які стають доступними для більшості людей. Мобільність населення, змагання між державами за темпи розвитку спонукають до переосмислення функцій і результатів освіти загалом. Світ, у якому доведеться жити нашим дітям, змінюється в рази швидше, ніж наші школи. «І справді: у школу приходять покоління дітей, які живуть в інформаційному суспільстві, цифровому середовищі, – відзначає О. Савченко, – і щоб скористатися його перевагами, треба переосмислювати саме цінність знань і самодостатність вчителя як джерела інформації» [7, 29].

Виховання художнього смаку, культури, знайомство з хореографічним мистецтвом, розвиток творчих здібностей дітей – ось головна мета роботи зі Зразковим ансамблем танцю «Райдуга». У підготовці учасників ансамблю до виступів беремо до уваги, передусім, професіоналізм і манеру виконання. Ансамбль тяжіє до багатонаціонального репертуару, у підготовці якого велику увагу приділяємо музичному супроводу та костюмній базі.

Зразковий ансамбль танцю «Райдуга» створено 2000 року. Художнім керівником ансамблю з 2000 року й по сьогодні є я – Богданова Тетяна Станіславівна. Ансамбль дає змогу учням фізично розвиватися та виховувати їхні естетичні смаки завдяки використанню найкращих зразків світової хореографічної культури.

Багато талановитих випускників, реалізуючи свої творчі здібності, обрали хореографічне та музичне мистецтво своєю професією. Сьогодні Зразковий ансамбль танцю «Райдуга» перебуває у вирі мистецьких ідей і проєктів, натхненно працює над їх реалізацією. Вихованці колективу є переможцями районних, міських, всеукраїнських і міжнародних конкурсів, фестивалів, оглядів; беруть активну участь у всеукраїнських і міжнародних конкурсах, фестивалях, оглядах, здобуваючи призові місця в Україні, Словаччині, Марокко, Болгарії, Чорногорії, Сербії, Греції, Чехії, Македонії, Хорватії та ін. Багато випускників ансамблю були відзначені творчою стипендією голови Київської міської державної адміністрації. Вихованці вступають до закладів вищої освіти культури та мистецтв Києва I–IV рівнів акредитації. Декілька випускників після закінчення навчання працюють у своїй рідній школі.

Активно співпрацюємо з кафедрою хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (НАКККіМ), де готують кваліфікованих фахівців бакалаврів і магістрів.

Випускники кафедри хореографії успішно працюють у Дитячій школі мистецтв № 9 Дарницького району м. Києва та проявляють себе як високопрофесійні фахівці. Серед них – Лис Валерія Борисівна (з 2011 р.), Сливанчук Оксана Володимирівна (з 2011 р.), Бевзенко Валерія Валеріївна (з 2020 р.). Декілька років завідувачем хореографічного відділення ДШМ № 9 працював кандидат мистецтвознавства, доцент НАКККіМ Нечитайло Володимир Степанович. Богданова Тетяна Станіславівна теж закінчила магістратуру Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв за спеціальністю «Хореографія» та отримала кваліфікацію теоретика-критика й викладача. Зараз працює директором Дитячої школи мистецтв № 9 Дарницького району м. Києва, багато років входить до складу Ради методичного об’єднання викладачів хореографії, є членом Національної хореографічної спілки України, бере участь у складі журі, комісій.

З викладачами НАКККіМ ми маємо спільні творчі проєкти, багато організованих спільних заходів, конкурсів, конференцій та ін.

На сьогодні у Дитячій школі мистецтв № 9 проходять практику студенти НАКККіМ. Між Національною академією керівних кадрів культури і мистецтв та нашим закладом підписана Угода про співпрацю. Практична підготовка здобувачів вищої освіти здійснюється через погоджену організацію спільної практичної діяльності. Так відбувається обмін досвідом між закладами культури різних рівнів акредитації, що значною мірою впливає на розвиток творчого мислення студентів. Співпраця триває та має на меті професійне зростання майбутніх хореографів.

Роки роботи з ансамблем «Райдуга» показали, що діти можуть успішно навчатися, якщо процес їхнього навчання будувати нетрадиційно, з урахуванням особливостей віку. Дитина дошкільного віку одночасно тяжіє до двох видів діяльності: ігрової та навчальної. Специфіка цієї ситуації полягає в тому, що нерозвинені пізнавальні можливості дітей цього віку підкріплюються сильними в них ігровими мотивами, потребою в емоційному контакті й підтримці дорослого. Можна сказати: «що більше в дошкільника розвинена ігрова діяльність, то виразніше в маленького школяра прагнення утвердити себе в новій соціальній ролі – ролі учня» [7, 170].

Особливо цінними є сюжетно-рольові та дидактичні ігри, адекватні життєвим ситуаціям і явищам. Школярі з великим інтересом і бажанням виконують завдання, коли вводиться казковий персонаж або створюється казкова ситуація. Діти люблять виступати в ролі вихователя, вчителя, водія, власне учня. Подобається їм малювати звірів та птахів. Такі ігри потрібно проводити не тільки на уроках, а й у позаурочний час.

Отже, навчальна діяльність зароджується в надрах ігрової і лише поступово стає провідною. У процесі учіння молодший школяр поступово не тільки приймає мету навчання, а й добирає засоби, з допомогою яких її можна досягти, виконує певні дії і навіть контролює та оцінює результати цієї діяльності.

Щоб успішно оволодіти знаннями, молодші школярі в співпраці з викладачем повинні оволодіти всім діапазоном загальнонавчальних умінь і навичок. Але не потрібно забувати, що надійною основою успішної організації навчання і виховання є врахування психофізіологічних особливостей і закономірностей розвитку учнів. Адже, як зазначає С. Коробко, в ефективному навчально-виховному процесі «засвоєння дитиною знань, умінь і навичок здійснюється в єдності із всебічним розвитком її особистості» [8, 25]. Обстоюючи це важливе твердження психології про співвідношення між розвитком і навчанням, Л. Рубінштейн зазначав, що «дитина розвивається, виховується і навчається, а не розвивається і виховується, і навчається» [8, 216]. При цьому розвивальним є не всяке навчання, а лише те, що враховує не тільки те, що доступне дитині в процесі самостійної діяльності, але й зорієнтоване на «зону найближчого розвитку», тобто на те, що дитина може виконати під керівництвом і з допомогою дорослих.

Для характеристики навчальної діяльності використовують такі поняття: *дія, операція, прийом, уміння, навичка*. Ю. Бабанський так диференціює ці поняття: «Діяльність реалізується через сукупність певних операцій, які є наслідком процесів, що підкоряються усвідомленим цілям. Способи реалізації дій називаються операціями. Сукупність певних операцій можна назвати прийомами діяльності. Усвідомлене володіння будь-яким прийомом діяльності називається умінням. Уміння, доведене до автоматизму виконання, уже характеризується як навичка» [4, 7].

Уміння і навички за своєю природою не є однорідними. Загальноприйнято розрізняти дві основні групи навчальних умінь і навичок – загальні та спеціальні.

За останні 3–4 роки відбулися суттєві зміни в теоретичному осмисленні процесу навчання Зразкового ансамблю танцю «Райдуга» і в тому практичному забезпеченні, яке вдалося створити спільними зусиллями. Великою є роль викладачів для осмислення саме розвивального компоненту загальної середньої освіти. Тепер вона пов’язується з успішним формуванням в учнів умінь самостійно вчитися, критично мислити, користуватися інформаційними технологіями, оволодівати іноземними мовами, прагнути до самопізнання і самореалізації в усіх видах діяльності, формувати вміння, потрібні для життєвого та професійного вибору.

Варто відзначити, що компетентнісний підхід у дидактиці традиційно пов’язували з формуванням загальнонавчальних умінь і навичок; психологи більше акцентували на потребнісній сфері, мотиваційній, але в умовах особистісно

орієнтованої освіти треба об'єднувати всі підходи й формувати ключову компетенцію – «бажання вчитися, потреби до самопізнання, самореалізації своїх можливостей і до оволодіння широким діапазоном усіх складових, що роблять навчальну діяльність повноцінною» [7, 31].

Уміння вчитися змінює стиль мислення і життя особистості. Оволодіваючи таким умінням досконало, людина стає більш автономною, незалежною від будь-яких зовнішніх впливів. Для всіх етапів шкільної освіти можна виділити такі характеристики самостійного учіння вихованця: учень, який уміє вчитися, сам визначає мету діяльності або приймає ту, яку визначить учитель; виявляє зацікавленість до навчання, докладає вольових зусиль для досягнення результату; вміє організувати свою працю, знаходить потрібну інформацію, способи для розв'язання завдань, виконує в певній послідовності розумові або практичні дії, прийоми, операції; усвідомлює свою діяльність, уміє її проаналізувати й прагне вдосконалити.

Аналіз психолого-педагогічної літератури та педагогічного досвіду свідчить про те, що на становлення дитини як школяра істотно впливають передумови навчальної діяльності, сформовані в період дошкілля, тому охарактеризуємо психологічні особливості дітей 6–7-річного віку з погляду можливостей оволодіння загальнонавчальними вміннями і навичками.

У цьому віці розвиваються основні компоненти вольових дій: дитина спроможна поставити мету, спланувати роботу і виконати її, проявити деякі вольові зусилля з метою подолання труднощів, оцінити результат. Однак, як засвідчують вчені, всі вони ще не достатньо розвинуті.

Основу самоконтролю становить довільна увага, тому на різних уроках, а також у групах продовженого дня треба систематично тренувати увагу дітей, зокрема, такі її якості, як концентрація, вибірковість, стійкість, розподіл.

Отже, успішність навчання учнів початкової школи значною мірою визначається рівнем оволодіння загальнонавчальними вміннями й навичками. Уміння вчитися формується шляхом оволодіння провідними вміннями та навичками, які становлять ключову компетентність дітей молодшого шкільного віку:

– *організаційними* (уміння організувати робоче місце, точно виконувати вказівки вчителя, планувати навчальні дії, працювати з підручником),

– *загальномовленнєвими* (уміння слухати, відповідати, запитувати, міркувати),

– *загальнопізнавальними* (спостерігати, аналізувати, порівнювати, узагальнювати),

– *контрольно-оцінними* (здатність орієнтуватися на зразок, здійснювати само- та взаємоконтроль, висловлювати оцінні судження).

Отже, формування загальнонавчальних умінь – неодмінна умова повноцінного навчання. Процес формування має міжпредметний характер, у ньому органічно поєднуються і взаємодіють змістова, мотиваційна та процесуальна сторони. Поряд із прийомами, що стимулюють дітей до самостійного застосування цих умінь, практикуються спеціальні завдання і засоби навчання розумових дій, які становлять структуру кожного вміння.

Література

1. Борисова З. Н., Смаль В. З. Історія дошкільної педагогіки : хрестоматія. Київ : Вища школа, 1974.
2. Бурім В. Сюжетно-рольові ігри на уроках навчання грамоти. *Початкова освіта*. 2001. № 37 (жовтень). С. 10.
3. Варзацька Л. О. Гра як засіб пізнання. *Початкова школа*. 1988. № 12. С. 34–35.
4. Дейч О. Фольклор у вихованні молодших школярів. *Початкова школа*. 2000. № 2. С. 46–49.
5. Дідух М. В. Ігрові прийоми навчання читати. *Початкова школа*. 1991. № 1. С. 10–13.
6. Долбенко Т. Активізація пізнавальної діяльності підлітків: ігрові технології. *Рідна школа*. 2004. № 10. С. 36–39.
7. Жорник О. Використання дидактичних ігор у навчанні. *Рідна школа*. 2000. № 4. С. 63–64.
8. Зеленецька І. Музично-дидактичні ігри на уроках. *Початкова школа*. 1999. № 4. С. 29–36.
9. Кодлюк Я. П. Формування загальнонавчальних умінь і навичок в учнів 1–2 класів 4-річної початкової школи : автореф. дис. … канд. пед. наук: 13.00.09. Київ, 1993. 24 с.
10. Ядешко В. І., Сахіна Ф. А. Дошкільна педагогіка. Київ : Вища школа, 1981.

Tetjana Bogdanova
(Kyiv, Ukraine)

MODERN FEATURES OF WORK WITH CHOREOGRAPHIC FOLK DANCE GROUPS ON THE EXAMPLE OF THE EXAMPLE DANCE ENSEMBLE «RAIDUGA»

Abstract. *The problem raised in the article is an important stage in the development of new educational activities, successful acquisition of knowledge in collaboration with the teacher, mastering the full range of general skills in working with choreographic folk dance groups. After all, a reliable basis for the successful organization of education and upbringing is to take into account psychophysiological features and patterns of student development. During the methodological review the author used psychoanalytic, existential, historical and comparative research methods.*

Keywords: *didactic games, educational activity, cooperation, professional growth, abilities, skills, methods of activity.*

УДК 793.3(374)

Лебідь Марина Олександрівна,
керівниця народного хореографічного ансамблю «Радість» Комунального закладу Сумський Палац дітей та юнацтва
(Суми, Україна)

ОСНОВНІ КОМПОНЕНТИ НАВЧАЛЬНОЇ ПРОГРАМИ З ПОЗАШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО НАПРЯМУ, 1 РІК НАВЧАННЯ

Анотація*. Презентовано основні компоненти навчальної програми з позашкільної освіти художньо-естетичного напряму, 1-й рік навчання. Вказано мету й завдання програми: навчальні, розвивальні, виховні. Зазначено, що теми та розподіл годин навчально-тематичного плану навчальної програми є орієнтовними.*

Ключові слова: *навчальна програма, позашкільна освіта, художньо-естетичне виховання, навчально-тематичний план.*

Хореографічна діяльність дітей дошкільного віку є одним із засобів їхнього естетичного виховання та фізичного розвитку. Її сутністю є музично-рухова діяльність, під час якої діти опановують, відтворюють танцювальні рухи; удосконалюють фізичну форму, зміцнюють своє здоров'я.

У дітей чотирьох років інтенсивно формуються наочно-образне, образне мислення, рухова активність, розвиваються творчі задатки до художньо-естетичної діяльності. Діти такого віку можуть емоційно переживати характер музичного твору, визначати темп звучання музики, сприймати ритмічний малюнок мелодії, рухатися в такт та імпровізувати рухи. Нескінченна різноманітність рухів дає змогу не тільки розвивати в них почуття ритму, зміцнювати скелет, мускулатуру, але й стимулює пам'ять, увагу, мислення та уяву дитини, формувати вміння орієнтуватися в просторі.

Зазначену навчальну програму реалізовано в гуртку художньо-естетичного напряму, вона зорієнтована на вихованців 5-го року життя та враховує вікові особливості дітей.

Навчальна програма підготовлена на основі робіт А. П. Тараканової, з урахуванням основних вимог чинного законодавства, які визначені в Законах України «Про освіту» від 25.09.2017, «Про позашкільну освіту», «Про охорону дитинства», наказі Міністерства освіти і науки України № 676 від 22.07.2008 «Про затвердження Типових навчальних планів для організації навчально-виховного процесу в позашкільних навчальних закладах системи Міністерства освіти і науки України» та Листі Інституту інноваційних технологій і змісту освіти № 14.1/10-1685 від 05.06.2013 «Про методичні рекомендації щодо змісту та оформлення навчальних програм з позашкільної освіти».

Метою навчальної програми є формування початкових умінь та навичок вихованців у процесі музично-ритмічної, хореографічної діяльності.

Завдання програми:

Навчальні:

– сформувати систему знань та уявлень про танцювальні рухи;

– навчити елементарним танцювальним вправам;

– сформувати правильну поставу, координацію рухів та орієнтування в просторі.

Розвивавальні:

– розширити й збагатити художньо-естетичний та емоційно-естетичний досвід дітей;

– розвинути хореографічні, музично-ритмічні, фізичні та творчі здібності;

– розвинути увагу, уяву, фантазію, спостережливість, пам'ять, художньо-образне мислення;

– розвинути активність і самостійність спілкування.

Виховні:

– сформувати загальну культуру особистості дитини, культуру поведінки та спілкування;

– сформування почуття відповідальності, працьовитості, вміння працювати в колективі;

– виховати художній смак, духовні та морально-ціннісні орієнтири.

Програма «Основи хореографії» зорієнтована на 1-й рік навчання: початковий рівень – 72 год на рік, 2 год на тиждень.

Зміст програми передбачає використання таких **методів** організації навчальної діяльності, як:

– словесні (бесіда, розповідь, пояснення, інструктаж);
– наочні (спостереження, демонстрація, практичний показ);
– практичні (музично-ритмічні, ігрові вправи, практичні завдання).

Основними **формами** освітньої діяльності є: колективні, групові та індивідуальні заняття (навчально-тренувальні заняття, індивідуальні, репетиції, концертні виступи, фестивалі, перегляд театральних вистав і концертів).

Запропонована програма сформована на основі таких **принципів:** науковість, наступність, доступність, наочність, міцність засвоєння знань, індивідуальний підхід, поступовість розвитку природних показників дитини, чітка послідовність, систематичність і регулярність занять.

Перевірка й **оцінювання** знань, умінь та навичок здійснюється в ході поточного та підсумкового контролю у формі проведення концертних виступів, відкритих і підсумкових занять. У кінці кожного півріччя проводять підсумкові відкриті заняття. Для розширення світогляду дітей, залучення їх до хореографічного мистецтва програмою передбачено відвідування концертів, участь у різноманітних фестивалях і конкурсах, а також участь вихованців в інших культурно-масових заходах.

Теми та розподіл годин навчально-тематичного плану навчальної програми є орієнтовними. За потреби в установленому порядку керівник гуртка може внести зміни до кількості годин у межах кожного змістового розділу. Враховуючи інтереси вихованців, їх кількість у групі, стан матеріально-технічного забезпечення, керівник гуртка може вносити зміни в співвідношення навчального часу для засвоєння теоретичного матеріалу та його практичного опрацювання (залежно від того, як швидко та якісно вихованці набувають практичні навички).

Література

1. Тараканова А.· Програма курсу за вибором 1–4 класи. *Початкова школа*. 2015. № 9. С. 48–52.
2. Про освіту : Закон України № 2145-VIII, ухвалений Верховною Радою України 05.09.2017 і підписаний Президентом України 25.09.2017.

Maryna Lebid
(Kyiv, Ukraine)

MAIN COMPONENTS OF THE CURRICULUM IN EXTRACURRICULAR EDUCATION OF ART AND AESTHETIC DIRECTION, 1 YEAR OF STUDY

Abstract. *the main components of the curriculum for extracurricular education in art and aesthetics, 1st year of study are presented. The purpose and tasks of the program are formed: educational, developing, educational. It is outlined that the topics and distribution of hours of the curriculum are indicative.*

Keywords: *curriculum, extracurricular education, artistic and aesthetic education, educational and thematic plan.*

УДК 378.016-051:793.3

Максименко Віра Іванівна,
викладачка кафедри музичної педагогіки
та хореографії Ніжинського державного
університету імені Миколи Гоголя,
Навчально-наукового інституту мистецтв
імені Олександра Ростовського
(Ніжин, Україна)

ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ У МИСТЕЦЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ХОРЕОГРАФІВ ПІД ЧАС НАВЧАННЯ В ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ: ПРОБЛЕМИ СЬОГОДЕННЯ

Анотація. *Увагу приділено значенню та розвитку художньої творчості в професійній мистецькій діяльності студентів хореографічних відділень під час дистанційного навчання та воєнного стану. Установлено, що процес підготовки компетентного, креативного, сучасного фахівця в галузі хореографічної освіти не можливий без розвитку художньої творчості, яка дає змогу створювати нові художні твори, формувати художнє мислення, компетентність у художніх стилях, орієнтацію в напрямках різних видів мистецтва, підвищувати продуктивність навчально-виховного процесу в майбутньому. Важливим у сучасній освіті є створення і впровадження спеціальних моделей навчання, які забезпечують реальну можливість побудови та реалізації індивідуальних програм, стимулюють активність студента в оволодінні методами й засобами хореографічного навчання, необхідних для розкриття його індивідуальності, креативності та художньої творчості. Творчість є необхідною умовою становлення як студентів, так і самого педагога, його самопізнання, розвитку й розкриття як фахівця та особистості. Нашому суспільству просто необхідні викладачі хореографії з яскраво вираженою творчою індивідуальністю. Але останнім часом студенти-хореографи позбавлені умов і можливостей працювати якісно, у танцювальних залах, відвідувати мистецькі заходи тощо.*

Ключові слова: *мистецька діяльність, професійна освіта, художня творчість, хореографія, танець, студент, викладач, навчання, сьогодення.*

На новому етапі розвитку соціально-економічної сфери, культури, мистецтва й освіти особливої уваги набувають питання художньо-творчого розвитку молодого покоління. Сучасні українські митці, здобувши сьогодні політичну незалежність та бажану свободу творчості, мають можливість знати нові напрями та концепції світової танцювальної культури й утілювати їх у життя.

Модернізація сучасної освіти потребує відповідної підготовки вчителів, професійне становлення яких має відбуватися в органічному взаємозв’язку з особистісним і творчим розвитком.

Аналіз вітчизняних наукових праць (Т. Благової, О. Бурля, І. Герц, І. Гутник, С. Забредовського, Є. Зайцева, Г. Ніколаї, А. Підлипської, Т. Саєнко, П. Фриз, Л. Цветкової, Т. Чурпіти та ін.) доводить, що вирішальну роль у підготовці вчителя хореографії відіграє цілеспрямований процес максимальної реалізації художньої творчості особистості студента, який можливий за умови формування професійних умінь і навичок, удосконалення навчально-виховного процесу та творчого потенціалу майбутнього педагога у закладі вищої освіти (ЗВО).

Зокрема, С. Забредовський, аналізуючи актуальні тенденції, проблеми й перспективи розвитку хореографічної освіти, наголошує на важливості ґрунтовної педагогічної підготовки майбутніх фахівців-хореографів: «Сьогодні мало хто асоціює професію хореографа з професією вчителя, викладача... У хореографічній практиці люди, які мають досвід артистичної і виконавської роботи, часто намагаються працювати керівниками хореографічних колективів, як педагоги, проте викладачами стають одиниці. Сьогодні викладач – це не тільки людина високої культури з хорошою професійною підготовкою, а ще й особистість, яка має... серйозний багаж педагогічних знань» [2, 35].

Наша професія передбачає постійне навчання, підвищення кваліфікації та самовдосконалення протягом усього життя. Сьогодні пожвавився процес теоретичних, методичних і наукових публікацій педагогів-хореографів. Вони намагаються забезпечити студентів навчальною і методичною літературою з фаху.

Проблематиці хореографічної освіти мистецького та методичного спрямування присвячено багато наукових праць. Так, для аналізу проблеми художньої творчості майбутнього викладача хореографії в педагогічних університетах цікавими є роботи Л. Андрощук, С. Куценко, О. Пархоменка, Ю. Ростовської, Т. Сердюк, Ю. Солонець, О. Реброової, М. Рожко, О. Таранцевої та ін.

У сучасній навчально-виховній практиці майбутні викладачі хореографії, проте, не мають можливості відвідувати практичні семінари, майстер-класи, конкурси, фестивалі тощо. І це є проблемою для професійного розвитку творчої особистості, підвищення результативності навчально-виховного процесу, реалізації особистісних якостей майбутніх викладачів хореографії.

Наше завдання – правильно визначити шляхи розвитку та реалізації особистісних якостей викладача, допомогти творчо реалізуватися студентам-хореографам у складних умовах навчання. Щоб людина мала можливість ефективно самореалізуватися, досягти своєї мети, вона повинна бути залучена в значиму для неї творчу діяльність. Потрібно знайти такий засіб, відповідно до емоційного ставлення, інтересів і бажань, що стане побудником власної активності людини й мотивуватиме її розширювати знання, формувати потрібні вміння і навички для провадження самостійної творчої діяльності. Саме таким стимулом і є хореографія [6, 219].

Достатньо вагомою у фаховій підготовці майбутніх викладачів хореографії є художня складова, оскільки вона відповідає за формування художнього мислення, забезпечує компетентність у художніх стилях, орієнтацію в художніх текстах творів різних видів мистецтва, що стає чинником створення власного художнього хореографічного тексту.

На думку В. Орлова, *художність* – це якість, що забезпечує відчуття, розуміння і переживання художніх образів адекватно їх художньо-естетичному стилю, напряму, настрою. Вона породжує художньо-образне мислення, що забезпечує синтезійсність, цілісність, асоціативність сприйняття та інтерпретацію художніх образів в художньо-комунікативних процесах [4, 52]. Останнє активізує *художньо-творчу рефлексію* – якість, що спрямовує духовну налаштованість особистості на самовдосконалення у виконавській і мистецько-освітній сфері, направляє свідомість на «перехід від смислу художньо-педагогічної ситуації (якою вона, можливо, є в дійсності або уявляється на цей момент), до смислу самих уявлень, які вони привносять у свідомість індивіда» [4, 249].

Танець вважають невід'ємною складовою існування людей, а також формою їхнього спілкування в будь-якій частині світу. На думку, О. Отич, танець викликає позитивні почуття, акумулює в собі естетичні норми і є причиною глибинних психологічних зрушень особистості – катарсису, завдяки якому формується внутрішній світ людини [5, 42].

В українській науці визначення танцю пов'язане зі створенням певного художнього образу, засобами якого є рух, жести й положення тіла танцівника. Основними засобами створення художнього образу в хореографії є танцювально-пластична лексика, характеристика образів та емоційно виразна майстерність танцівника. Вони розвивають сюжет, а також виявляють ідею. Будь-який художній твір хореографічного мистецтва завжди містить у собі певну думку, виражену в хореографічній формі. Без цього немає і не може бути танцювального мистецтва.

Серед численних засобів розвитку творчості, творчого потенціалу вчителя надзвичайно велика роль належить мистецтву, що є взірцем творчої натхненної діяльності.

Так, хореографічна діяльність є одним із засобів всебічного гармонійного, художньо-творчого розвитку студентів, які навчаються у ЗВО. Творча людина має безмежну фантазію, яка здатна виражатися в різних проявах. У мирний час для майбутнього педагога з хореографії це: участь у хореографічних конкурсах та фестивалях; робота в ансамблі; мистецькі заходи; майстер-класи; створення творчих проєктів та активна участь у них.

Сьогодні ми намагаємося максимально залучати студентів до танцювального мистецтва, художньо-естетичних цінностей вітчизняної і світової культури; розвивати творчу особистість, її потенціал, художні та креативні якості, формувати правильну поставу, координацію, легкість і пластичність рухів; сприяти музично-ритмічному розвитку.

Художню творчість студентів мають змогу найбільше проявляти на уроках мистецького спрямування, а саме: мистецтво балетмейстера, постановка концертних номерів, сценічне оформлення танцю, зразки народної хореографії, ансамбль народного танця та ін.

На таких заняттях майбутнім педагогам пропонують творчі завдання, під час виконання яких відбувається процес безпосередньої індивідуальної, а якщо є можливість, то й колективної творчості. Кожен студент навчається самостійно мислити, шукати власні нестандартні рішення, розкривати свої художньо-

творчі здібності, втілювати художньо-естетичне бачення світу, образне й креативне мислення, розвинену уяву та фантазію, без яких не можлива будь-яка художня творчість.

У воєнний час здебільшого студенти позбавленні можливості колективної роботи, тому ми пропонуємо їм відеоперегляд концертної, фестивальної та конкурсної програми хореографічних колективів, що стимулює здобувачів до творчої роботи. Вони намагаються працювати над різноманітними постановками, але досвід показує, що творчі роботи більш присвячені воєнній тематиці; пишуть статті, спілкуються з професіоналами своєї справи; беруть участь у конференціях тощо. На жаль, у наших реаліях (дистанційне навчання та воєнний стан) сучасний майбутній викладач з хореографії мало спілкується з мистецтво, не відвідує мистецькі заходи, позбавлений повноцінної можливості працювати в танцювальних залах, йому бракує вмінь і навичок, віри у свої професійні сили.

Наше завдання – підтримувати майбутніх викладачів хореографів, створювати свою художньо-творчу лабораторію і залучати в цей процес своїх студентів. Такі фахівці будуть успішними, креативними та впевненими у своїй справі, а їхня творчість буде набувати визнання в хореографічному мистецтві.

Отже, підсумовуючи, можемо констатувати, що розвиток художньої творчості студентів-хореографів під час навчання у закладі вищої освіти є важливим процесом підготовки сучасного фахівця в галузі мистецької освіти. Танцювальне мистецтво можна вважати одним з найбільш дієвих чинників формування художньо-творчої, гармонійно розвинутої та духовно багатої особистості.

Значення художньої творчості в професійній мистецькій діяльності студентів-хореографів велике. Така діяльність дає змогу майбутнім викладачам підвищити продуктивність набуття потрібних компетентностей, спрямовує на самовдосконалення у виконавській та мистецько-освітній сфері, формує художнє мислення, забезпечує обізнаність у художніх стилях, орієнтацію в мистецьких напрямах, що стає чинником створення власного художнього хореографічного твору, самостійно аналізувати й інтерпретувати твори різних видів мистецтва, володіти сучасними освітніми технологіями, здійснювати інтеграцію отриманих знань в освітній процес і накопичувати мистецький досвід у закладах вищої освіти мистецького спрямування.

Література

1. Бех І. Д. Виховання особистості. У 2 кн. Кн. 1: Особистісно орієнтований підхід: теоретико-технологічні засади. Київ : Либідь, 2003. 280 с.

2. Забредовський С. Г. Методика роботи з хореографічним колективом : навч. посіб. Вид. друге, доповн. Київ : НАКККіМ, 2011. 188 с.

3. Куценко С. В. Формування творчого потенціалу особистості майбутнього вчителя хореографії на заняттях ансамблю народного танцю. URL: http://dspace.udpu. org.ua:8080/jspui/bitstream /6789/131/1/ (дата звернення: 05.12.2021).

4. Орлов В. Ф. Професійне становлення вчителів мистецьких дисциплін. Київ : Наукова думка, 2003. 264 с.

5. Отич О. Розвиток творчої індивідуальності студентів-професійнопедагогічних навчальних закладів засобами мистецтва : монографія / Нац. акад. пед. наук України, Ін-т пед. освіти і освіти дорослих. Чернівці : Зелена Буковина, 2011. 248 с.

6. Шевченко Г. П. Естетичне одухотворення студентської молоді. *Педагогічна і психологічна науки в Україні*. Т. 4. Київ : Педагогічна наука, 2007. С. 215–226.

Vira Maksymenko,
(Kyiv, Ukraine)

THE SIGNIFICANCE AND DEVELOPMENT OF ARTISTIC CREATIVITY IN THE ARTISTIC ACTIVITY OF CHOREOGRAPHERS DURING STUDY IN HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS: PROBLEMS OF TODAY

Annotation. *The article focuses on the importance and development of artistic creativity in the professional artistic activity of students of choreographic departments during distance learning and martial law. It is established that the process of training a competent, creative, modern specialist in the field of choreographic education is impossible without the development of artistic creativity. The professional artistic activity of future teachers of choreography, thanks to artistic creativity, allows them to create new works of art, to form artistic thinking, competence in artistic styles, orientation in different arts, increase productivity in the future. Important in modern education is the creation and implementation of special learning models that provide a real opportunity to build and implement individual programs that stimulate student activity in mastering the methods and tools of choreographic learning needed to reveal individuality, creativity and artistic creativity. Creativity is a necessary condition for the formation of both students and the teacher, his self-knowledge, development and disclosure of personality. Creativity is the basis for the formation of pedagogical talent of the teacher. Our society simply needs choreography teachers with a strong creative personality. But lately, modern choreographers are deprived of conditions and opportunities to work well, in dance halls, attend art events and more.*

Keywords: *artistic activity, professional education, artistic creativity, choreography, dance, student, teacher, teaching, present.*

УДК 793.3(379.8)

Король Єлизавета Олександрівна,
член Національної хореографічної спілки України,
президент Спортивного клубу «Korol Team»
(Київ, Україна)

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ ХОРЕОГРАФА В СЕЛИЩІ МІСЬКОГО ТИПУ

Анотація. *Сучасні тенденції розвитку суспільства спонукають молодь відправлятись до міста, а село порожніє і помирає. Відходить самобутня культурна спадщина. Актуальність відродження села з його культурною традицією напряму пов'язане з необхідністю забезпечити джерела наповнення мистецтва народної хореографії.*

Ключові слова: *селище міського типу, культурна спадщина, мистецтво танцю, фольклор, хореограф.*

Щорічно сільське населення в Україні скорочується на 140 тисяч осіб. Це близько половини таких міст, як Черкаси, Житомир, Чернігів. Відповідно до зменшення кількості сіл, за короткий період – 2017–2020 роки – з карти України зникло 468 сіл, це в середньому 18 сіл щороку, а із селом зникає його культура, традиції, фольклор. Саме тому відродження села з його самобутньою культурною спадщиною є актуальною необхідністю сьогодення. Кожен із нас повинен замислитися, чим ми можемо допомогти збереженню села.

Мистецтво народного танцю спирається на культурну спадщину пращурів. Зараз з'явилося багато хореографів, якість викладання яких та постановки танців на низькому рівні. Хореограф-постановник народного танцю – це людина, яка володіє знаннями з історії танцю, костюма й музики, також обізнана з питань архітектури, кіно, театру та інших видів мистецтва, тобто всебічно розвинена. Але освічених хореографів стає все менше, а на практиці стикаємось з «фахівцями», які спотворюють народну хореографію.

У підручнику «Методика роботи з хореографічним колективом» автори пишуть: «Сучасне технічне оснащення дозволяє фіксувати будь-який хореографічний матеріал, що поліпшує процес постановки за записом. Але для збереження, уточнення деталей постановчої роботи, особливо фольклорної спадщини, необхідно використовувати всі можливі джерела фіксації танців (літературу, консультації, відео), що допоможе донести до глядача історію мистецтва танцю» [2, 9].

На жаль, якість навчально-виховного й тренувального процесу за останні роки помітно погіршилася. При викладанні дітям хореографії треба звертати увагу не тільки на фізичний розвиток дитини, а й на їх ментальний рівень, що особливо стосується сільських колективів.

Ми чомусь постійно наслідуємо закордонний репертуар, може, тому що свій тривалий час зазнавав цькувань. Потрібно обов'язково знати та розуміти своє коріння, і це стосується сільських будинків культури. У нас є рідна культура, підкріплена літературою, що забезпечує базис для творчості. Є дуже багаті танцювальні традиції, які, на жаль, на стадії вимирання. І про це треба думати: потрібно підживлювати та розвивати нашу культуру.

Наша історія багатобарвна, і її потрібно досліджувати, для цього необхідно вивчати рідну історію, дивитись документальні фільми, читати відповідну літературу, вивчати фольклорні джерела. Думаю, що це процес самоосвіти, і він не є відокремленим у нашій роботі. Джерела натхнення потрібно шукати не лише в житті, а й в історії.

У загальноосвітніх школах міста вже навчають азів хореографії, а в сільських школах усе тримається на будинках культури та «хореографах», які не мають уявлення, що таке хореографія, культура. На нинішньому етапі діти багато чому вчаться з інтернету, дивляться відео, але не знають історії їх створення.

Міські діти мають можливість всебічно розвиватися завдяки доступу до літератури, інтернету, театрів, різних заходів.

Є величезна проблема в тому, що молодь рветься у великі міста і там залишається. У селах обмежені ресурси для того, щоб поїхати до театру чи кінотеатру, замовити книгу по інтернету. Не в усіх будинках культури є спеціально відведені хореографічні зали.

Традиції і культуру сільської місцевості не можна втрачати. Величезна перевага дітей із сіл – це їхній фізичний розвиток, на відміну від дітей, які живуть у містах і ведуть малорухливий спосіб життя. Харчування, інтереси, спосіб життя міських дітей зовсім відрізняється від дітей, які живуть селах і в яких цілий день розписаний похвилинно (допомога батькам по господарству, по дому). Ці діти загартовані фізичною працею із самого дитинства, і відповідно їхні фізичні показники в рази кращі. Та й мотивація діток із сіл зовсім інша: вони спраглі до знань, яких їм бракує. У цьому, я вважаю, і є найбільший плюс сільських дітей. Прикладом може бути те, що багато нинішніх успішних людей є вихідцями із села.

Література

1. Шалапа С. В., Корисько Н. М. Методика роботи з хореографічним колективом : підручник. Ч. 1. К.иїв : НАКККіМ, 2015. 252 с.

2. Шалапа С. В., Корисько Н. М. Методика роботи з хореографічним колективом : підручник. Ч. 2. Київ : НАКККіМ, 2015. 220 с.

Yelyzaveta Korol
(Kyiv, Ukraine)

FEATURES OF THE WORK OF THE CHOREOGRAPHER IN THE TOWN OF URBAN TYPE

Abstract. *Current trends in society encourage young people to go to the city, and the village is empty and dying. Entering the original cultural heritage The urgency of the revival of the village with its cultural heritage is directly related to the need to provide a source of art of folk choreography.*

Keywords: *urban-type settlement, cultural heritage, art of dance, folklore, choreographer.*

УДК 793.3(792.8)

Куксюк Анастасія Віталіївна,
магістрантка кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
(Київ, Україна)

КАЗКА ЯК ОСНОВА СЮЖЕТУ ДИТЯЧИХ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ПОСТАНОВОК

Анотація. *Розглянуто роль українського фольклору в хореографічному навчанні. Проаналізовано функції казки та її значущість у вихованні дітей раннього віку. Підсумовано напрацювання дослідників українських народних казок. Висвітлено вклад у теорію застосування казки в хореографічній роботі з молодшими школярами О. Мартиненко. Визначено актуальність проблеми створення репертуару в дитячому колективі та описано основні критерії підбору номерів. Проаналізовано використання казкового сюжету в репертуарі колективів та хореографічних шкіл на практиці. Порушено проблему непопулярності української казки як сюжету до дитячих постановок.*

Ключові слова: *фольклор, виховання, казка, репертуар, дитячі постановки.*

Хореографічне навчання впевнено можна вважати одним з найефективніших засобів розвитку дитини. Саме залучення дітей до мистецтва танцю з раннього віку слугує високому рівню розвитку не лише фізичних і музичних здібностей, а й передусім набуття навичок комунікативних здібностей, приклад здорової поведінки в соціумі та взаємодії з іншими дітьми, формує модель дружби. Розвиток артистичних здібностей, творчого мислення і креативності, прищеплення любові до прекрасного та виховання національної свідомості дитини в подальшому формують її світосприйняття та активну життєву позицію.

Важливою умовою вирішення цих завдань педагогом-хореографом дитячого хореографічного колективу, на думку дослідниці використання казки в хореографічній роботі з дітьми О. Мартиненко, «є широке впровадження в зміст хореографічних занять дитячого фольклору. По-перше, це відповідає вимогам сучасної української освіти, яка надає пріоритет національному вихованню, а по-друге, у змісті українського фольклору закладено значний освітній потенціал» [4, 287].

Велика кількість науковців-теоретиків хореографічного навчання вважали необхідним задля виховання «фізично здорового, етично стійкого та інтелектуально розвинутого майбутнього члена суспільства» [1, 3] використовувати український

фольклор: так В. Верховинець у своїй праці «Весняночка» описав більш як 150 дитячих ігор на матеріалі українських народних пісень, а А. Шевчук використовувала українські народні танці як приклад дитячого репертуару [1, 9].

О. Мартиненко зазначає: «аналіз теорії та практики хореографічної роботи з дітьми доводить, що серед багатого різноманіття фольклорного матеріалу педагоги-хореографи, як правило, обирають ігри та хороводи, які синтезують в собі рухи, драматургію, музику (пісню). Словесний фольклор у хореографічному навчанні дітей недооцінюється і майже не використовується» [4, 288]. Оперуючи думкою педагогів-дослідників казок, варто відмітити, що казка передусім формує емоційну сферу дитини, впливає на психологічний, інтелектуальний та духовний розвиток.

Українські народні казки досліджували такі науковці, як Л. Дунаєвнаська, І. Франко, П. Куліш, М. Шашкевич, Л. Боровицький, С. Карпенко. Перші кроки в розробленні систематизації казок зробили П. Чубинський, М. Сумцов, М. Драгоманов, Т. Рильський та багато ін. [8]. «Іван Франко писав статті, у яких аналізував соціально-історичний ґрунт казкового епосу, розкривав його міжслов'янську ідейно-художню специфіку» [8].

Звертаючись до педагогічної думки, відмітимо, що казка як один з методів виховання цілком виправдано посідає важливе місце, адже вона має великий вплив на інтелектуальний і духовний розвиток дитини, на становлення її емоційної сфери та психологічної зрілості. В. Сухомлинський зазначав, що казка розвиває мислення дітей, оволодіває їхніми почуттями, тому що через казку діти пізнають світ не тільки розумом, але й серцем. «Діти розуміють ідею лише тоді, коли вона втілена в яскравих образах. Казка – благородне і нічим не замінне джерело виховання любові до Вітчизни» [7, 252].

Мета дослідження полягає у визначенні казки як основи сюжету дитячих хореографічних постановок. Вагомий вклад у вивчення застосування казки в роботі з дітьми зробила кандидат педагогічних наук О. Мартиненко. У своїх працях вона розповідає про роль казки в хореографічній роботі з молодшими школярами та її вплив на виховання дітей, узагальнює її функції, описує приклади використання казок у певних частинах уроку та зазначає, що «українські народні казки можуть слугувати джерелом для створення дитячого танцювального репертуару» [4, 291].

У роботі з дитячим колективом велике місце займає створення репертуару. Адже саме він «визначає творче обличчя колективу, його художній рівень, суттєво сприяє конкурентоспроможності, є основою всієї навчально-виховної роботи» [3, 149].

Останнім часом актуалізувалася проблема створення репертуару в дитячих колективах. Художні керівники не завжди спроможні створити репертуар відповідно до віку, психофізичних можливостей дітей, задовольняючи пріоритет національного виховання та запити батьків.

З основних критеріїв створення репертуару дитячого колективу виділяють:

– доцільність: наскільки цікава для дітей творча робота, що вона виховує;

– художність: мистецький рівень твору за жанром та формою виразністю змісту, глибиною почуттів, музики й рівнем виконання;

– доступність: доцільність і художність відповідно можливостей дітей.

Дослідивши роль і функції казки у вихованні дітей, можемо вказати, що використання такого сюжету зможе забезпечити виконання всіх попередніх вимог. На практиці для створення репертуару балетмейстери дитячих колективів віддають більшу перевагу використанню сюжетів казок народів світу. Народний художній колектив театру танцю «Юнона» (ПНЗ «КРЦМтаШ») створив хореографічну постановку за мотивами казки Льюїса Керрола «Аліса в країні чудес» [5]. Яскравим прикладом є репертуар Харківської хореографічної школи, що налічує велику кількість дитячих балетів-казок, таких як: «Русалочка», «Кресало», «Попелюшка», «Пітер Пен» та ін.» [6].

Використання українських народних казок в основі сюжету дитячих постановок, на жаль, не є настільки популярним серед художніх керівників ансамблів. Хоча їх використання головним чином забезпечує національно-патріотичне виховання дітей, а різноплановість персонажів сприяє розвитку акторських здібностей дитини, закладає навички імпровізації та на прикладі стосунків героїв створює модель взаємовідносин між дітьми.

Українські фольклорні традиції крізь віки зберегли культурне надбання нашого народу, невичерпну скарбницю звичаїв, обрядів, знань і принципів моралі, що досі мають відголос у нашому суспільстві. «Казка – заповіт одного покоління іншому, адже це енциклопедія матеріального й духовного життя людини, у якій інформація закодована в образах-символах і її треба вміти розкрити» [2, 357]. Завдяки збирачам і дослідникам українських казок ми маємо один з найвпливовіших методів національного виховання культурної та духовно багатої людини. Тож сюжети українських народних казок можуть і повинні займати вагоме місце в створені репертуарів дитячих колективів України.

Література

1. Верховинець В. М. Весняночка : метод. поясн. до дитячих ігор зі співом для дітей дошк. віку і для молод. дітей труд. шк. Київ : Держвид. України, 1925. 90 с.
2. Казанжи О. В. Народна казка як особливий жанр фольклору та її вплив на виховання й розвиток майбутньої особистості. *Молодий вчений.* 2017. № 5. С. 356–359.
3. Луговенко Т. Аспекти формування репертуару дитячого хореографічного колективу як запорука виховання естетичного смаку суспільства. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Педагогічні науки.* 2018. № 1. С. 145–151.
4. Мартиненко О. В. Застосування української народної казки в хореографічній роботі з молодшими школярами. *Підготовка майбутніх педагогів у контексті стандартизації початкової освіти :* матер. III Всеукр. наук.-практ. інтер.-конф. 2019. С. 286–292.
5. Народний художній колектив театр танцю «Юнона», композиція «Аліса у країні чудес» (Запоріжжя). URL: https://www.youtube.com/watch?v=Y19SjgJvYwk (дата звернення: 27.02.2022).
6. Репертуар Харківської хореографічної школи. URL: https://ballet.kharkov.ua/detskij-baletnyj-teatr/nashi-postanovki.html (дата звернення: 27.02.2022).
7. Сухомлинський В. О. Вибрані твори. У 5 т. Київ : Радянська школа, 1977. Т. 1. 670 с.
8. Українські народні казки. *Wikipedia*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Українські_народні_казки# Дослідження_українських_народних_казок (дата звернення: 22.02.2022).
9. Шевчук А. С. Дитяча хореографія : нав.-метод. посіб. 3-тє вид., зі змін. та допов. Тернопіль : Мандрівець, 2016. 288 с.

Anastasiia Kuksiuk
(Kyiv, Ukraine)

**FAIRY-TALE AS BASIS OF PLOT
CHILD'S CHOREOGRAPHIC PERFORMANCES**

Annotation. *The role of Ukrainian folklore is considered in choreographic studies. The functions of fairy-tale and her meaningfulness are analysed in education of children of early age. The researchers of the Ukrainian folk tales are summarized. A contribution is reflected to the theory of application of fairy-tale in choreographic work with the junior schoolchildren of O.Martynenko. Actuality of problem of creation of repertoire is considered in child's collective and the basic criteria of selection of numbers are described. The use of fairy-tale plot is analysed in the repertoire of collectives and choreographic schools in practice. The problem of unpopularness of the Ukrainian fairy-tale is reflected as to the plot to the . performances.*

Keywords: *folklore, education, fairy-tale, repertoire, child's performances.*

УДК 793.3(379.8)

Бабенко Ірина Андріївна,
магістрантка кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
художня керівниця Школи танцю «ExceLsiOr»
ОКЦ «Дивосвіт» Деснянського р-ну
(Київ, Україна)

ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ КОНЦЕРТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВАХ

Анотація. *Висвітлено методику організації концертних виступів у дитячому хореографічному колективі. Окреслено форми концертної діяльності аматорського колективу. Вказано умови забезпечення звітного концерту, участі в оглядах, конкурсах і фестивалях мистецького спрямування.*

Ключові слова: *хореографія, дитячий хореографічний колектив, навчання, концертна діяльність, дидактичні умови.*

Концерт – це підсумок роботи хореографічного колективу та його керівника, це своєрідний екзамен на творчу зрілість і демонстрація результатів усієї роботи колективу. Концертна діяльність є одним з найважливіших стимулів творчого росту колективу. Крім того, публічний виступ – засіб виховання громадянської

позиції учасників, він дає змогу відчути суспільну значимість своєї участі в аматорському мистецтві, а також сприяє поповненню колективу новими учасниками.

Бажано, щоб терміни випуску концертних програм визначалися планами навчально-виховної роботи, відповідно до ступеня готовності колективу та складності репертуару [1, 93].

Форми концертної діяльності аматорського колективу різноманітні: це й участь у концертах з окремими номерами, звітні концерти; участь у конкурсах та фестивалях; закордонні подорожі [2, 52].

Відповідальним моментом у житті колективу є звітний концерт, що підбива підсумки його творчої діяльності за певний період. Підготовка звітного концерту повинна бути добре обдуманою, щоб показати по можливості весь опанований матеріал, але в такій формі, яка б не стомлювала глядача. Крім гарної танцювальної підготовки, дітей готують до місця виступу, до його особливостей, завчасно ознайомлюють зі сценою для виступів, з порядком танцювальних номерів. Досить часто доводиться стикатися з тим, що найбільш підготовлені та здібні діти зайняті в декількох номерах і змушені під час концерту переодягатися з одного костюма в інший. Кількість переодягань треба звести до мінімуму та розподілити зручно за часовим інтервалом, щоб не було поспіху, який викличе в дітей нервовість і буде заважати відмінному виконанню концертної програми.

Якщо в концерті беруть участь декілька дитячих груп, показ танцювальних постановок слід розпочинати з молодшої групи.

Звітні концерти бажано проводити не рідше ніж один раз на рік. Звітні виступи можуть бути організовані як контрольні відкриті уроки, на яких, крім поставлених танців, демонструють і навчальну роботу кожної групи з короткими поясненнями педагога. Під час такого уроку учні звітують про набуті знання та навички, виконуючи танці та навчальні вправи [2, 87].

Певне місце у творчій біографії хореографічних колективів посідає підготовка до участі в оглядах, конкурсах, фестивалях, які проводять на різних рівнях. Участь у подібних заходах є серйозним стимулом як для учасників колективу, так і для керівника.

Особливих зусиль потребують виїзні та закордонні виступи. При організації поїздок на фестивалі, конкурси в межах держави або за кордон слід особливу увагу звернути на умови перебування учасників колективу під час поїздки (проживання, харчування, медичне страхування) тощо.

Великої шкоди завдають дітям часті виступи. Вони викликають перевтому, збуджують, часто призводять до нервовості. Крім того, часті виступи набридають дітям, розвивають зазнайство та переоцінку своїх можливостей, а розвиток подібних якостей не тільки суперечить виховній меті педагога, але й призводить до неуважності у виконанні, зниження художньої якості програми чи окремих номерів [2, 98].

Виступ дітей з танцями є не тільки демонстрацією дитячих досягнень. Кожний виступ є і перевіркою роботи керівника. Він дає змогу перевірити правильність вибору танцювального репертуару, його відповідність віку виконавців, загальну організованість і правильно поставлену роботу педагогічного процесу.

Порушимо ще декілька важливих моментів у підготовці та проведенні сольного концерту хореографічного колективу або його участі в конкурсах і фестивалях.

Як би цікаво не був поставлений танцювальний номер, як би добре не був підготовлений, відпрацьований – великий труд може бути зведений на нуль через погану організацію виступу. На місце концерту керівник чи репетитор має прийти раніше, ще раз продумати й перевірити готовність до виступу, зустрітися зі звукооператором, перевірити фонограми, їх звучання та узгодити послідовність номерів, написати монтувальний план концерту й узгодити деталі з монтувальником. Обов'язково необхідно перевірити освітлення сцени. Якщо є можливість працювати з техніком-освітлювачем, то для нього слід підготувати план освітлення концертної програми або зробити репетицію з освітленням, а перед виступом усе ще раз перевірити.

У день виступу учасників найкраще викликати за декілька годин до початку концерту. Кожний виконавець, приходячи на концерт, повідомляє про своє прибуття. До початку концерту учасники мають розкласти свої костюми в послідовності відповідно до програми. Якщо дитина бере участь у декількох номерах, треба знайти людину, яка буде допомагати переодягатись. За годину до концерту учні мають розігрітись – це може бути класичний тренаж або декілька гімнастичних вправ. Після цього танцюристи вдягають костюми згідно з програмою, наносять відповідний грим, перевіряють реквізит та роблять зачіски.

Керівник ще раз перевіряє готовність сцени, наявність музичного супроводу, дає учасникам концерту команду займати свої місця для виходу на сцену. Обов'язково під час навчальних занять з дітьми відпрацьовують фінальні пози, їх тривалість, уклони, вихід зі сцени [1, 152].

Добре, якщо вже з перших виступів керівник вводить систему розбору виступів і їх обговорення після кожного концерту. Але якщо концерт виїзний чи закінчується пізно, то розбір потрібно робити на першій репетиції.

Після закінчення концерту всі виконавці старанно збирають костюми, реквізит і перевіряють їх наявність під контролем репетитора чи керівника [2, 102].

Література

1. Булатова О. С. Педагогический артистизм : учеб. пособ. Москва, 2001. 207 с.
2. Колногузенко Б. М. Методика роботи з хореографічним колективом : навч.-метод. матеріали для хореогр. від-нь ф-ту хореогр. мистецтва / Харків. держ. акад. культури, Каф. Бальної та сучас. хореогр. Харків, 2003.

Iryna Babenko
(Kyiv, Ukraine)

THE SPECIFICS IN ORGANIZATION OF THE CONCERT PRACTICE IN THE CHILDREN'S DANCE GROUP

Annotation. *Reviewed the organization method of concert performances in the children's group. Outlined forms of concert activities amateur dance group. Considered conditions a securement of report concert, participate in reviews, competitions and art festivals.*

Keywords: *choreography, the children's dance group, education, concert practice, didactic conditions.*

СЛУХАЧІ КОНФЕРЕНЦІЇ

Вантух Мирослав Михайлович */ Myroslav Vantukh* – Герой України, завідувач кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, народний артист України, академік Національної академії мистецтв України, кавалер орденів Дружби народів, «За заслуги» I, II і III ступенів, князя Ярослава Мудрого IV та V ступенів, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка

Забредовський Степан Григорович */ Stepan Zabredovskyi* – професор кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, професор, кандидат педагогічних наук, відмінник освіти України

Масленко Валентина Миколаївна */ Valentina Maslenko* – заступник голови Національної хореографічної спілки України, заслужений працівник культури України

Корисько Анатолій Петрович */ Anatolii Korysko* – професор кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, професор, заслужений діяч мистецтв України

Камін Володимир Олексійович */ Vladimir Kamin* – доцент кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Борисенко Тетяна Вікторівна */ Tatiana Borisenko* – викладач-методист, голова предметно-циклової комісії спеціалізації «Народна хореографія» Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради Академії мистецтв імені Павла Чубинського, художній керівник та балетмейтер-постановник народного хореографічного ансамблю «Молодощі» Академії мистецтв імені Павла Чубинського

Верлан Лола Борисівна */ Lola Verlan* – завідувач хореографічного відділення Київської дитячої школи мистецтв № 3, викладач-методист, спеціаліст вищої категорії, художній керівник Зразкового ансамблю народного танцю «Росток»

Верлан Олексій Олександрович */ Alexey Verlan* – викладач хореографії Київської дитячої школи мистецтв № 3, керівник ансамблю спортивно-бального танцю «Каштан»

Богданова Марина Вікторовна */ Bogdanova Marina* – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри хореографії Київського хореографічного коледжу

Літинська Тетяна Іванівна */ Tetiana Litynska* – викладач вищої категорії, викладач-методист Комунального закладу «Лопатинська дитяча музична школа» (смт Лопатин, Львівська обл.), член Національної хореографічної спілки України

Наукове видання

Матеріали

VII Міжнародної
науково-практичної конференції

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ ХОРЕОГРАФА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

3 червня 2022 р.

Редагування, верстання Оксана Бугайова

Підп. до друку 27.07.2022. Формат 60х84 $^{1}/_{16}$.
Папір друк. апарат. Друк офсетний. Обл.-видав. арк. 9,58.
Умов. друк. арк. 8,95. Зам. . Тираж 100.

Видавець і виготовлювач
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9.
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справиДК № 3953 від 12.01.2011.