Міністерство культури та інформаційної політики України
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

Міністерство освіти і науки України
ДНУ «Інститут модернізації змісту освіти»

Міністерство освіти, релігії, культури і спорту Греції

МАТЕРІАЛИ

V МІЖНАРОДНОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

20–21 травня 2020 р.

2 частина

Київ – 2020

Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі : зб. матеріалів V Міжнародної науково-практичної конференції, Київ, 20–21 травня 2020 р. Київ : НАКККіМ, 2020. 143 с.

Збірник містить матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції «Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі», проведеної Національною академією керівних кадрів культури і мистецтв 20 травня 2020 р. До збірника увійшли статті двох секцій: «Історія та теорія хореографічного мистецтва» та «Хореографічна педагогіка».

Редакційна колегія

Чернець В. Г. – ректор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор філософії, професор, заслужений працівник освіти України, лауреат Державної премії України в галузі науки і техніки (*голова редколегії*); ***Іванов С. В.*** – перший проректор з науково-педагогічної роботи, доктор хімічних наук, професор, лауреат Державної премії в галузі науки та техніки та Республіканської премії імені М. Островського в галузі науки та техніки (*заступник голови редколегії*); ***Кулиняк М. А.*** – директор Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, кандидат мистецтвознавства; ***Вантух М. М.*** − завідувач кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, професор, народний артист України, Герой України, академік Національної академії мистецтв України; ***Корисько Н. М.*** – доцент, заступник завідувача кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв; ***Забредовський С. Г.*** – професор кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, кандидат педагогічних наук, професор, заслужений діяч мистецтв України; ***Тараканова А. П.***, методист вищої категорії відділу наукового та навчально-методичного забезпечення змісту позашкільної освіти та виховної роботу ДНУ «Інститут модернізації змісту освіти» МОН України; ***Підлипська А. М.*** **–** кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри народної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв; ***Теодорос П.*** **–** кандидат педагогічних наук (Греція); ***Шалапа С. В.*** – доцент кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, майстер спорту, член Національної хореографічної спілки України, член Міжнародної ради танців CID UNESCO.

Автори статей відповідають за правильність і достовірність викладеного матеріалу, за дотримання принципів академічної доброчесності, за правильне цитування джерел і посилань на них.

Думки авторів можуть не збігатися з позицією редколегії.

© НАКККіМ, 2020
© Автори, 2020

ЗМІСТ

Секція 1

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Вадясова Н. В.
ПАВЛО ПАВЛОВИЧ ВІРСЬКИЙ РЕФОРМАТОРОМ
НАРОДНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ УКРАЇНИ 6

Корисько Н. М.
ГАЛИЦЬКИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ МИРОСЛАВА ВАНТУХА 8

Гуреїв Ю. І.
НАМАГАЮСЬ НЕ ГРІШИТИ 12

Бойко П. А.
«ЦЕНТР ХУДОЖНЬО-ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ «БАРВІНОК» –
НОВА МОДЕЛЬ ПОЗАШКІЛЬНОГО ЗАКЛАДУ ОСВІТИ
І ЙОГО ЗНАЧЕННЯ У ФОРМУВАННІ ОСОБИСТОСТІ
ВИХОВАНЦЯ – МАЙБУТНЬОГО ГРОМАДЯНИНА УКРАЇНИ 18

Шалапа С.В.
ТВОРЧА РЕТРОСПЕКТИВА НАРОДНОГО АНСАМБЛЮ
ТАНЦЮ «ЗОРЕЦВІТ» м. КРЕМЕНЧУК 23

Воронцова Е. В.
ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ РЕЖИСЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ
В МОЛОДІЖНОМУ ТЕАТРІ 30

Садовенко С. М.
УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ТАНЕЦ У ХРОНОТОПІ
НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ:
КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ВИМІР 39

Панченко О. В.
РОЗВИТОК СУЧАСНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА
У ПІВДЕННІЙ КОРЕЇ 44

Грищенко І. С.
БАЛЕТ «ЛЕБЕДИНЕ ОЗЕРО» ПЕТРА ЧАЙКОВСЬКОГО:
ПРОВАЛ ПЕРШОЇ ПОСТАНОВКИ БАЛЕТУ ТА
БЛИСКУЧЕ ПОВЕРНЕННЯ НА СЦЕНУ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ
МАРІУСА ПЕТІПА І ЛЬВА ІВАНОВА 49

Стратуленко О. В.
ВПЛИВ РЕГІОНАЛЬНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ НАРОДНОГО ТАНЦЮ
НА ФОРМУВАННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА
УКРАЇНИ СЬОГОДЕННЯ..... 53

Хмелідзе В. В.
БАЛЕТ ІГОРЯ СТРАВІНСЬКОГО «ВЕСНА СВЯЩЕННА» –
НОВА СТИЛІСТИКА ХХ СТОЛІТТЯ..... 58

Курякова О. О.,
ПІНА БАУШ І ТАНЦЮВАЛЬНИЙ АВАНГАРД. ТАНЦТЕАТР,
ЯК ОКРЕМИЙ ЖАНР У РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ 64

Крупа В. В.,
РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОБУТОВИХ ТАНЦІВ БУКОВИНИ..... 67

Довгаль І. О.,
ТЕЛЕВІЗІЙНИЙ ПРОЕКТ «ТАНЦІ З ЗІРКАМИ»
ПОЧАТОК РОЗВИТКУ ТАНЦЮВАЛЬНИХ ПРОЕКТІВ УКРАЇНИ..... 71

Харьковой К. Л.,
НАУКОВІ ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ЇХ ВПЛИВ НА ЕВОЛЮЦІЙНИЙ
ПРОЦЕС РОЗВИТКУ В СУЧАСНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ 76

Попович М. М.,
ВАСИЛЬ ВЕРХОВИНЕЦЬ – ОСНОВОПОЛОЖНИК
УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ДИТЯЧОЇ ХОРЕОГРАФІЇ 82

Крупичко М. В.,
РОЗВИТОК МОДЕРН-БАЛЕТУ В УКРАЇНІ
КІНЦЯ ХХ ПОЧАТКУ ХХІ ст..... 85

Іванченко І. В.,
ФОЛЬКЛОРНА ТАНЦЮВАЛЬНА СПАДЩИНА ПОЛТАВЩИНИ..... 90

Бондарчук М. В.
ІСТОРІЯ УСПІХУ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО
ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ ТА АКАДЕМІЧНОГО
ФОЛЬКЛОРНО-ХОРЕОГРАФІЧНОГО АНСАМБЛЮ «СЛАВУТИЧ» 96

Секція 2

ХОРЕОГРАФІЧНА ПЕДАГОГІКА

Яковлева О. В., Нестеренко-Орловська Г. К.,
РІЗНОМАНІТНІ ВИДИ ТА ФОРМИ КОЛЕКТИВНОГО МУЗИЧЕННЯ В МИСТЕЦЬКІЙ ШКОЛІ 101

Огір А. С.,
МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ВИКЛАДАННЯ В. Ю. НІКІТІНА У «CONTEMPORARY DANCE» ЯК ОДНОГО З НАПРЯМКІВ СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ 107

Салбукова Є. В.,
СУЧАСНІ ОСОБЛИВОСТІ У ФОРМУВАННІ РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ ДИТЯЧОГО КОЛЕКТИВУ НА ПРИКЛАДІ ДИТЯЧО-ЮНАЦЬКОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СТУДІЇ «ЩАСЛИВЕ ДИТИНСТВО» ім. М.П.КОЛОМІЙЦЯ 111

Мінько Д. О.,
СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ТАНЦІВ ТА ЇХ РАЙОНУВАННЯ 115

Вагилевич В. Б.,
ТАНЦЮВАЛЬНІ КОЛЕКТИВИ ПРИКАРПАТТЯ – ІДЕНТИФІКАТОРИ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ 120

Гордійчук В. В.,
СОЦІАЛЬНІ ТАНЦІ: САЛЬСА, БАЧАТА ТА КІЗОМБА 128

Малумян Е. Д.,
ОСНОВНІ ТЕХНІКИ ДЖАЗ-МОДЕРНУ 131

Гречко Д. Л.
ВИКЛАДАННЯ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ ЯК ОСНОВИ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ТАНЦІВНИКІВ 134

Пшеничний Д. О.
СУЧАСНІ ОСОБЛИВОСТІ У ФОРМУВАННІ РЕПЕРТУАРУ ПРОФЕСІЙНИХ РЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВІВ 138

Секція 1
ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

ПАВЛО ПАВЛОВИЧ ВІРСЬКИЙ – РЕФОРМАТОР НАРОДНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ УКРАЇНИ

УДК 793.3.071.2 Вірський

Анотація. Розглянуто творчі здобутки українського балетмейстера, народного артиста СРСР Павла Павловича Вірського як реформатора народної хореографії та вітчизняного балету України. Наведено дослідження провідних діячів мистецтва Ю. Станішевського і Г. Боримської про творчу діяльність Павла Вірського на ниві українського танцювального мистецтва.

Ключові слова: реформатор, балетмейстер, український танець, український балет, народна хореографія.

Вадясова Наталія Вікторівна,
провідний концертмейстер кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Київ, Україна

Реформатором народної хореографії й вітчизняного балету став український балетмейстер, народний артист СРСР Павло Павлович Вірський (1905–1975). Провідною ідеєю його життя і творчості стає відродження й розвиток народної хореографії. Особливого значення він надавав ґрунтовному дослідженню та використанню в практичній діяльності зразків українського танцювального фольклору, який у спадщині П. Вірського виступає важливою формою збереження й передачі накопиченого соціального досвіду, духовної культури народу, виховання молоді. Митець був переконаний, що саме виховання на культурно-історичних традиціях, обрядах, святах має стати пріоритетним напрямом діяльності танцювальних колективів.

Характерною рисою творчості П. Вірського завжди була народність і глибока реалістичність. За висловом мистецтвознавця Ю. Станішевського, «поставлені ним твори вражають і захоплюють не лише щедрою багатобарвністю української хореографії, а й майстерною обробкою, насамперед, фольклорних діамантів, переконливим розкриттям в іскрометному, емоційно-наснаженому танці типових національних характерів, волелюбної душі народу» [3, 92]. Такий підхід сприяв масовій популяризації народного танцювального мистецтва, піднесенню його виховного значення.

П. Вірський ніколи не копіював повністю народний танець у первинному вигляді, хоча досконало знав його незчисленні багатства й виховні можливості. Він прагнув до власної інтерпретації, до творчого переосмислення фольклору, до вдосконалення його змісту і структури. Перетворюючи народні танці, видатний хореограф одночасно зберігав у неспотвореному вигляді їх національний

народний дух. У творах балетмейстера відчувається філігранний сплав елементів класичного й народного танців, який зумовлює академічність цих постановок [3, 167].

Реалізації творчих можливостей П. Вірського сприяло створення в 1937 році разом з М. Болотовим першого в Україні ансамблю народного танцю, основним завданням якого була популяризація народного танцю серед населення, збереження його чистоти, збагачення й розвиток національних традицій. Вивчаючи діяльність славетного ансамблю та його керівника П. Вірського, Г. Боримська встановила, що в ньому втілились основні тенденції розвитку української народно-сценічної хореографії: єдність традицій і новаторства, взаємозв'язок національного й інтернаціонального, поєднання фольклорних джерел із сучасними танцювальними формами, синтез народного і класичного танцю, еволюція танцювальної лексики жіночого, чоловічого та парного українського танцю, розширення тематики хореографічних композицій шляхом звернення до сучасності й театралізація фольклору [10, 13].

За роки роботи в Державному ансамблі танцю УРСР П. Вірський виробив свій неповторний, глибоко оригінальний і новаторський стиль, який увібрав усі досягнення українського народно-сценічного танцю, національний фольклор, народні традиції, обряди й звичаї. Новаторство й заслуга П. Вірського перш за все полягали в новизні танцювальної форми і збагаченні танцювальної пластичної мови. Видатний балетмейстер довів, що засобами народно-сценічного танцю можна повноцінно розкрити ідейно-образний зміст будь-якого твору. Театралізуючи український танець у своїх перших хореографічних композиціях, які входили до національних оперних спектаклів «Тарас Бульба» і «Золотий обруч», П. Вірській започаткував нову лінію створення українського народно-сценічного танцю й розпочав балетмейстерську реформу, яка полягала в поєднанні елементів українського танцювального фольклору з класичним танцем [2, 186].

Завдяки П. Вірському, яскрава театралізація й технічне ускладнення танцювального фольклору елементами класики та сучасної пластики утверджувалися як провідна тенденція в розвитку народно-сценічного танцю.

Отже, творчість П. Вірського синтезувала досягнення кількох поколінь українських хореографів у галузі сценічного перетворення народного танцю. У всіх своїх відкриттях він спирався на народні традиції, досвід і здобутки балетмейстерів не тільки 40-х, а й 30-х і 20-х років XX ст. Розвиваючи творчі принципи своїх попередників, він створював й утверджував на сцені новий різновид народно-сценічного танцю – академічний, у якому переважають графічна окресленість малюнків, скульптурність і вишуканість танцювальних рухів.

Література

1. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю. Про Державний ансамбль танцю ім. П. Вірського. Київ : Мистецтво, 1974. 136 с.: іл. Бібліогр.: с. 134-135.

2. Пащенко В. Мирослав Вантух: «Коли я дивлюся в зал, мені хочеться жити…» // УКРІНФОРМ. 2009. 03 березня. URL: http://www.ukrinform.ua/ukr/order/?id=787305 (10.08.2020 дата звернення).

3. Станішевський Ю. О. Павло Павлович Вірський. Київ: Держ. вид-во образотв. мистец. і муз. літ-ри УРСР, 1962. 46 с.: іл.

Вадясова Наталья Викторовна
(Украина)

**ПАВЕЛ ПАВЛОВИЧ ВИРСКИЙ –
РЕФОРМАТОР НАРОДНОЙ ХОРЕОГРАФИИ УКРАИНЫ**

Аннотация. Рассмотрены творческие достижения украинского балетмейстера, народного артиста СССР Павла Павловича Вирского как реформатора народной хореографии и отечественного балета Украины. Приведены исследования ведущих деятелей искусства Ю. Станишевского и Г. Борымской о творческой деятельности Павла Вирского на ниве украинского танцевального искусства.

Ключевые слова: реформатор, балетмейстер, украинский танец, украинский балет, народная хореография.

Vadyasova Natalia
(Ukraine)

**PAVEL PAVLOVICH VIRSKY
REFORMERFOLK CHOREOGRAPHY OF UKRAINE**

Annotation: The article examines the creative achievements of the Ukrainian ballet master, People's Artist of the USSR - Pavel Pavlovich Virsky, as a reformer of folk choreography and national ballet in Ukraine. The research of the leading figures of art: Y. Stanishevsky, G. Borymskaya, about the creative activity of Pavel Virsky in the field of Ukrainian dance art.

Keywords: reformer, ballet master, Ukrainian dance, Ukrainian ballet, folk choreography.

ГАЛИЦЬКИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ МИРОСЛАВА ВАНТУХА

УДК 793.3.071.2 Вантух

Анотація. Розглянуто та проаналізовано творче становлення балетмейстера, видатного майстра хореографічного мистецтва сьогодення, народного артиста України Мирослава Вантуха за період його діяльності в Заслуженому ансамблі танцю УРСР «Юність», м. Львів.

Ключові слова: танець, балетмейстер, Мирослав Вантух, Заслужений ансамбль танцю УРСР «Юність».

***Корисько
Наталія Михайлівна,***
*доцент кафедри хореографії,
магістрантка
Національної академії
керівних кадрів
культури і мистецтв
(Київ, Україна)*

Характерною ознакою розвитку аматорського мистецтва 50–60 років XX ст. в Україні стало розмаїття об’єднань дорослих і дітей в колективні творчі гуртки різних видів мистецтв – драматичного, пісенного, хорового, інструментального та хореографічного. Тож, у 50–60-ті роки на теренах Галичини з’явилися творчі колективи, які досягли великих успіхів і були знані не лише в Україні, але й за її межами.

1946 року у Львові при Будинку народної творчості був створений фольклорний ансамбль «Чорногора», який з 1956 року, після вдалих виступів та визнан-

ня глядачів, носить назву «Галичина». Першими учасниками стали 20 ентузіастів, які на чолі із знаним фольклористом і пропагандистом народного танцю Ярославом Чуперчуком виконували народні пісні і танці рідного краю, прагнучи донести до глядача їх красу. Колектив стає популярним серед любителів танцювального мистецтва. Саме 60–70-ті роки XX ст. стали вершиною творчості колективу, отримує почесні нагороди на всесоюзних та міжнародних фольклорних конкурсах. За видатні успіхи в розвитку мистецтва в 1969 році колективу було присвоєно почесне звання Заслужений вокально-хореографічний ансамбль УРСР. Ярослав Чуперчук упродовж багатьох років збирав і відтворював у колективі пісні та танці Карпат і Прикарпаття. Серед них: «Голубка» – традиційний танець XVIII ст. з Покуття, «Подолянка» – з Тернопільщини, «Молодички» – з Буковини, «Калинонька» – зі Львівщини та інші. Полюбилися глядачам ліричні та героїчні танці Галичини, такі як «Горянка», «Аркан», «Галичанка», «Півторак», «Лісоруби».

У степовій зоні нашої країни, а саме на Кіровоградщині, в 1949 році розпочинає свою роботу танцювальний гурток, керівником якого була Валентина Снігерьова. Любителі творчості колективу із захопленням сприймали виступи молодих танцівників, у репертуарі якого було вже чимало танців різних народів. З 1957 року колектив очолює Анатолій Кривохижа і гурт отримує друге народження. На той час колектив базується в Будинку культури ім. Калініна кіровоградського заводу «Гідросила». Після вдалих виступів на фестивалях і декадах, участі в кінофільмі «На крилах пісні» з 1960 року колектив носить назву «Ятрань». В основу репертуару колективу лягли танці, обряди, фольклорні матеріали, зібрані в експедиціях, очолюваних Анатолієм Кривохижею. З 1965 року основою репертуару колективу стають українські народні танеці: «Козачок», «Гопак», «Коломийки», «Гуцулка», «Метелиця». Та з кожним роком географія танців ширшає. З’являються хореографічні композиції з Волині, Прикарпаття, Закарпаття, Буковини, Гуцульщини. Особливої уваги заслуговують «Аркан», «Плотогони», «Гуцулка мишинська», «Віночок Закарпаття», «Ятранські весняні ігри».

На Дніпропетровщині в 1947 році в м. Дніпродзержинськ був створений танцювальний гурток при заводському клубі. Через деякий час після створення керівником стає Кім Василенко. Серед хореографічних картинок і танцювальних сценок з’являються національні за змістом номери «На вулиці», «Метелиця», «Свято в колгоспі», «Весільний танець». Доречно зазначити, що створені вони були на основі зібраних матеріалів у селах Петриківка, Царичанці тощо і відповідали автентиці цієї місцевості.

Саме з 1957 року розпочинається тріумф учасників колективу, який на той час носив назву «Дніпро». Вони беруть участь у республіканських і Всесоюзних конкурсах, здобувають перші місця та Золоту медаль. Металурги-танцівники брали участь у зйомках художніх фільмів «Висота», «Штепсель одружує Тарапуньку», документальних – «Співає Україна», «Український фестиваль», «Дзержинці». У 1959 році за успіхи в популяризації українського танцю ансамбль народного танцю «Дніпро» отримує звання Заслужений ансамбль

Української РСР, а його керівник – Кім Василенко – у 1960 році стає Заслуженим артистом УРСР.

Яскравим і творчим було й культурно-мистецьке життя Львова цього періоду. Тож поруч з відомими і знаними з'являються і нові аматорські гурти та колективи. У 1964 році в Палаці культури ім. Ю. Гагаріна обласного управління професійно-технічної освіти на основі танцювальної групи створюється колектив з промовистою назвою «Юність», який очолює молодий хореограф Мирослав Вантух.

А розпочиналось творче життя юного Мирослава 1956 року з навчання у Львівському технікумі підготовки культурно-освітніх працівників, де на той час було лише кілька факультетів. У 1958 році він успішно закінчує диригентсько-хоровий факультет і вступає на щойно відкриті шестимісячні курси підготовки керівників танцювальних колективів. Дирекція технікуму, розуміючи педагогічні та творчі здібності М. Вантуха, залишає його викладати український танець, звичаї, обряди, історію костюму. З 1958–1961 роки – служба в Прикарпатському військовому окрузі. Саме тут, при існуючому ансамблі пісні і танцю, Мирослав Вантух керував хором і танцювальною групою, водночас працюючи в танцювальному колективі Раво-Руського дитячого будинку для сиріт. Однією з перших постановок юного керівника під час служби в армії був «Солдатський перепляс». Після завершення служби М. Вантух повертається до викладацької роботи, при цьому велику увагу приділяє особистим виступам у складі філармонійної групи, яка здійснює концерти в селах і школах Львівщини. Саме тоді розпочинається його робота репетитором у колективі при Палаці культури ім. Ю. Гагаріна. Ідея створення «Юності» належить Мирославу Михайловичу. В ансамблі існувало 11 груп, з якими працювали 11 педагогів-репетиторів. Супроводжували заняття концертмейстери-баяністи, також було створено повноцінний оркестр. Наполеглива, плідна праця, заняття класичним тренажем і технічними рухами, оркестрові репетиції – усе це мало результат в колективі. То ж недармо, після участі в одному з Всеукраїнських конкурсів, у газетній статті П. П. Вірський відзначає колектив «Юність» та його керівника, зазначивши, що він, хоча і юний, та дуже талановитий хореограф, який професійно виховує своїх учасників [1, 21].

Колектив зростав професійно разом зі своїм керівником. Упродовж наступних кількох років «Юність» стає одним з найкращих самодіяльних колективів Радянського Союзу. Склад колективу з підготовчими групами налічував 520 чоловік (основний склад 120 та 20 осіб оркестрової групи). Щоденні репетиції, робота з артистами, оркестром, зведені суботні та недільні репетиції, індивідуальне відпрацювання рухів, робота над образністю та манерою виконання, підбір костюмів стали невід'ємною складовою життя цього колективу та Мирослава Вантуха як хореографа-балетмейстера. За період творчої діяльності ансамбль стає Лауреатом 6 Золотих медалей Міжнародних конкурсів; у 1967 році – Гран-прі Міжнародного конкурсу «Квітучий мигдаль» в Італії; в 1968 році під час 25-денних гастролей по Данії артистів тепло сприймали глядачі, а місцева преса рясніла позитивними схвальними відгуками, називаючи виступи колективу «Тріумф Юності».

З кожним роком відшліфовувалася педагогічно-мистецька система Мирослава Вантуха. В основі своєї діяльності, як керівника і громадянина, в пріоритеті завжди були любов і патріотичні почуття до рідного краю, України. М. Вантух умів знаходити та об'єднувати навколо себе молодих, талановитих учнів – учасників колективу, його щоденна наполеглива праця була найкращим прикладом. За період творчих років у Львові в ансамблі «Юність» було здійснено постановку більш як 40 хореографічних номерів великих і малих форм. Серед них «Черемха», «Українське вітання», «Цих днів не змовкне слава». «Тачанка», «Гопак», «Польська сюїта», «Гімн праці», «Рушничок», «Танець з бубнами», «Ми всі за мир», «Запорожці», «Дочка Куби», «Свято в Карпатах», «Сюїта гуцульських танців», «На полонині», «Молдавська сюїта», хоровод «Північне сяйво», «Російський святковий», «Угорська рапсодія», «Болгарська сюїта», «Румунський танець».

Колектив, разом зі своїм керівником, представляв Україну та Радянський Союз у 30 країнах світу, серед них – Італія, Куба, Данія, Швеція, Швейцарія, Нідерланди, Японія, США, Канада, Індія, В'єтнам, Німеччина, Румунія, Болгарія, Угорщина, Польща. За високу культуру виконання, професіоналізм, майстерність, пропаганду хореографічного мистецтва на теренах рідної країни та за її межами ансамбль «Юність» у 1967 році був удостоєний почесного звання «Заслужений ансамбль танцю УРСР». Керівник і балетмейстер-постановник Мирослав Вантух у 1968 році за видатні успіхи в розвитку самодіяльного народного мистецтва отримав почесне звання «Заслужений діяч мистецтв України», а у 1977 році – «Народний артист України».

Плідна робота балетмейстером проводилась і поза межами ансамблю танцю «Юність». Уже як досвідченого майстра народної хореографії М. Вантуха запрошують до Львівського Академічного театру опери та балету ім. І. Франка, де він здійснює хореографічні сцени в операх «Катерина» М. Аркаса, «Назар Стодоля» К. Данькевича, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського.

У 1968 році на екрани кінотеатрів Радянського Союзу виходить музичний фільм «Трембіта» за оперетою Юрія Мілютіна. Зйомки проходили в мальовничій місцевості Закарпаття біля міста Хуст. У титрах кінострічки зазначена участь Заслуженого ансамблю танцю «Юність» з м. Львова та балетмейстера М. Вантуха.

Не випадково, що режисер Олег Ніколаєвський і керівництво Свердловської кіностудії зупинились на колективі «Юність», а балетмейстером обрали Мирослава Михайловича, адже він чудово знав колорит, звичаї, манеру виконання, життя та побут цього регіону.

З давніх-давен в Україні побутує обряд сватання. Проводився він за домовленістю батьків юнака та дівчини. Визначався день «сватанок». Свати йшли до оселі дівчини цього дня в супроводі музикантів і веселої юрби з піснями та танцями. У кінофільмі «Трембіта» яскраво та достовірно відтворено епізод цього дійства та масовий танець, музичною основою якого була взята народна пісня «Ой, Марічко, чичері». Головною окрасою сцени стали її виконавці – артисти ансамблю танцю «Юність» за участі балетмейстера-постановника Мирослава Вантуха.

Безумовно, становлення Мирослава Вантуха як творчої особистості відбулося на Галицькій землі, відкриваючи перед ним безмежний світ мистецтва танцю.

Література

1. Бурковський О. Мирослав Вантух. Завжди в дорозі. Преса плюс, 2013. 128 ст.
2. Вадясова Н., Чернець В., Шульгіна В. Мистецько-педагогічна школа видатного діяча української культури Мирослава Вануха : наукове видання. Київ : НАКККіМ, 2012. 152с.
3. Кокуленко Б. Степова Терпсихора. Степ, Кіровоград,1999. 213 ст.
4. Корисько Н. М. Видатні майстри хореографічного мистецтва : бібліографічний довідник. Київ : ДАКККіМ. 18 с.

Корисько Наталья Михайловна
(Киев, Украина)

Аннотация. Рассмотрено и проанализировано творческое становление балетмейстера, выдающегося мастера хореографического искусства нашего времени, народного артиста Украины Мирослава Вантуха, за период деятельности в Заслуженном ансамбле танца УССР «Юность», г. Львов.

Ключевые слова: танец, балетмейстер, Мирослав Вантух, Заслуженный ансамбль танца УССР «Юность».

Korysko Nataliia
(Kyiv, Ukraine)

Annotation: the creative development of the choreographer, outstanding master of choreographic art of the present, National Artist of Ukraine - Myroslav Vantukh, for the period of activity in the Honored Dance Ensemble of the Ukrainian SSR «Youth» in Lviv is considered and analyzed.

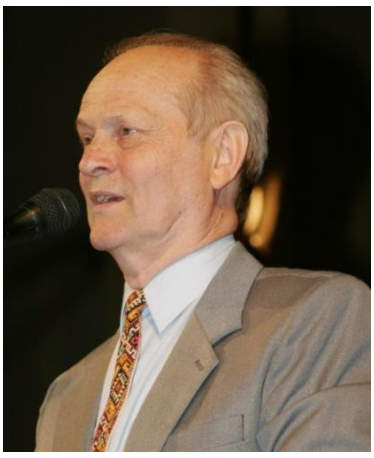
Keywords: dance, choreographer, Myroslav Vantukh, Honored Dance Ensemble of the USSR «Youth».

НАМАГАЮСЬ НЕ ГРІШИТИ

УДК 929 Гуреїв

Аннотація. В автобіографічній статті розкрито основні етапи творчого становлення автора як хореографа, фольклориста, балетмейстера-постановника, засновника та керівника дитячого хореографічного колективу ансамблю танцю «Подолянчик».

Ключові слова: хореографічні здібності, творчий вплив, фольклорний народний танець, дитячий хореографічний колектив



Гуреїв Юрій Іванович,
Заслужений учитель України,
художній керівник
Народного художнього
колективу України
ансамблю танцю
«Подолянчик»
Хмельницького палацу

Народився лагідного світлого вечора 26 серпня 1935 року в селищі Червоний Жовтень міста Єнакієвого тодішньої Сталінської, а нині Донецької області в сім'ї шахтаря і, як тоді казали, «трудівниці культурного фронту» – батько Іван Якович рубав вугілля на шахті 1-2 біс «Червоний Жовтень», а мати Марія Яківна на той час працювала бібліотекарем тієї ж шахти і керівником драмгуртка місцевого клубу.

У жовтні 1941 року батько загинув при бомбардуванні на території тієї ж шахти. Мати з трьома дітьми, не в змозі прорватися на жоден евакуаційний поїзд, опинилася на окупованій території, де одразу ж втратила дочку – мою старшу сестру Лесю, яку німці вивезли до рейху. Ми з братом залишилися майже бездоглядні, тому що мама в цей час ходила по навколишніх селах і міняла речі, що залишилися від довоєнної пори, на хліб і харчі, щоб якось прогодувати нас. Домінялась до того, що з одягу залишився лише костюм, в якому мама колись грала Наталку-полтавку. Одного разу, коли ми з мамою блукали містом у пошуках провіанту, до нас підійшов якийсь добродій у літах, представився режисером застряглого в Єнакієвому театрі і, переговоривши деякий час, запросив маму на роботу. Це запрошення і виявилось тією паличкою-виручалочкою, щоб урятуватись якось нам від голоду. Мама знову стала акторкою, граючи у виставах «Наталка-полтавка», «Запорожець за Дунаєм», «Сватання на Гончарівці», «За двома зайцями» та інших. Я ж у цьому театрі виходив у масовках і грав у виставі (назви не пам'ятаю) одну з провідних ролей (до речі, за змістом – сина героїні), під час якої не полишав сцени протягом усіх трьох актів.

Восени 1943 року фашисти, застосовуючи тактику «випаленої землі», вигнали з домівок значну частину єнакієвського населення і переміщали людей за допомогою автоматників у західному напрямку. Під час пересування цього величезного натовпу нас неодноразово бомбардували і обстрілювали літаки, а вже в степу на Кіровоградщині натовп розбомбили і розстріляли майже остаточно. Німецька охорона зникла, а ми, етаповані, що залишилися в живих, розбрелися хто куди. Мама, я і брат потрапили до села Іванівна Бобринецького району, де нас босих, майже голих і голодних прихистили тамтешні люди і врятували таким чином нам життя. Там же ці прекрасні степовики врятували нас від загибелі удруге, коли взимку 1946–1947 року відпоювали молоком корови, яка щойно отелилась. Мама на той час працювала завклубом радгоспу «Радстрій», з якого зерно вивезли у Польщу і Чехословаччину дощенту, хоч свої працівники пухли тоді з голоду. Я вчився тоді в іванівській початковій школі, а брат, на жаль, помер у 1946 році від туберкульозу.

Восени 1947 року ми переїхали до бабусі у с. Стара Гута Вовковинецького району, Кам'янець-Подільської області, де 1948 року закінчив початкову освіту. З вересня того ж року моє життя було пов'язане із смт. Вовковинці, де мама працювала художнім керівником райбудинку культури, а я вчився спочатку в семирічній школі, а потім – у середній, яку закінчив 1954 року. Там же, у Вовковинцях, брав найактивнішу участь у художній самодіяльності школи і, паралельно, в будинку культури, з агітбригадою якого сходив протягом кількох років усі села району. Вони вразили мене не лише красою природи і людьми, а і яскравим фольклором, до якого мені прищепила любов моя мама, збираючи до самої смерті приказки, притчі й інші народні образки.

У численних концертах будинку культури співав, танцював, читав уривки з прози та поезії. А влітку ухитрявся хоч одну зміну ще й попрацювати піонервожатим у таборі чи на колгоспному полі. Восени, як годиться, разом із класом збирав урожай цукрових буряків, картоплі, яблук і овочів.

Виступав як актор і учасник масовок у виставах народного театру, таких як «Наталка-полтавка», «На перші гулі», «Без вини винні», «Запорожець за Дунаєм», «Платон Кречет» тощо.

Навесні 1951 року став переможцем обласного конкурсу читців серед дорослих, змагаючись навіть з акторами театру ім. Г. Петровського. Після мого виступу на заключному концерті представник з Києва (режисер – колега і помічник майстра великого кіно І. Савченка) запропонував мені вступити до ВДІК СРСР. Але в мене на той час ще не була завершена середня освіта. Та й, чесно кажучи, я мріяв бути лише актором українським, як у свій час були моя мама і бабуся, котрій довелося, як вона казала, працювати в «пізній трупі М. Кропивницького», знатися з братами Тобілевичами, а також з М. Ліницькою, М. Заньковецькою та іншими. Мама свого часу грала і співала з І. Козловським, виступала з майбутніми народними артистами В. Данченком, братами Авдієнками та іншими фундаторами українського театрального мистецтва.

Після закінчення середньої школи поступав до Київського театрального інституту, але у зв'язку з тим, що на акторському факультеті того року був спецнабір на амплуа героїв-любовників (я належав, як мені тоді сказали, до яскраво виражених «характерників»), то мені запропонували або рік зі вступом зачекати, або тимчасово піти на режисерський факультет, на що я «резонно» відповів, що режисером бути не бажаю, адже режисер під час вистави знаходиться за лаштунками, а я хочу виступати на сцені перед глядачами. За «гординю» я в подальшому й поплатився: ось уже більше піввіку поспіль мої вихованці «гарцюють» на сцені, а я «красуюсь» за кулісами.

На прохання учителів рідної школи з 1-го вересня 1954 року пішов працювати (лише на один місяць!) піонервожатим, та, як кажуть, так «зачепився», що ось уже аж 53-й рік працюю з дітьми. У театральний інститут більше вступати не судилось – мама тяжко захворіла. Довелось продовжувати працю в школі і йти на заочне відділення Кам'янець-Подільського педінституту. У той же час з акторського аматорства довелось переключитись на хореографію, і, можна сказати, з «примусу». І ось чому. Із самого початку вожатства в школі постало на педраді питання: хто для концерту для батьків, що мав відбутися вкінці першої чверті, буде ставити з учнями танці? Доручили за «настійною» рекомендацією тодішнього директора Л. С. Гуменюка цю справу мені, оскільки до того бачили мої хореографічні «вибрики» на сцені в районному будинку культури. І хоч це була за формою деяка «принука», моральні засади для балетмейстерської роботи в моїх думках все-таки знайшлися. І ось які.

Згадав, що мене, малого, вчила танцювати моя старша сестричка Леся, тому що була активною учасницею танцювального гуртка єнакіївського Палацу піонерів і експериментувала на мені свої балетмейстерські забаганки. Пізніше, під час роботи мами в музичній драмі, я пропадав у балетному класій намагався копіювати під бурхливі оплески артистів «передражнені», як вони казали, їхні танці. А потім сам «городив» танці своїм ровесникам у школі, у піонерських таборах та «клепав» підтанцівки учасникам агітбригади, а також допомагав учасникам вистави «Запорожець за Дунаєм» разом із дорогим моїм наставником – тодішнім методистом обласного будинку народної творчості Ю. І. Кузьменком.

«Творив» хореографію і в концертах тоді досить потужної самодіяльності районного будинку культури.

Шкільний балетмейстерський дебют у жовтні 1954 року пройшов «на ура», і мене запросили, крім роботи в школі, ще й створити ансамбль танцю в районному будинку піонерів, де я успішно працював до січня 1957 року.

У січні 1957 року мене, як «кращого вожатого України» (так мене «величали» на зльоті вожатих у Києві) було переведено до елітної, як тоді вважалось, новоствореної Кам'янець-Подільської школи-інтернату, де, як і у Вовковинцях, створив ансамбль танцю, і керував, на прохання ректорату, факультетськими хореографічними колективами педагогічного інституту.

Докерувався до того, що ансамбль Кам'янець-Подільської школи-інтернату став кандидатом виступу в Москві на декаді українського мистецтва. Але одній із учасниць нашої «Польки-подолянки» не було ще шістнадцяти років. З цієї причини вона не мала права брати участь у поїздці. Нам пропонували замінити цю дівчину кимось зі сторони, на що, звичайно, ні я, ні учасники танцю не погодились.

1964 року, за розпорядженням «директивних органів», мене перевели до м. Хмельницького в палац піонерів на посаду балетмейстера ансамблю піонерської пісні й танцю. Мотивація начальства в даному випадку була така: «Філологів у нас багато (я за дипломом учитель мови і літератури), а хореографів у нас немає». Так я опинився в установі, в якій працюю ось уже більше сорока років, створивши ансамбль танцю «Подолянчик». До речі, вище згадану назву нашому гурту «присвоїли» самі його учасники, коли після перегляду нашої програми працівник Кам'янець-Подільського історичного музею-заповідника Т. А. Сис розповіла моїм юним артистам, що вони дуже схожі на «веселих, спритних, задерикуватих хлопчаків, котрих в старовину в нашому краї називали ласкаво «ляшиками-подолящиками» або ж «подолянчиками». Отак і почалась біографія ансамблю, який у подальшому створив свій «оригінальний репертуар» (за висловом київського мистецтвознавця Ф. Піскуна), набувши «притаманну лише йому манеру» (слова київського балетмейстера, заслуженої артистки України Н. Скорульської), і здобув всеукраїнську премію імені М. Островського та Всесоюзної піонерської організації, безліч інших нагород всесоюзного і міжнародного ґатунку, а також «прославився» в Україні та за кордоном, де набув авторитету «колективу міжнародного класу, з оригінальним самобутнім репертуаром і високою професійною виконавською майстерністю, юні артисти якого приносять не лише величезну естетичну насолоду, а й спонукають замислюватись над життям» (газета «Силістренська трибуна», Болгарія).

Здавна кохаюсь у фольклорі. Цю любов, як я уже відзначав, прищепила мені з дитинства мама, котра майже до самої смерті записувала народні пісні, притчі, приказки. Далі в мене розвинули цю «хворобу» доктор філологічних наук, професор Кам'янець-Подільського педінституту В. І. Тищенко і уже згадуваний мною знавець подільського танцювального фольклору, заслужений працівник культури України Ю. І. Кузьменко. І не дивно, що одним із моїх перших опусів ще вовковинецького періоду була «Вівсянецька полька», поставлена за фольклорними мотивами с. Вівсяники, Вовковинецького району, а також «Козачок» на музику С. Гулака-Артемовського. І тому не дивно, що і в «Подолян-

чику» левову частку репертуару становлять танці, створені на основі фольклору рідного краю, котрий є одним з найсамобутніших і найбагатших в Україні. Найголовнішою рисою народної хореографії Хмельниччини є його сюжетність, що й обумовило передусім стиль і творчу манеру «Подолянчика». У нього не лише багато сюжетних номерів, а й тематичних програм, котрі по суті перетворилися у яскраві хореографічні дійства.

Цю «особливу манеру і почерк» намагається прищепити маленьким новачкам наша ансамблева хореографічна школа, котра навчає дітей основам українського народного, перш за все подільського танцю. Школою керує, до речі, мій син Іван – вихованець ансамблю і випускник Київського інституту культури. Слід відзначити, що майже весь педагогічний колектив ансамблю становлять його випускники. А тому вони дуже добре «підковані» методично, і працюють у нас не менше десяти-двадцяти років, перетворившись на гурт однодумців. Це, насамперед, «берегиня ансамблю» і найближча соратниця, моя дружина Ж. С. Гуреїва, О. В. Підлуцька, І. С. Буднецька, Е. К. П'яних, Р. Г. Потапов, Л. Л. Гуреїва, Н. В. Гапченко, Н. М. Андреєва. Працювали свого часу в ньому З. В. Андрусенко, В. Й. Пірог, А. В. Розсола, Г. О. Крумик та інші. Усі вони закінчили відповідні навчальні заклади і примножили здобутки колективу.

А от мені «офіційно» не довелось учитись «балетмейстерському ремеслу», тому я і не маю диплома про спеціальну хореографічну освіту. І не дивуйтесь цьому, адже коли я був молодим, в Україні ще не було жодного спеціального навчального закладу, котрий би готував балетмейстерські кадри. Згодом, у 70-ті роки минулого століття, у Києві з'явився інститут культури, але в ньому освіту на той час можна було здобувати лише на стаціонарі, що в моєму випадку не було можливим. Тому я й досі хореограф «не дипломований», а лише «аматор», хоч танцю навчався практично з пелюшок.

Найпершою вчителькою моєю, як я уже зазначав, була старша сестра Леся, а потім, як уже згадував, «не вилазив» із балетного класу муздрами, згодом «черпав» хореографічні знання на курсах Хмельницького ОБНТ, на курсах керівників дитячих танцювальних колективів МО України, проходив кілька разів стажування при Київському хореографічному училищі, а також в ансамблі Народного танцю Союзу РСР під керівництвом І. Мойсеєва та в ансамблі П. Вірського, в ансамблі «Жок» МРСР, у танцювальній групі хору ім. Г. Віръовки. Відвідував репетиції в Київському, Львівському, Одеському, Кишинівському театрах опери та балету та в інших професійних танцювальних колективах.

Крім свого ансамблю, здійснював постановки танців в інших професійних і аматорських хореографічних колективах Росії, Білорусі, Болгарії, Польщі. Ставив танці для Хмельницького облмуздрамтеатру ім. Г. Петровського та в театрі ляльок, у самодіяльних театрах Вовковинець і Кам'янця-Подільського.

Із репертуару ансамблю видано багато моїх авторських робіт і кілька авторських збірок. Часто виступав як хореографічний редактор і рецензент видавництв України «Мистецтво», «Музика», «Молодь», «Веселка» та інших. Брав участь і виступав з методичними матеріалами на різноманітних всеукраїнських та міжнародних нарадах, симпозіумах і конференціях. Проводив і проводжу донині різноманітні семінари та майстер-класи.

Був учасником ВДНГ України та СРСР. Маю урядові нагороди. Найбільш вагомим для себе вважаю Почесну грамоту Президії Верховної ради України та звання заслуженого учителя України. Пишаюсь медаллю ім. П. Вірського, яку вручають найкращим балетмейстерам-постановникам України. Ця нагорода нагадує мені той час, коли я мав щастя поставити свій танець «На кузні» («Подільські ковалі») в ансамблі, що нині носить ім'я Великого Майстра. До речі, ця хореографічна картинка пізніше увійшла в енциклопедію українського танцю, виданого АН УРСР під редакцією великого хореографа як взірець сучасної інтерпретації фольклорного матеріалу на сучасній сцені.

Усе, про що йшлося вище, може створити враження, що то є лише здобутки минулого. Це хибне враження! Життя не спинилось і спонукає нас творити далі, не зменшуючи нашої активності ні в чому. Тому навчаємо дітей рідному мистецтву ще більш активно, проводимо безліч різноманітних заходів і виступів у рамках палацу, міста, області та України, інколи «вискакуємо» за рубіж. Проводимо фестивалі. Найбільш почесним із них і славним на всю країну є фестиваль «Зимові візерунки», що ось уже 19 разів відбувся в дні Соборності України. Пишаємось, що першим в області й місті і саме колективом нашого ансамблю провели свого часу «Свято рідної мови», а з 1989 року знову ж таки на базі «Подолянчика» проводимо щорічно у шевченкові дні концерт-виставу «Вінок Кобзареві». Пишаємось, що в Хмельницькому та Шепетівці показали ювілейний концерт – виставу «З іменем Островського» на честь ювілею славетного земляка, а 100-річчя П. П. Вірського вшанували тематичною хореографічною виставою «На вашу честь, Маестро!», котра пройшла з величезним успіхом.

Отже, сумувати і лише «згадувати минулі дні» ніколи, тому що «працюю, а значить – живу!» (за М. Островським). І все – на Україні, на рідному Поділлі. Хоч були неодноразові намагання «переманити» мене і в Росію, і в Білорусь, і в Болгарію, і в Канаду, і в Штати, і навіть в Каракалпакію! На це, звичайно, я посміявся і відповів: «На чужому ґрунті дерево засихає!» Не зважаючи ні на що, живу і дію в рідному краї, тому що твердо пам'ятаю настанову батьків та учителів: зраджувати Матері й Вітчизні – великий гріх.

Намагаюсь не грішити.

Гуреев Юрий Иванович

(Украина)

Аннотация. В автобиографической статье раскрыты основные этапы творческого становления автора как хореографа, фольклориста, балетмейстера-постановщика, основателя и руководителя детского хореографического коллектива ансамбля танца «Подолянчик».

Ключевые слова: хореографические способности, творческое влияние, фольклорный народный танец, детский хореографический коллектив.

Gureev Yuri

(Ukraine)

Annotation. The autobiographical article reveals the main stages of the author's creative development as a choreographer, folklorist, choreographer, stage director, founder and leader of the children's choreographic collective of the «Podolyanchik» dance ensemble.

Keywords: choreographic abilities, creative influence, folklore folk dance, children's choreographic group.

«ЦЕНТР ХУДОЖНЬО-ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ «БАРВІНОК» – НОВА МОДЕЛЬ ПОЗАШКІЛЬНОГО ЗАКЛАДУ ОСВІТИ І ЙОГО ЗНАЧЕННЯ У ФОРМУВАННІ ОСОБИСТОСТІ ВИХОВАНЦЯ – МАЙБУТНЬОГО ГРОМАДЯНИНА УКРАЇНИ

УДК-374

Анотація. Викладено основні принципи організації навчально-виховної роботи в КЗ «Вінницький міський центр художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок», описано специфіку роботи у творчих колективах, які працюють на базі Центру.

Ключові слова: національна культура України, центр художньо-хореографічної освіти «Барвінок», позашкільний заклад освіти, творчі колективи.

Бойко
Петро Адольфович,
директор і художній керівник КЗ «Вінницький міський центр художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок»,
Відмінник освіти України,
Заслужений діяч мистецтв України,
Народний артист України
(м. Вінниця, Україна)

Протягом багатьох років проводиться робота по відродженню національної культури Вінницьким міським центром художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок» у творчій і науковій співпраці з Академією педагогічних наук України та Міністерством освіти і науки України.

Створення на основі Народного ансамблю танцю «Барвінок» Вінницького міського Центру художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок» у 1996 році стало відправною точкою для діяльності профільного позашкільного навчального закладу нового типу. Сам факт створення такої установи був елементом новаторства [3].

Із самого початку діяльності Центру «Барвінок» були закладені оригінальні ідеї розкриття талантів кожної дитини через занурення в цілісний полікультурний мистецький простір. Саме такий підхід дав можливість молодому педагогічному колективу розширити творчі й виконавські можливості дитячих колективів, які стали відомі не тільки в Україні, а й в усьому світу. Народний ансамбль танцю «Барвінок» є володарем Гран-Прі Всеукраїнського фестивалю-конкурсу народної хореографії ім. Павла Вірського [1], володарем Гран-Прі Міжнародного фестивалю «Слов'янський базар у Вітебську», а також лауреатом і переможцем багатьох Міжнародних фестивалів та конкурсів майже у 30 країнах світу. Та «Барвінок» завжди був і є в постійному пошуку нових ідей, нових форм навчання і виховання. Відповідно до наказу Міністерства освіти і науки України на базі Вінницького міського центру художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок» у Центрі «Барвінок» проводилась робота по розширенню використання інноваційних технологій навчання і виховання дітей.

Суть нашої роботи полягає в тому, щоб, використовуючи досвід і високий рівень колективів, створювати відповідну творчу атмосферу, піднімати на більш високий рівень вивчення різних видів мистецтва і за рахунок цього оптимізувати процеси виховання в дитини здатності до культуротворення та формування в неї не лише художньо-естетичної та національно-патріотичної, але й життєвої компетентності.

Основними ідеями такого підходу є розкриття талантів кожної дитини через занурення у цілісний полікультурний мистецький простір, використання народного танцю як засобу виховання громадянина своєї держави і Всесвіту.

Концепція нашого виховання полягає в такому:

- хореографічна освіта підростаючого покоління передбачає цілісність і системність змісту, що закладено в природі танцювального мистецтва. Цілісність змісту закладена історією становлення хореографії від народного танцю, через історико-побутовий, бальний і класичний танець, до виникнення різноманіття сучасних хореографічних форм танцювального мистецтва, які насичені елементами народного і народно-сценічного танцю, створюючи водночас етнічне забарвлення єдиної національної хореографічної культури;
- хореографія не може існувати без музики, а отже розвиток особистості засобами хореографії неможливий без музичного розвитку вихованців. Музичне мистецтво наповнює пластичну складову танцю особистісним смислом;
- хореографічний образ, який мають створювати на сцені танцюристи, – це образ і зорово-пластичний. Зорова сторона танцю полягає в його живописно-конструктивному оформленні (костюмі, гримі, декораціях, реквізиті, світловій партитурі тощо). Це потребує формування в танцюристів естетичного сприймання образотворчого мистецтва.

Нашою метою є пошук, виявлення та підтримка художньо-обдарованих дітей; виховання у них через мистецтво ціннісних позицій і здатності до культуротворення в сучасному світі. Опираючись на власний досвід, ми виділили механізми втілення в життя нашої мети, які полягають у:

- створенні умов для прояву талантів і реалізації креативного потенціалу кожної дитини;
- поєднанні традиційних та інноваційних форм організації навчальної роботи;
- спрямованості учнів на пізнання, самопізнання і самовираження через занурення в мистецтво;
- обранні стрижнем мистецької освіти комплексу хореографічних дисциплін з обов‘язковим для кожної дитини зануренням у суміжні види мистецької творчості.

На сьогоднішній день Центр «Барвінок» має у своєму складі «Народні художні колективи» – ансамбль танцю «Барвінок», його фольклорну групу, студію художньої ручної вишивки «Барвінкові візерунки», оркестр ударних інструментів, а також хореографічну школу «Барвінок». Структура Центру, а та-

кож система навчально-виховної роботи зорієнтована на досягнення позитивних і ефективних результатів у роботі, здатних урізноманітнити та покращити розвиток свідомості й індивідуальності дитини, її підготовку до життя. Така цілісна система мистецької національно-патріотичної освіти є засобом виховання гармонійної особистості.

Навчально-виховний процес у Центрі «Барвінок» відбувається за програмами, створеними авторським колективом педагогів під керівництвом Народного артиста України Петра Бойка. Домінуючою складовою комплексу програм художньо-естетичного напряму, як і всього навчально-виховного процесу, є опанування хореографічних дисциплін, що суттєво впливає на вивчення інших предметів, зокрема вокал і сольний спів, музика, художня ручна вишивка, акробатика тощо [2]. У цілісній системі хореографічного мистецтва саме народно-сценічний танець відіграє особливу роль, виступаючи джерелом пізнання танцювального фольклору. Виховання засобами народно-сценічного танцю сприяє розширенню і збагаченню уявлень особистості не тільки про українську культуру, її історію та побут, але й мистецтво та традиції інших народів світу.

Унікальність усіх творчих колективів Центру «Барвінок» полягає в тому, що учасниками цих колективів – і ансамблю танцю «Барвінок», і фольклорної групи, і гуртків художньої вишивки, і ансамблю ударних інструментів – є одні й ті самі діти. Фактично кожен учасник ансамблю, крім хореографії, навчається ще й співати, вишивати або грати на одному чи навіть на кількох українських музичних інструментах і барабанних. Аналогів такого поєднання немає не тільки в Україні, але й у світі.

Необхідно зазначити, що інноваційним механізмом є можливість для дітей і педагогів у процесі навчання реалізувати власні творчі та креативні ініціативи, створювати нові концертні номери на стику кількох жанрів, використовувати види мистецтв, які не вивчають в Центрі «Барвінок», але є популярними і актуальними сьогодні.

Під час занять педагоги навчають дітей танцювати, співати, грати на народних інструментах, вишивати, ознайомлюють з історією того чи іншого танцю, пісні, пояснюють їх значення для певного регіону України, акцентуючи увагу дітей на очевидному тісному зв’язку між хореографією й іншими видами мистецтв. Як приклад, можна навести уроки вокалу, під час яких діти, виконуючи пісню, можуть використовувати хореографічні елементи для візуалізації сюжету. Багато навчальних і концертних танцювальних номерів містять у собі елементи вокалу. На уроках вишивки виготовлення різноманітних виробів декоративно-ужиткового мистецтва дівчата поєднують із народним співом. На спільних уроках музики та вокалу гуртківці музичних гуртків мають змогу акомпанувати вокалістам.

Показовим є те, що в процесі саме такого опанування хореографії, музики, співу та вишивки в дітей і педагогів виникає неабияка зацікавленість у кінцевому результаті роботи, що у свою чергу призводить до значних творчих досягнень. Створюються нові форми різних видів мистецтв. Результатами такої методики навчально-виховного процесу є створення великого дитячого хору ансамблю «Барвінок», в якому більше 100 виконавців. У репертуарі хору є такі твори, як «Реве та стогне Дніпр широкий», «Ой, у лузі червона калина», «We

are the world» М. Джексона, які виконуються хлопчиками та дівчатками різного віку на 4-5 голосів. А хор хлопчиків ансамблю танцю «Барвінок» нараховує 40 виконавців і виконує твори на 3-4 голоси.

Ще одним результатом такої методики є створення оркестру ударних інструментів «Барвінок». За короткий строк він став відомий не тільки в Україні, а й далеко за її межами. Буквально за кілька місяців після початку роботи ансамблю вже була створена шоу-програма, в якій поєднувалися ритми ударних інструментів, музика, вокал, елементи хореографії, пантоміма тощо. Під час виконання номерів учасники оркестру одночасно грають на барабанах і танцюють.

Яскравим прикладом взаємозв'язку між різними видами мистецтв у системі роботи Центру є створення синтетичних, багатожанрових і великих композицій, які готують спільними зусиллями усіх творчих колективів Центру «Барвінок». При цьому враховується думка як дорослих, так і дітей. Це великі тематичні блоки, в яких діти разом із педагогами через танець, музику, пісню розкривають широту душі українського народу, його історію і незламний національний дух.

Важливим фактором при створенні умов для розвитку особистості дитини в нашому закладі є дитяче самоврядування в Центрі «Барвінок». Головним органом управління є Рада Центру «Барвінок», до якої входять діти, педагоги та батьки. Основу Ради Центру складає Рада Ансамблю «Барвінок», членами якої є обранці зі всіх груп Народного ансамблю танцю «Барвінок». До компетенції Ради Ансамблю входить велике коло питань, починаючи від прасування костюмів, погрузки і доставки танцювального реквізиту і закінчуючи поданням пропозицій щодо кандидатів на закордонні поїздки. Під час гастролей за кордоном, а також під час виїзних концертів усі діти розподіляються на невеликі групи, в яких старші діти доглядають за молодшими. Це суттєво полегшує роботу педагогів і, що не менш важливо, взаємодопомога та підтримка спонукає до зміцнення дружніх і доброзичливих стосунків між дітьми.

Важливим є і те, що отримані вміння і навички наповнюють дитину відчуттям власної повноцінності й компетентності, впевненості у власних силах.

Така методика виховання формує в дітей позитивні якості, які стають у нагоді в дорослому житті. Випускники творчих колективів Центру після отримання вищої освіти стають потрібними спеціалістами в галузі мистецтва, про що свідчить участь вихованців Центру в таких відомих на весь світ колективах, як Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. Вірського, Національний заслужений академічний народний хор України ім. Г. Верьовки та багато інших. А ті вихованці, які знаходять себе в інших професіях, є компетентними у своїй справі людьми. Їхнє вміння орієнтуватися в ритмах сучасного життя, у суспільних процесах є надзвичайно високим. Рівень зібраності, організованості та відповідального ставлення до справи, якою вони займаються, справляє гарне враження на оточуючих їх колег і знайомих.

Сьогодні Народний ансамбль танцю «Барвінок», у складі якого є фольклорна група, оркестр ударних інструментів і студія вишивки, і який працює на базі Центру «Барвінок», – це дитячий колектив з високим професійним виконавським рівнем, зі своєю унікальною та неповторною атмосферою, дружніми

стосунками, де діти, їхні батьки та педагоги живуть однією великою сім`єю. І ця сім`я виховує національно свідомих громадян України.

Література

1. Виступ Вінницького ансамблю «Барвінок», Гран-прі IV Всеукраїнського фестивалю-конкурсі народної творчості імені П. Вірського. URL: https://www.myvin.com.ua/ua/news /events/31090.html (дата доступу 14.08.2020).
2. Вінницький міський центр художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок» URL: https://www.vmr.gov.ua/Branches/Lists/Education /ShowContent.aspx?ID=181 (дата доступу 21.10.2020).
3. Міський центр художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок» URL: https://vinnitsa.dityvmisti.ua/vinnitskij-miskij-tsentr-hudozhno-horeografichnoyi-osviti-ditej-ta-yunatstva-barvinok/ (дата доступу 21.10.2020).

Бойко Петр Адольфович
(Украина)

ЦЕНТР ХУДОЖЕСТВЕННО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ «БАРВИНОК» – НОВАЯ МОДЕЛЬ ВНЕШКОЛЬНЫХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ В ФОРМИРОВАНИИ ЛИЧНОСТИ ВОСПИТАННИКА – БУДУЩЕГО ГРАЖДАНИНА УКРАИНЫ

Аннотация. Изложены основные принципы организации учебно-воспитательной работы в КУ «Винницкий городской центр художественно-хореографического образования детей и юношества «Барвинок», описана специфика работы в творческих коллективах, работающих на базе Центра.

Ключевые слова: национальная культура Украины, центр художественно-хореографического образования «Барвинок», внешкольное учебное заведение, творческие коллективы.

Boyko Petr
(Ukraine)

CENTER OF ART AND CHOREOGRAPHIC EDUCATION «BARVINOK» – A NEW MODEL OF OUT-OF-SCHOOL EDUCATION INSTITUTIONS AND ITS IMPORTANCE IN FORMING THE PERSONALITY OF A FUTURE FUTURE CITIZEN

Annotation: The article outlines the basic principles of organizing educational work in the KU «Vinnytsia City Center for Artistic and Choreographic Education of Children and Youth «Barvinok», describes the specifics of work in creative teams working on the basis of the Center.

Keywords: national culture of Ukraine, center of artistic and choreographic education «Barvinok», out-of-school educational institution, creative teams.

ТВОРЧА РЕТРОСПЕКТИВА НАРОДНОГО АНСАМБЛЮ ТАНЦЮ «ЗОРЕЦВІТ» (м. КРЕМЕНЧУК)

УДК 793.3

Анотація. Багатогранне мистецтво хореографії України представлене багатьма ансамблями народного танцю, які плекають творчі здобутки працюрів. Народний ансамбль танцю «Зорецвіт», заснований у 1981 році В. С. Білошкурським у м. Кременчук, упродовж наступних п'яти років демонстрував високий виконавчій рівень народного танцю не тільки на Батьківщині, але і за її межами. Про досягнення ансамблю «Зорецвіт» свідчать анонси на шпальтах вітчизняних і закордонних газет.

Ключові слова: народний ансамбль танцю, мистецтво хореографії, керівник ансамблю, хореограф, шпальта газет.

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 (м. Київ, Україна)

Народний ансамбль танцю «Зорецвіт» був заснований Білошкурським Володимиром Степановичем у 1981 році при палаці культури ПО «Дормашина», м. Кременчук, і до 1986 року був його художнім керівником [1, 102–107].

На той час доля склалася так, що Володимира Білошкурського як балетмейстера танцювальної групи Народного ансамблю пісні і танцю «Славутич» Кременчуцького міського палацу культури відряджають до Іспанії на XVI Міжнародний фестиваль народного танцю, де колектив стає лауреатом (1983).

Про п'ятирічні досягнення Народного ансамблю «Зорецвіт» якнайкраще свідчать статті в газетах того часу. Так, 9 грудня 1984 року польська журналістка Ядвіга Слипинська в газеті «Glos Pomorza» («Голос Помор'я», Кошалін) у статті «Tanczy «Zorecwit» («Танцює «Зорецвіт») зазначала: «Коли відчуваємо вашу щирість, чуємо бурхливі оплески, то ми не танцюємо, а летимо над сценою, як на крилах», – говорить Володимир Білошкурський, художній керівник ансамблю «Зорецвіт».

Коли дивишся танцювальну програму ансамблю, то навіть не віриться, що ця група в кількості тридцяти чоловік працювала разом ледве три роки. Весь ансамбль складається із 40 виконавців. При ансамблі існує підготовча група, і найкращі з неї увійдуть до основного складу ансамблю танцю «Зорецвіт». Це резерв, як пояснює керівник ансамблю, який завоював серця Кошалінського воєводства.

Володимир Білошкурський, хореограф за освітою, реалізує з колективом молодих жителів м. Кременчук свою ідею: щоб мовою танцю можна було зобра-

зити все. Як, наприклад, танцюристи із «Зорецвіту» виражають свій протест проти війни в хореографічній композиції «Вічно живі». «У Кошаліні велика сцена дозволила нам включити цю композицію в програму концерту», – говорить Володимир Білошкурський. Кожен танець «Зорецвіту» зустрічають бурхливими овоціями і вирушають зі сцени танцюристи під супровід тривалих оплесків. Танцівники «Зорецвіту» гнучкі, казково рухливі, немов кружляють над сценою. Є в цьому стихія, але стиснута міцними лещатами дисципліни. Учасники колективу репетирують чотири рази на тиждень по три години. У репертуарі є народні танці, жартівливі сценки, але всі вони мають під собою основу – вправи класичного танцю. Лише таким чином можна сформувати характерну поставу танцюриста, його досконалий рух і красивий жест. Молоді робітники заводу дорожніх машин у Кременчуці присвячують заняттям у колективі весь свій вільний час, адже розуміють – тривалі й наполегливі репетиції задля результату…

«Маю ще сказати, що багато уваги й часу займає в нас робота над акторською майстерністю, адже ми користуємось мовою танцю», – доповнює Володимир Білошкурський. І виражають свою молодість і радість, танцюють граючи, нібито все це не вимагає жодних зусиль для підтримки неймовірного темпу. Кожна жартівлива сценка виконана з таким підйомом, що глядачі сповнюються неймовірною радістю.

Симпатії викликають до себе всі артисти, але все ж таки виділяються провідні солісти ансамблю народного танцю «Зорецвіт»: Василь Удовенко, Марина Селіна і Юрій Швець. Коли у фіналі святкового концерту «Зорецвіту» разом із «Балтіком» співали пісню про Кошалін і Полтаву, хотілося крикнути: приїжджайте до нас, танцюйте, з радістю проведемо з вами вечір!» [1, 109].

У статті «Зорецвіт!» у Польщі» («Кременчуцький машинобудівник», № 45 від 16.11.1984) подано таку інформацію: «40 років тому на стародавню землю Польщі Радянська Армія принесла визволення. Визволення від фашистських варварів. І відтоді міцна дружба пов’язала два наші народи. Разом вони долали труднощі, допомагаючи один одному в скрутний час. І сьогодні існує тісне співробітництво в різних галузях економіки, науки, культури. Ось і нещодавно, напередодні річниці Великого Жовтня, заводський ансамбль народного танцю «Зорецвіт» відвідав з концертами Кошалінське воєводство Польської Народної Республіки.

Із самого початку подорожі, від залізничного вокзалу у Варшаві і до радянського кордону біля Бреста, самодіяльних радянських акторів оточували душевне тепло й гостинність поляків. Така турбота дуже допомагала кременчужанам, адже концертна програма була надзвичайно насиченою та вимагала від них повної віддачі.

Але найвідповідальнішим був, звичайно, перший концерт. Усього тут було вдосталь: і хвилювання, і напруженості, – як приймуть? Та вибух аплодисментів після першого ж номера засвідчив про те, що полонили гості своєю відкритою посмішкою, щирістю, динамічністю виконання національних танців. Наче давніх друзів, прийняли кошалінці нашу делегацію. До пізнього вечора не вщухали оплески в Палаці культури. Відтоді щодня одна зі статей у польських газетах бу-

ла присвячена успішним виступам ансамблю «Зорецвіт». Деякі фрагменти з концертів були навіть записані на відеоплівку та показані по польському телебаченню.

Шість напружених днів провели в Польщі наші посланці. Репетиції, концерти разом із самодіяльними польськими ансамблями «Балтика» й «Альгі» в містах і селищах Кошалінського воєводства, потім – оплески та подарунки вдячних людей. Вісім концертів, хоч планували шість, дали вони. Понад чотири тисячі глядачів побувало на цьому святі пісні й танцю.

Кожний з учасників ансамблю в ці дні віддав усі свої сили, щоб донести мистецтво українського танцю, народну творчість до польського глядача. Тож важко будь-кого виділити. Та все ж хотілося б відзначити художнього керівника колективу В. С. Білошкурського, солістів ансамблю танцю В. О. Удовенка, І. М. Маліка, Ю. І. Швеця, Т. Є. Василенко, М. О. Сєліну, Т. А. Мельникову...[1, 110–111].

Корисними були творчі виступи «Зорецвіту» і для аматорів, і для польських трудівників. Українські люди повезли додому пам’ять про щирість зустрічі та вдячність за теплий прийом на польській землі. А поляки, як відзначив у листі перший секретар Кошалінського воєводського комітету ПОРП Євген Якубаник, «мали ще одну чудову можливість ознайомитися з мистецтвом, яке щедро подарував ансамбль з Кременчука».

22 грудня 1984 року, розглянувши пропозиції організаційного комітету про чергове присудження обласної комсомольської премії імені Петра Артеменка за 1983–1984 роки, бюро обкому ЛКСМУ постановило присудити премію та вручити значки й дипломи: у галузі концертно-виконавської діяльності Народному самодіяльному ансамблю народного танцю «Зорецвіт» Палацу культури виробничого об’єднання «Дормашина» з Кременчука (керівник В. С. Білошкурський) – за пропаганду та високе художнє виконання українських народних танців («Зоря Полтавщини», № 293).

А міська газета «Кременчуцька зоря» (№ 156 від 29.12.1984) у статті «Зоряний цвіт танцю» висвітлює таке: «Під час перебування «Зорецвіту» в Польській Народній Республіці хтось із кошалінських журналістів дуже влучно назвав ансамбль театром танцю. Мабуть, це найправильніша характеристика творчого почерку колективу. Кожен їх танець – це своєрідний завершений твір, такий як «Переможці», лірична кадриль «На містку», «Гопак» та ін.

Усього ж у репертуарі ансамблю – одинадцять танців. У роботі – три. Один із них присвячений темі війни, другий базуватиметься на місцевому фольклорному матеріалі, а третій...

Володимир Степанович не розкрив нам цієї таємниці. Сюрприз? Ні. Але краще раз побачити, ніж сто разів почути».

Кореспондент газети «Кременчуцька зоря» (№ 156 від 29.12.1984) Л. Обревко в статті «Зоряний цвіт танцю» писав: «Уявіть собі, як яскравий промінь прожектора вихоплює з темряви сцени зображення меморіалу «Вічно живим». Зал вибухає оплесками. А коли убілений сивиною ветеран з маленькою онукою покладають до підніжжя живого пам’ятника квіти, єдині почуття охоплюють присутніх – біль і гнів. Ні! Ніколи не бути війні!

Ідея створення танцювальної композиції «Вічно живі» в художнього керівника ансамблю «Зорецвіт» Палацу культури виробничого об'єднання «Дормашина» В. С. Білошкурського виникла давно. Але задум одержав реальні обриси напередодні святкування 40-річчя визволення міста від фашистських загарбників. Використавши ідею скульптурної композиції, він створив танець емоцій, хвилюючий, сповнений патріотизму й публіцистичності».

Але не тільки кременчужани віддають належне «Зорецвіту». Йому аплодували делегати обласної партійної конференції, учасники Всесоюзного фестивалю «Золота осінь» у Лохвиці, на батьківщині І. Дунаєвського, миргородці, жителі Кошалінського воєводства ПНР, глядачі телетурніру «Сонячні кларнети».

Цей перелік гастрольних подорожей міг бути й довшим, але ж ансамблю тільки-но виповнюється три роки. Отже, нові подорожі попереду. І вони будуть, як і успіх, який до таких колективів приходить раз і назавжди. Бо творчим пошуком тут охоплені всі: і керівник, і балетмейстер В. Удовенко, і кожен з учасників.

– Я вважаю за необхідне, – говорить В. С. Білошкурський, – виховувати вдумливих танцюристів. Тому залучаю їх до створення танцю, проведення репетицій тощо. Адже завдання самодіяльних колективів полягає в тому, щоб сприяти вихованню всебічно розвинених молодих людей.

Своє життєве кредо Володимир Степанович успішно реалізовує. Кожен тут має якесь доручення: один відповідає за сувеніри, інший веде літопис. Разом вони відвідують концерти, проводять вільний час на базі відпочинку підприємства. І там не ледарюють: то дають на замовлення концерт, то допомагають косити траву, то роблять дрібний ремонт.

Тут, у колективі, відбувається становлення характеру молодих людей, проходить і своєрідна профорієнтація. Адже за роки роботи В. С. Білошкурський, безмежно закоханий у танець, залучив до своєї справи близько 20 чоловік. Один із них, В. Семеха, нещодавно закінчив хореографічну студію імені Вірського при Державному ансамблю танцю УРСР. Він теж продовжить справу керівника, нестиме неповторне мистецтво танцю людям» [1, 112–114].

2 квітня 1985 року в газеті «Комсомолець Полтавщини» в статті «Яскраві барви «Зорецвіту» відзначали: «У програмі концертів учасників художньої самодіяльності Палацу культури виробничого об'єднання «Шлях-машина» стали постійними виступи комсомольського-молодіжного колективу – ансамблю танцю «Зорецвіт».

У його творчому доробку – чотирнадцять танців. Улюбленими для глядачів стали «Жартівливі сопілкарі», український «Гопак», хореографічні композиції «Вічно живим» і «Переможці».

Три роки тому в Палац культури виробничого об'єднання «Дормашина» прийшли двоє друзів – Володимир Білошкурський і Василь Удовенко. Перший – випускник Дніпропетровського театрального училища, другий – Київського інституту культури імені О. Корнійчука. «Зорецвіт» – їхнє творіння. Володимир став художнім керівником, Василь – балетмейстером ансамблю. У його складі сьогодні сорок учасників – робітники заводу «Дормашина», учні професійно-технічних училищ і шкіл наддніпрянського міста.

За успіхи в пропаганді та розвитку народного хореографічно-танцювального мистецтва керівники ансамблю «Зорецвіт» Володимир Білошкурський і Василь Удовенко нещодавно нагороджені нагрудними Знаками ВЦРПС «За досягнення в самодіяльному мистецтві».

Під егідою «Dni Kultury Poltawskeiej» в Польщі «Зорецвіт» запрошено до Кошаліна, про що свідчить газета «Glos Pomorza» (№ 99 від 29.04.1985) у статті «Zorecwit» w Koszalinie» (№ 100, від 30.04–1.05.1985) «W kolorach Teczy, w barwach przyjaźni». І знову шалений успіх, овації та палкий прийом польських глядачів [1, 114–115].

А стаття в газеті «Кременчуцька зоря» (№ 115 від 21.09.1985) присвячена становленню Володимира Степановича як художнього керівника: «У житті часто трапляється так, що покликання не відразу знаходить людину. Так було й із Володимиром Білошкурським. Він ніколи не виношував мрію стати танцюристом чи, тим більше, керівником колективу художньої самодіяльності. Ось малював він добре, сподіваючись, що з часом обов'язково стане художником. А спочатку було профтехучилище № 7, де Володимир набував професії слюсаря-ремонтника. Саме тоді помітила чорнявого, верткого хлопчину тодішній керівник ансамблю танцю «Світанок» М. Т. Муравйова й запросила до Палацу культури автозаводу.

Після армії Володимир прийшов у Дніпропетровське театральне училище. Думав про малювання, а склав успішно іспит на хореографічне відділення. І відтоді вже зрозумів: ось те, чому варто присвятити все життя. Спочатку хотілося танцювати самому. І це прагнення молодого артиста зрозуміло. Тим більше, для цього все було: і зовнішність, і фізичні дані. Тож невипадкові роки роботи в хорі імені Г. Верьовки, інших професіональних колективах. Вони стали неоціненною школою професійної майстерності. Збагачувалися професійні звання, відточувалася техніка, прийшов досвід. Відтоді відчув, що в уяві стали народжуватись власні танцювальні композиції. Ткалися вони іноді й уночі, ніби мереживо, хвилювали.

Зрозумів Володимир: потрібен власний колектив, щоб утілив усю його фантазію в реальність. Танцювальний ансамбль «Зорецвіт» зразу ж заявив про себе як перспективний творчий колектив, фундатором якого й став Володимир Білошкурський.

Він дуже прискіпливо поставився до підбору учасників ансамблю. Розумів, що від того, як заявить себе колектив із перших днів свого існування, залежатиме його подальше майбутнє – не поволі набирати силу й темп, а виступити ударним акордом. Для здійснення задуму потрібні були наполеглива щоденна робота, виснажливий тренаж, створення образу танцю, костюмів, музики.

І результати не забарилися. За чотири роки свого існування «Зорецвіт» здобув стільки відзнак, що вистачило б на десятиріччя: звання «Народний», лауреата обласної комсомольської премії імені П. Артеменка, лауреата фестивалю народної творчості на честь 40-річчя Великої Перемоги, Диплом Державного академічного ордена Дружби народів ансамблю народного танцю СРСР за пропаганду хореографічного мистецтва.

І сьогодні жодний концерт у місті не обходиться без «Зорецвіту», який неодноразово виступав у Полтаві, Києві, за кордоном.

Танці ансамблю схожі на мініатюрні танцювальні вистави-композиції: «Вічно живі», «Переможці», «На містку» та ін. Цього нелегко досягти, бо колектив самодіяльний, склад його рухомий: одні вступають до вищих навчальних закладів, інші йдуть в армію. Але тут, у «Зорецвіті», відбувається не тільки їх залучення до світу мистецтва танцю, а й становлення особистості. У цьому чимала заслуга художнього керівника В. С. Білошкурського. Його доброту й чуйність, вимогливість, працездатність і невгамовність, його уроки людяності й порядності назавжди запам'ятають і Олександр Хуторний, і Марина Селіна, й Ірина Нежива, і Геннадій Голованов, і багато інших його вихованців. Чимало з них пішли шляхом учителя. А вчитель і сам вирішив збагатитися новими знаннями й вступив до Ленінградської вищої школи профспілкового активу» [1, 114–121].

25 травня 1985 року газета «Кременчуцька зоря» (№ 63) надрукувала статтю «Ще один народний»: «Чотири роки минуло відтоді, як уперше зібралися аматори танцю в Палаці культури виробничого об'єднання «Дормашина», щоб створити колектив, який зараз відомий далеко за межами міста й області.

Увесь цей час тривала напружена робота й творчий пошук: визначення репертуару, створення неповторного обличчя, шліфування майстерності й концертна діяльність. Завдяки цьому «Зорецвіт» зразу вийшов у число найкращих і вже на рівних конкурував з такими маститими народними колективами, як «Світанок» (КрАЗ), «Славутич» (Палац культури імені Г. І. Петровського) та ін.

Зростанню майстерності сприяли виступи в телетурнірі, поїздки за кордон, участь у гала-концертах на честь визначних подій. Велика творча діяльність колективу не залишилася непоміченою. Ансамблю танцю «Зорецвіт» присуджено звання «Народний самодіяльний колектив». З цього приводу в Палаці культури виробничого об'єднання «Дормашина» нещодавно відбулися урочистості, на які прибули директор міжспілкового Будинку самодіяльної творчості Л. С. Бойко, секретар Крюківського райкому партії В. М. Данілейко, секретар міськкому комсомолу Г. Я. Пугасій, заступник секретаря парткому об'єднання Н. Ю. Бакуменко, художній керівник Палацу культури імені Г. І. Петровського К. В. Чорнобель, численні шанувальники мистецтва аматорів.

Грамотами, дипломами й листами-подяками була відзначена робота всього колективу, а також художнього керівника ансамблю В. С. Білошкурського, балетмейстера В. О. Удовенка, ряду найактивніших учасників. Директор палацу Є. І. Гриневич вручила аматорам цінні подарунки. Товариші по мистецтву з Палаців автозаводу імені 60-річчя Жовтня, клубу імені Котлова тепло привітали «Зорецвіт» з присвоєнням йому високого звання «Народний», побажали нових творчих здобутків.

Отже, лави колективів, які носять звання «Народний», поповнилися. Віриться, що «Зорецвіт» гідно продовжуватиме кращі традиції народної творчості міста. Свідченням цьому став і великий концерт, котрий завершив урочистості» [1, 122].

Із завзятістю Володимир постійно відшліфовував свою професійну майстерність. Керуючи хореографічним колективом, виходив на сцену з вихованцями, відвідував семінари та курси, підвищуючи кваліфікацію. Постійно в русі, танцюючи, викладаючи, мріючи та прагнучи вдосконалення.

У виданні «Володимир Білошкурський. Життєвий і творчий шлях» Мирослав Михайлович Вантух пише: «Сьогодні Володимир Степанович працює доцентом кафедри хореографії Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Як балетмейстер В. Білошкурський має цікавий, гідний доробок постановчих робіт, що прикрашають репертуар професійних і аматорських колективів. Як педагог він виплекав цілу плеяду вихованців, які працюють у провідних колективах України та за її межами» [2, 9].

Література

1. Білошкурський В. С., Шалапа С. В., Перепелкін В. В. Танцювальне мереживо Полтавського краю : збірник хореографічних матеріалів. Київ : НАКККіМ, 2014. 268 с.

2. Шалапа С. В. Володимир Білошкурський. Життєвий і творчий шлях. Київ : Видавець Олег Філюк, 2019. 246 с.

Шалапа Светлана Витальевна
(Украина)

ТВОРЧЕСКАЯ РЕТРОСПЕКТИВА НАРОДНОГО АНСАМБЛЯ ТАНЦА «ЗОРЕЦВИТ» г. КРЕМЕНЧУГ

Аннотация. Многогранное искусство хореографии Украины представлено многими ансамблями народного танца, которые берегут творческие достижения предков. Народный ансамбль танца «Зорецвит», который был основан Белошкурским В. С. в 1981 году, город Кременчуг, в течение следующих пяти лет демонстрировал высокий исполнительский уровень народного танца не только на родине, но и за ее пределами. О достижениях ансамбля «Зорецвит» свидетельствуют анонсы на страницах отечественных и зарубежных газет.

Ключевые слова: народный ансамбль танца, искусство хореографии, руководитель ансамбля, хореограф, газетная полоса.

Shalapa Svetlana
(Ukraine)

CREATIVE RETROSPECTIVE OF THE FOLK DANCE ENSEMBLE «ZOREZVIT» THE CITY OF KREMENCHUG

Annotation: The multifaceted art of choreography of Ukraine is represented by many folk dance ensembles that cherish the creative achievements of their ancestors. The folk dance ensemble «Zoretsvit», which was founded by Beloshkursky V. S. in 1981, the city of Kremenchug, over the next five years showed a high performing level of folk dance, not only at home, but also abroad. Announcements on the pages of domestic and foreign newspapers testify to the achievements of the Zoretsvit ensemble.

Keywords: folk dance ensemble, art of choreography, ensemble leader, choreographer, newspaper page.

ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ РЕЖИСЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В МОЛОДІЖНОМУ ТЕАТРІ

УДК 792.075:159.942

Воронцова Емілія Валеріївна,
науковий співробітник Державної наукової установи «Інститут модернізації змісту освіти» (м. Київ, Україна)

Анотація. Викладено процес виникнення ідеї психологічного дослідження, метою якого є пошук інструментів впливу на творчі індивідуальності – молодих акторів студентського театру. Обґрунтовано вибір професійних методів дослідження і представлено узагальнені результати. Містить діаграми, складені за результатами діагностики, і таблицю, що презентує кореляції психологічних характеристик у дослідженні. Надано рекомендації, що ґрунтуються на проведеному експериментальному дослідженні.

Ключові слова: індивідуальність, психологічні характеристики, інформаційна модальність, творчість, емпатійність.

Постановка проблеми. Творчі особистості нерідко бувають «складними» у спілкуванні. А коли це колектив творчих самобутніх особистостей, то управляти ними ще складніше. Тому режисеру-постановнику спектаклів потрібні знання і розуміння психології творчих осіб, для того щоб налагодити взаємодію, довести до кожного свій задум, переконати виконувати свою роль відповідно до режисерського бачення. Не менш важливою є необхідність підтримувати творче натхнення впродовж всього процесу роботи над постановкою.

Метою дослідження є пошук способів і методів впливу на акторський склад під час роботи над постановою. Причиною проведення дослідження стала пропозиція лідера молодіжного театру (студента академічного університету зі спеціальності «Психологія») визначити спільні психологічні риси дівчат і юнаків акторського складу, а також надати можливі практичні рекомендації щодо конструктивної взаємодії – стимулювання творчих здібностей і мотивації, доведення задумки до кожного, організація спільної творчої діяльності в роботі над художніми постановками.

Характеристика вибірки. До творчого колективу молодіжного театру увійшли здобувачі освіти академічного ліцею Херсонського державного університету, які готувалися до вступу на факультет художньої культури і педагогіки. Вік – 15–16 років, серед них 11 дівчаток і 5 хлопців. Визначення їх як творчих, обдарованих особистостей ми робимо на підставі того, що в ліцей вони вступили за великим конкурсом, де були враховані їхні попередні успіхи в галузі мистецтва і високі академічні досягнення.

Усі вони були зацікавлені долучитися до участі в дослідженні й вдосконаленні спільної театральної діяльності. На час проведення дослідження моло-

діжний театр готувався до презентації спектаклю на щорічному фестивалі «Мельпомена Таврії».

Характеристика і обґрунтування методів дослідження. Для дослідження ми визначили такі ***завдання***: дослідити характерологічні особливості творчо обдарованих підлітків, визначити їх емоційний стан і життєві потреби; зрозуміти, як режисеру краще донести свої погляди і задуми. Для проведення дослідження були обрані такі методики: опитувальник «Міні-мульт» – дослідження рис особистості; восьмикольоровий тест Люшера – дослідження емоційного стану; опитувальник визначення репрезентативної системи сприйняття інформації.

Особистісний опитувальник «Міні-мульт». У 1960-х роках у психоневрологічному інституті імені В. М. Бехтерєва вченими Ф. Б. Березіним і М. П. Мірошниковим було запропоновано адаптований варіант MMPI (англ. *Minnesota Multiphasic Personality Inventory*), названий «Міні-мульт». Опитувальник містить 71 питання, що визначають 11 шкал, з яких 3 – оцінні, тобто вимірюють щирість, ступінь достовірності результатів тестування і величину корекції, обумовлену фактором соціальної бажаності й надмірною обережністю випробуваного. Решта вісім шкал є базовими і оцінюють властивості особистості за показниками іпохондрії (Hs), депресії (D), істерії (Hy), психопатії (Pd), паранойяльності (Pa), психостенії (Pt), шизоідності (Sc), гіпоманії (Ma). У методиці «Міні-мульт» властивості особистості за показниками «мужність – жіночість» (Mt) і соціальної інверсії (Si) не визначаються. На відміну від тест-опитувальника MMPI, на виконання якого відводиться 40 хвилин, методика «Міні-мульт» не обмежується часовими рамками, але вони не повинні бути занадто великими [5, 112–151].

Модифікований кольоровий тест М. Люшера [4, 10–36] – метод кольорових виборів. У методі кольорових виборів немає міжкультурних особливостей, отже не провокує механізми психологічного захисту. Методика виявляє не тільки усвідомлене, суб’єктивне ставлення людини до кольорових еталонів, але також несвідомі реакції на них, що дозволяє вважати метод проективним. Кольорове бачення пов’язане рівною мірою як зі сприйманням кожного конкретного кольору через призму опосередковуючого суб’єктивного досвіду, так і за допомогою реакції гіпофізу (емоційний мозок), який є диригентом складного оркестру автономних систем організму. Особливо показовим у цьому плані є сполучення психологічних аспектів актуального стану людини із симпатико-парасимпатичними характеристиками, що пов’язані із функцією гіпофізу. Вони значною мірою впливають на фон настрою, загальну психічну активність, спонукальну силу мотиваційної сфери, напруженість потреб. Вибір кольорового ряду залежить як від стійких особистісних характеристик, що пов’язані з конституційним типом індивіда, так і від актуального стану, що зумовлений конкретною ситуацією.

Процедура дослідження відбувається так: досліджуваному пропонується вибрати із розкладених перед ним кольорових карток «найприємніший» колір, спираючись лише на те, наскільки цей колір подобається порівняно з іншими в цьому виборі і в цю мить.

Використовується вісім кольорів, що розділяються на основні та додаткові: сірий (0), синій (1), зелений (2), червоний (3), жовтий (4), фіолетовий (5), коричневий (6), чорний (7).

Основні кольори символізують провідні психологічні потреби, серед яких М. Люшер назвав такі: потреба в задоволенні та прив'язаності (синій), потреба у самоствердженні (зелений), потреба «діяти та досягати успіху» (червоний) і потреба «дивитися вперед та сподіватися» (жовтий). Тому вони у нормі та при повній врівноваженості, на думку автора, повинні знаходитися на перших позиціях. Додатковим кольорам не надається такої значущості щодо сфери життєвих потреб, вони не є психологічними «першоелементами» і включені переважно для розширення сфери дії основних кольорів, їх більш вільного пересування на ту чи іншу позицію ряду.

Діагностика домінуючої перцептивної модальності С. Єфремцева (методика визначення провідного каналу сприйняття і обробки інформації). Первинно Р. Бендлером і Д. Гриндером було виділено основні модальності відповідно до сенсорних каналів – аудіал (слуховий канал), візуал (зір), кінестетик (дотик, нюх, відчуття). Пізніше психологи Бетті Лу Лівер, Н. І. Шевандрін виділили ще і полімодальність, де переважають узагальнені уявлення, абстрактні розумові дії – дігітальну [2, 99–104]. Отже, опитувальник складається з 48 запитань і визначає 4 перераховані модальності.

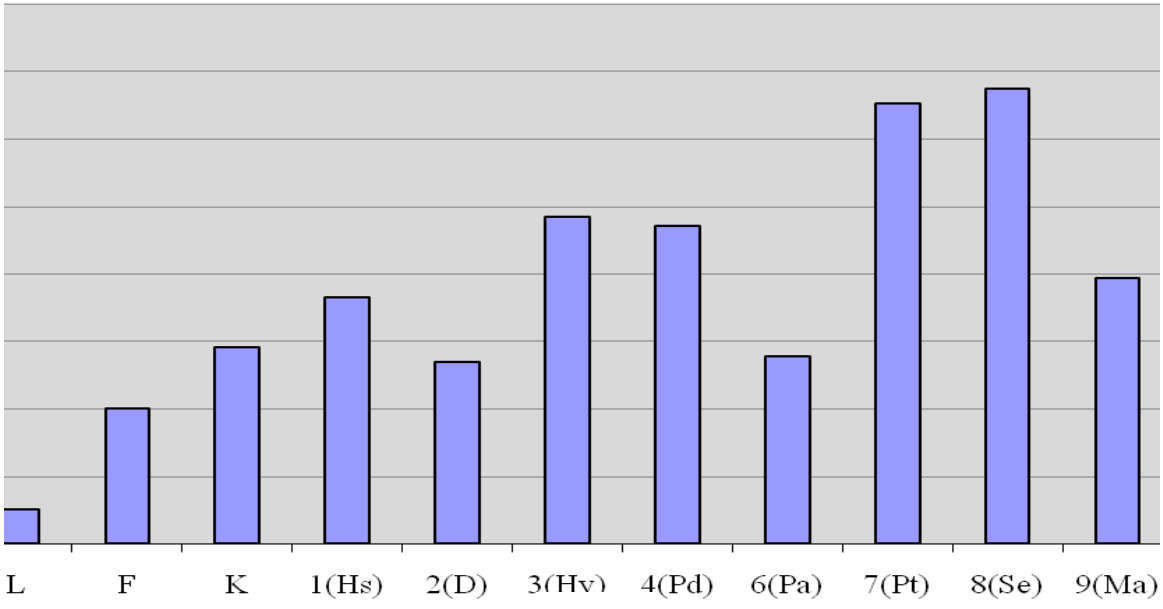
Дослідження проводилося груповим методом під час чергової репетиції театру.

Після обробки кожного бланку для розуміння загальних характеристик і закономірностей результати були статистично оброблені за допомогою програми *Microsoft Office Word Excel*.

Отримані результати. На діаграмі 1 представлено узагальнені результати діагностики групи за опитувальником «Міні-мульт».

Діаграма 1

Зведений профіль особистості за опитувальником міні-мульт шкали



Відповідно до правил інтерпретації результатів діагностики розглядаються шкали, що мають найбільшу і найменшу ступінь прояву.

Найбільшу ступіть прояву з урахуванням коефіцієнту корекції мають шкали «індивідуальності, шизоідності» (Sc) та «тривожності, психостенії» (Pt). Найменше проявляються шкали «депресії» (D) та «паранойяльності» (Pa).

Показники за шкалами «брехні» – L та «достовірності» – F знаходяться в межах, що дозволяють розглядати результати, як такі , що можна брати до уваги. Отже, ознайомимось з інтерпретацію зазначених показників.

Високі показники. Шкала № 8 (Sc) – «індивідуальність, шизоідність»: особам з високими показниками за цією шкалою властивий надто індивідуальний тип поведінки. Вони здатні тонко відчувати і сприймати абстрактні образи, але повсякденні радощі й прикрощі можуть не викликати у них емоційного відгуку. Спільною рисою цього типу є зосередженість на одній справі або ідеї, поєднання підвищеної чутливості з відчуженістю в міжособистісних стосунках. Вони схильні до фантазування, більш орієнтовані на своє суб'єктивне бачення сутності явищ, ніж на загальноприйняті, усталені, шаблонні уявлення. Іноді в них безглузді і важкозрозумілі вчинки, дивні і незрозумілі ідеї і висловлювання.

У таких людей переважає абстрактно-аналітичний стиль сприйняття, що виявляється в здатності відтворювати цілісний образ на підставі мінімальної інформації з особливою увагою на суб'єктивно-значущі аспекти, більше пов'язані зі світом власних фантазій, ніж із реальністю. При високому інтелекті особистості даного типу відрізняються творчою орієнтованістю, оригінальністю висловлювань і суджень, своєрідністю інтересів та захоплень.

Відзначається певна вибірковість у контактах, певний суб'єктивізм в оцінці людей і явищ навколишнього життя, незалежність поглядів, схильність до абстракції, тобто до узагальнень і до інформації, відокремленої від конкретики та повсякденності.

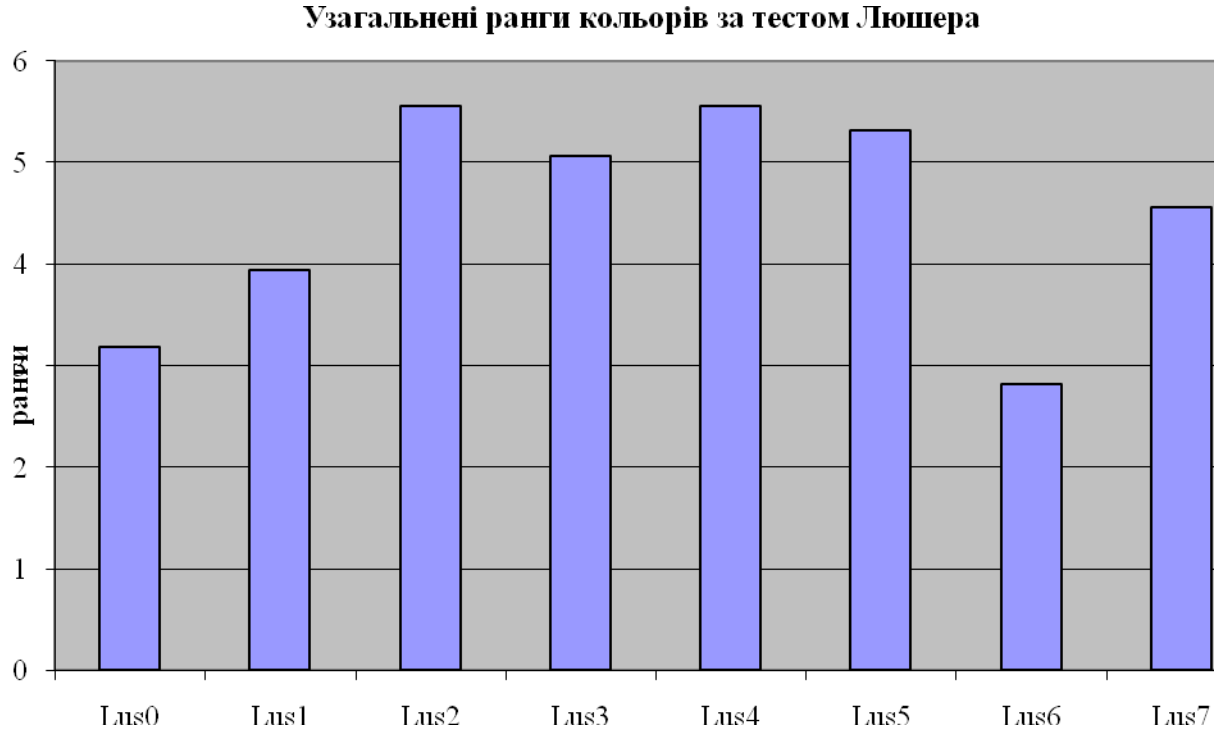
Особистостям цього кола важче адаптуватися до звичайних форм життя, прозаїчних аспектів побуту. Індивідуальність у них настільки яскрава, що прогнозувати їх висловлювання і вчинки, порівнювати із звичними стереотипами фактично марно. У них недостатньо сформована реалістична платформа, що базується на життєвому досвіді, вони більше орієнтуються на свій суб'єктивізм та інтуїцію.

Шкала № 7 (Pt) – «тривожність, психостенія»: діагностує осіб із тривожно-недовірливим типом характеру, яким властиві вимогливість до себе, нерішучість, постійні сумніви. Провідні потреби – відхід від конфронтації, позбавлення від страхів і невпевненості. Їм необхідна душевна співзвучність з іншими. Характерологічно люди даного типу відрізняються розвиненим почуттям відповідальності, сумлінністю, обов'язковістю, скромністю, підвищеною тривожністю щодо дрібних життєвих проблем, тривогою за долю близьких. Їм властива емпатійність, тобто почуття жалю і співпереживання, підвищене нюансування почуттів, виражена залежність від об'єкта прихильності і будь-якої сильної особистості.

Низькі значення за шкалами № 2 і 6 (D) – «депресивність» і (Ра) «паранойяльність» свідчать про психічну стабільність, оптимізм, адекватність дій у досліджуваних.

На діаграмі 2 представлені узагальнені результати кольорових виборів за тестом Люшера.

Діаграма 2



За зведеними результатами тесту Люшера найвищі ранги отримали колір № 2 – зелений і № 4 – жовтий. Розглянемо психологічні характеристики цих кольорів.

Психологічна характеристика вибору зеленого кольору. Зелений колір характеризує гнучкість вольових проявів у складних умовах діяльності, чим забезпечує підтримку працездатності.

Психологічна характеристика вибору жовтого кольору. Жовтий колір захищає надії на успіх, спонтанне задоволення від участі в діяльності (іноді без чіткого усвідомлення її деталей), орієнтацію на подальшу роботу.

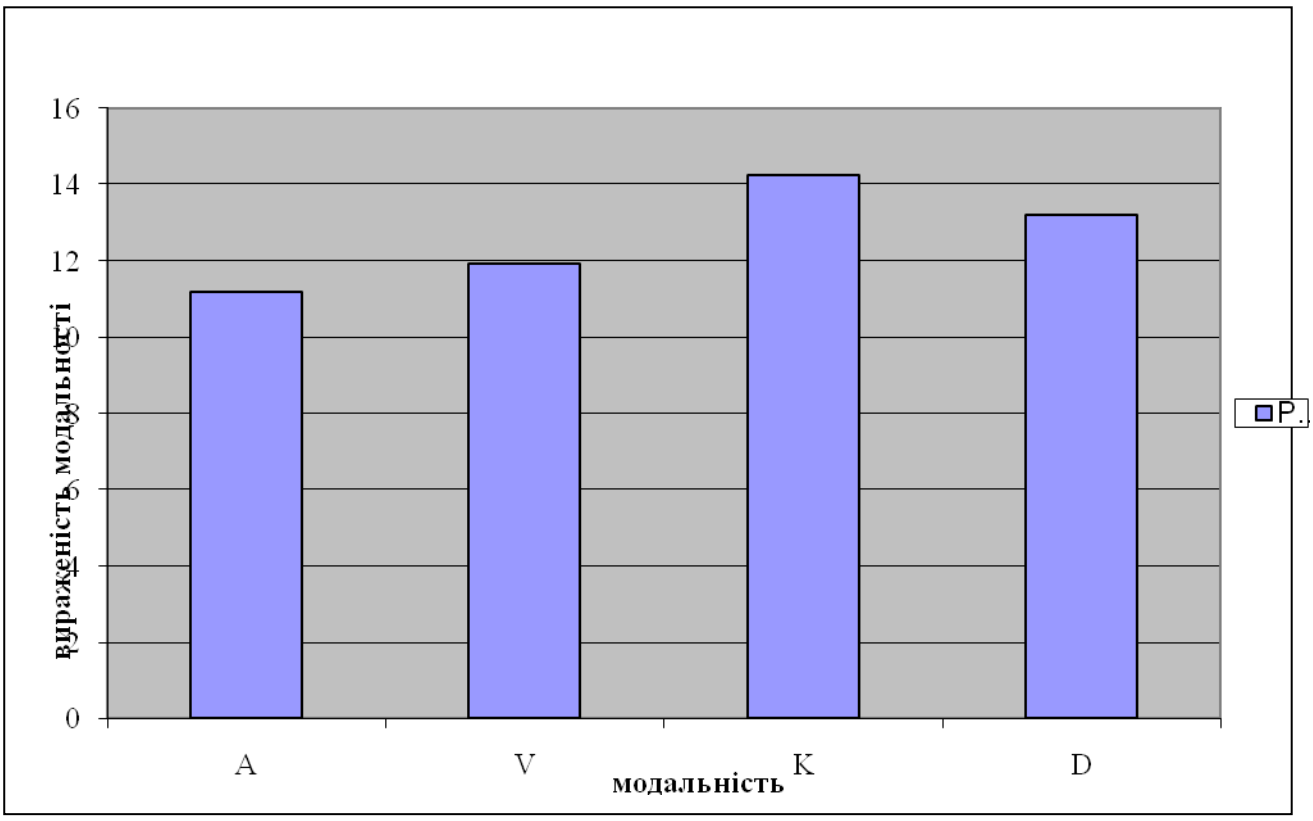
Інтерпретація сполучення виборів зеленого і жовтого кольорів за М. Люшером: прагнення до визнання, популярності, бажання справити враження.

На третьому місці знаходиться фіолетовий колір, психологічна інтерпретація така: захопленість справою, активне прагнення справити враження.

Найменший зведений рейтинг отримав шостий колір – коричневий. Інтерпретація цього вибору така: ігнорування біологічних потреб, у поєднанні з сірим (0) – дещо завищена самооцінка.

Діаграма 3

Узагальнені дані опитувальника за типом модальности



Як видно з діаграми, найбільше значення має кінестетична модальність. Французький психолог Г. Гарднер навіть виділяє тілесно-кінестетичний тип інтелекту у своїй теорії множинного інтелекту. Він розуміє його як здатність використовувати при вирішенні завдань своє тіло, забезпечувати контроль над складними й тонкими моторними рухами, здатність «маніпулювати» зовнішніми об’єктами. Кінестетичний інтелект забезпечує такі компетентності: логіку рухів, кінестетичну пам’ять і кінестетичну обізнаність. Кожне з цих умінь пов’язане з використанням рухів тіла в діяльність людини [1, 100–104; 397–404]. Для емпіричного дослідження важливим є те, що тілесно-кінестетичний інтелект може розвиватися під час виконання різних вправ: фізичних, драматизації, застосування елементів танцю тощо.

На другому місці – полімодальна, дігітальна. Ця модальність, на думку дослідників, пов'язана з логічною побудовою внутрішнього діалогу, уявних образів, логічних конструктів.

Інтерпретація результатів. Отже, на основі результатів діагностики можна створити груповий портрет юного актора: це високо індивідуальна особистість, яка має своє бачення «картини світу», вимоглива до себе, намагається бути досконалою у своєї справі, обирає для спілкування осіб «свого кола» – зацікавлених у спільній творчий справі. Їй притаманні виражене прагнення до визнання, популярності, бажання справити враження.

Основним каналом сприйняття інформації від оточуючого світу в молодих акторів є кінестетичні відчуття, на основі яких вибудовується їхня внутрішня картина світу. Ця картина відображує світ індивідуальним, дещо гіпертрофованим, таким, що виявляє якісь незвичні відтінки і нюанси. Завдяки розвиненому рухово-кінестетичному інтелекту ці особистості можуть передавати своє бачення за допомогою рухів, танцю, пантоміми.

Статистичний аналіз. Для розуміння, як краще доносити інформацію і впливати на творчих акторів нами був проведений кореляційний аналіз результатів діагностики. Враховуючи, що результати дослідження ми презентуємо для аудиторії, яка працює з творчими поняттями, надамо додаткове визначення цього виду аналізу. **Кореляція** (від лат. *correlatio* – співвідношення) – це статистична залежність між випадковими величинами, що носить імовірнісний характер. Мета кореляційного аналізу – виявити, чи існує істотна залежність однієї змінної від інших. Кореляційні зв'язки можна вивчати на якісному рівні, відповідним чином їх інтерпретувати. Так, наприклад, якщо підвищення рівня однієї змінної супроводжується підвищенням рівня іншої, то йдеться про позитивну кореляцію або прямий зв'язок. Якщо ж зростання однієї змінної супроводжується зниженням значень іншої, то маємо справу з негативною кореляцією або зворотним зв'язком. Нульовою називається кореляція за відсутності зв'язку змінних. Проте нульова загальна кореляція може свідчити лише про відсутність лінійної залежності, а не взагалі про відсутність будь якого статистичного зв'язку. Враховуючи кількість учасників дослідження, результати доцільно розглядати тільки як орієнтовні для подальших експериментів. Результати кореляційного аналізу за методикою Пірсона представлено у таблиці 1.

Табл. 1.

Кореляційна матриця дослідження

		Кольори за тестом Люшера								Модальності			
	LUS												
Стать		0,01	-0,15	-0,32	0,26	0,02	0,43	0,07	-0,35	0,01	0,61	-0,36	-0,55
вік		-0,19	-0,03	-0,09	-0,20	0,36	-0,31	0,30	0,19	0,02	-0,30	-0,34	0,44
Шкали «Міні-мульт»		-0,10	0,18	-0,06	-0,20	-0,04	-0,30	-0,11	0,48	0,21	-0,43	0,17	0,51
		0,55	0,43	-0,11	-0,34	-0,47	-0,54	-0,07	0,49	-0,06	-0,13	-0,18	-0,10
		-0,26	-0,51	-0,24	0,47	0,28	0,21	0,15	-0,19	0,17	0,08	0,10	-0,39
	1(Hs)	0,20	-0,11	0,18	-0,47	-0,03	-0,36	0,14	0,47	-0,04	0,10	0,09	0,05
	2(D)	-0,07	-0,04	0,45	-0,40	-0,11	-0,03	0,00	0,26	0,12	-0,28	0,28	0,29
	3(Hy)	-0,00	-0,13	0,22	-0,17	0,14	-0,24	-0,03	0,23	-0,13	-0,20	0,38	0,12
	4(Pd)	0,34	-0,06	-0,24	-0,11	-0,01	-0,21	-0,16	0,31	-0,13	0,07	0,27	-0,30
	6(Pa)	0,34	0,19	0,34	-0,34	-0,19	-0,58	0,11	0,32	-0,35	-0,23	0,34	0,28
	7(Pt)	-0,03	0,26	0,29	-0,36	-0,29	-0,21	-0,08	0,41	0,16	-0,45	0,07	0,29
	8(Sc)	0,27	0,10	0,07	-0,07	-0,23	-0,57	0,24	0,30	-0,21	0,04	0,02	-0,23
	9(Ma)	0,26	0,06	-0,22	0,12	-0,23	-0,02	-0,05	0,02	-0,21	0,54	-0,22	-0,55

Marked correlations are significant at p < ,05000

У таблиці статистично значущі кореляції виділені кольором.

Спробуємо відповісти на поставлені режисером питання, використовуючи кореляційні зв’язки.

Отже, найбільший кореляційний зв'язок (0,61, p < 0,05) між показниками «жіноча стать» та сприйняттям візуальної інформації (V). Тому практична рекомендація для режисерів, організаторів, постановників: доводити дівчатам, жінкам свої думки і творчу задумку за допомогою візуалізації – ескізів, планів розташування на сцені, малюнків, фотографій, інших візуальних інструкцій. Тобто буквально «своє бачення». Водночас загальним для всіх досліджуваних провідним каналом сприйняття інформації є кінестетичний, тому в роботі над постановкою або для корекції діяльності доцільно використовувати вправи і прийоми «скульптор» – відпрацювання поз, пантоміми за допомогою фізичного впливу, фактичного «ліплення образу». У нашому дослідженні ми отримали результати, що свідчать про найнижчий рівень сприйняття слухових інструкцій. Тому необхідно використовувати інші канали для того, щоб «достукатись» до творчих виконавців.

Ще одна рекомендація для режисерів і основників з управління спільною діяльністю є в кореляційній матриці. Це від'ємна кореляція між показниками шкали 8 (Sc) «Міні-мульт» «індивідуальність, шизоїдність» і вибором фіолетового кольору (5) за тестом Люшера (-0,57, p <0 ,05). З цієї кореляції можна зробити такий висновок: для отримання схвалення від режисера молоді самобутні актори погодяться певною мірою «притримувати» свою індивідуальність.

Висновки. У нашому дослідженні ми експериментально і статистично отримали результати, що підтверджуються емпіричними спогадами і є життєво доказовими.

Груповий портрет творчо обдарованої молодої людини виглядає так: високо індивідуальна особистість, яка має своє бачення «картини світу», емпатійна, зі схильністю до тонкого нюансування, вимоглива до себе; обирає для спілкування осіб «свого кола» – зацікавлених у спільній творчий справі. У діяльності прагне визнання своєї індивідуальності й ексклюзивності, мріє про популярність, бажає отримати похвалу і потребує постійної підтримки.

Основним каналом сприйняття інформації в молодих акторів є кінестетичні відчуття, на основі яких вибудовується їхня внутрішня картина світу. Ця картина відображує світ індивідуальним, дещо гіпертрофованим, таким, що виявляє якісь незвичні відтінки і нюанси. Завдяки розвиненому рухово-кінестетичному інтелекту ці особистості можуть передавати своє бачення за допомогою рухів, танцю, пантоміми.

Для управління колективом таких обдарованих індивідуальностей необхідно враховувати, що слуховий канал передачі інформації є найменш ефективним. Краще доводити свої задуми за допомогою ескізів, планів, схем. Кінцеве «доведення» проводити як скульптор, підправляючи пози, розташування, постанову за допомогою кінестетичного впливу, руками.

Якщо обирати спосіб впливу на поведінку і мотивацію акторів із традиційних «батога і пряника», відповідно результатів нашого дослідження більш ефективним є пряник, тобто схвалення, підтримка, фокусування на тому, що краще вдається.

Література

1. Гарднер Говард. «Структура разума: теория множественного интеллекта» : пер. с англ. Москва : И.Д. Вильяме, 2007. 512 ст.
2. Дилтс Роберт, Джино Бониссоне. НЛП: управление креативностью. Санкт-Петербург : Питер, 2003. 416 с: ил. (Серия «Эффективный тренинг»).
3. Платонов К. К. Структуры и развитие личности / отв. ред. А. Д. Глаточкин. АН СССР, Ин-т психологии. Москва, 1986. 254 с.
4. Собчик Л. Н. Модифицированный восьмицветовой тест Люшера. Санкт-Петербург : ИМАТОН, 1996, 38 ст.
5. Собчик Л. Н. Психология индивидуальности. Теория и практика психодиагностики. Санкт-Петербург : Речь, 2005. 624 ст.

Воронцова Эмилия Валерьевна
(Украина)

Аннотация. Представлен процесс возникновения идеи психологического исследования, цель которого найти инструменты воздействия на творческих индивидуальностей – молодых актеров студенческого театра. Обоснован выбор профессиональных методов исследования личности и представлены обобщенные результаты. Содержит диаграммы, составленные по результатам диагностики, и таблицу, в которой представлены коэффициенты корреляции психологических характеристик в исследовании. Даны рекомендации, которые логично следуют из проведенного экспериментального исследования и являются жизненно доказательными.

Ключевые слова: индивидуальность, психологические характеристики, информационная модальность, творчество, режиссура.

Vorontsova Emilia
(Ukraine)

Annotation: the article describes the process of the idea of – psychological research, the purpose of which is to find tools to influence the very creative personalities of young actors of theater students. The choice of professional research methods is substantiated and the generalized results are presented. The article contains diagrams based on the results of diagnostics and a table presenting the correlations of psychological characteristics in the study. The conclusions provide recommendations that logically follow from the experimental study and are vitally proven.

Keywords: individuality, psychological characteristics, information modality, creativity, empathy.

УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ У ХРОНОТОПІ НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ВИМІР

УДК 793.3:007(=161.2)

Анотація. Народний танець розглянуто як один із доступних, зрозумілих, сприйнятливих, а тому популярних і найулюбленіших видів мистецтва, в якому магістральним модусом створення образу є рух і положення людського тіла. Здійснено культурологічний вимір українського народного танцю у хронотопі української народної художньої культури. Наголошено, що в складних соціально-культурних умовах сучасної України народна традиція, як продукт масової культури, стає об'єктом споживання, відбувається трансформація характеру функціонування різних елементів культури, чиниться переосмислення її символів, способів культурного спадкування і комунікацій. Формування нових традицій відбиває драматичні соціальні події на макрорівні суспільних регуляцій і мікрорівні повсякденних культурних практик. Підкреслюється, що незмінним залишається кордоцентризм української ментальності – посилання на серце як джерело індивідуальності та моралі сфери українства.

Ключові слова: український народний танець, кордоцентризм, хронотоп, українська народна художня культура, традиції, національна спадщина, інновації.

Садовенко Світлана Миколаївна,
кандидат педагогічних наук, доктор філософії (PhD, музична педагогіка), старший дослідник (с.н.с.), доцент,професор, заступник завідувача кафедри режисури та акторської майстерності, професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заслужений діяч мистецтв України (м. Київ, Україна)

Людина перманентно прагне до створення оптимальної системи передавання життєвого й естетичного досвіду від старшого покоління до молодшого. Системою, що сформувалась у процесі довгої еволюції на основі єдності й боротьби традицій і новацій, є народна культура – мова, національні традиції, обряди, звичаї, сакральне мистецтво, фольклор, хореографія, народне вбрання, символи тощо. Важливою складовою цієї системи є народна художня культура, яка вбирає архаїчно-автентичний (уснопоетичний і музично-драматичний) фольклор, що становить її основу, архетипні структури, фольклор субкультур (зокрема, дитячий фольклор), об'єктивації фольклорних форм у культурних артефактах (фольклоризм, тобто вторинний, сценічний фольклор); неофольклоризм; художня самодіяльність, або аматорське мистецтво як соціально організована

творчість), поєднання етнічних і сучасних складових (етно-хаос, фольк-рок, етно-фольк-рок, фреш-фольк тощо), що є її постмодерними складовими, а також етнохореографію, традиційні види народного образотворчого мистецтва (живопис, скульптура, графіка), декоративно-прикладну творчість (народне декоративно-ужиткове й художньо-прикладне мистецтво), народну архітектуру, постфольклор тощо (див. Схему 1 [6, 36]).

Аналіз досліджень та публікацій. Відомо, що танець є тим видом мистецтва, в якому магістральним модусом створення образу є рух і положення людського тіла. В. Верховинець відзначував, що «цілком зрозуміло, що молодь іде на танці не для того, щоб сумувати, а щоб розважитись, погуляти. Хвиля танців – це хвиля радощів, розваг» [1, 13]. За рахунок ритмічного биття серця та рівномірного дихання живуть усі істоти. Ю. Чурко у книзі «Білоруський хореографічний фольклор» спостерігав: «танець пульсує у відповідності з ритмами, які властиві людському організму, регламентується канонами симетрії і гармонії, спирається на правила й норми музики» [9].

Танець є одним із доступних, зрозумілих, сприйнятливих, а тому популярних і найулюбленіших видів мистецтва. Стремління виразити себе в мистецтві незалежно від віку людини, набутої професії, або яку, приміром, молода особистість збирається набути, є природним, відтак завжди актуальним. Розгляд українського народного танцю як загальнодоступного виду мистецтва у хронотопі української народної художньої культури, в якому провідним засобом створення образу є рух й динаміка людського тіла, також вбачається *актуальним*.

Досліджуючи хореографічну народну творчість, В. Верховинець продемонстрував, як людина готує себе до танцю. «Підготовчі рухи ми знайдемо, коли будемо уважно слідкувати за молоддю, як музика почне грати до танцю, як почуються перші веселі дрібні звуки скрипочки. <…>. Прийнявши до уваги те, що не вся молодь іде в танець відразу, а починають, перш за все, сміливіші, поглянемо на гурт та простежимо за його поведінкою. Як тільки озвались перші звуки скрипочки та гучні закличні удари барабана, а хтось із сміливіших пішов у танок, певно, не знайдеться в гурті жодної людини, яка віднеслася б байдуже до танцю. Одне стоїть і, усміхаючись, хитає в такт головою то направо, то наліво, друге поводить плечима, третє плесне в долоні, тупне ногою об землю, переступить з ноги на ногу, інше зведеться на пальці та ненароком вдарить по плечу сусіда – і все те в такт музики. Оці більш чи менш помітні рухи можемо вважати за підготовчі рухи до танцю» [1, 13–14]. Отже, мистецтво танцю виникло з емоційного сприйняття оточуючого середовища, імітацій трудових процесів, обрядів, ритуалів за допомогою різноманітних рухів, жестів, переміщень, динамік.

У кожного народу – свій танець, його розвиток, танцювальні традиції тощо. «Танець надихається ритмом життя, що пульсує в людині та у всесвіті. Більшість людських почуттів – це інстинкти, які є спільними у ерудованих інтелектуалів і менш освічених людей – тих, що живуть у XXI сторіччі і тих, що жили 20 000 років тому» [7]. Грецький письменник пізньої античності Лукіан із Самосати ще у III ст. н. е. підкреслював, що «танок у цілому є не що інше, як історія далекого минулого» [5, 64]. Маючи «такий самий вік, як і перша людина, що виражала свої почуття радості або смутку ритмічними рухами 25 000 років то-

му» [7], мистецтво танцю в людині запрограмоване самою природою. Виникаючи у просторі й часі в певних умовах і середовищі, хореографічне мистецтво поширювалось, трансформувалось, збагачуючись, давало життя новим танцям і його видам.

У складних соціально-культурних умовах сучасної України народна традиція, як продукт масової культури, стає об'єктом споживання. Внаслідок цього відбувається трансформація характеру функціонування різних елементів культури, переосмислення її символів, перевизначення способів культурного спадкування і комунікацій, формування нових традицій, що відбивають драматичні соціальні події на макрорівні суспільних регуляцій і мікрорівні повсякденних культурних практик. Утім, незмінним залишається кордоцентризм української ментальності, культ «сердечності», який «буттєво укорінювався православним способом життя з його посиланням на серце як джерело індивідуальності та моралі, а також уособленням хутора як «сердечної» сфери українства та практикою символізації влади й культури барочним образом «палаючого серця» в гербах та театральних виставах» [6, 131]. Вагомим внеском в українську софіологію стала концепція «внутрішньої людини» Г. С. Сковороди. На його думку, «внутрішня людина» – це той осередок мікрокосму, який здатний втілювати символічне буття. У кордоцентризмі взаємодія людини з Богом становить входження до світу мови, яка має здатність трансцендувати смисли (Софія-Логос) [там само].

Культурні норми та зразки поведінки збігаються з особистими якостями людини, з глибиною її колективної пам'яті. Індивід набуває цінності у контексті спільноти й одночасно реалізує себе через колективну пам'ять як самість. У його серці сходяться малий і великий горизонти, а саме: через реалізацію людства індивід реалізує себе, реалізуючи себе, творить людство. Те саме, мовою постмодерних категорій, пізніше анонсуватимуть адепти транскультури, діалогу, глокалізму, неофольклоризму, етнофутуризму, альтермодерну [6, 192].

Людина в «софійному» космосі вже не так щільно «сповита» ієрархізованими «обручами» буття. Вона не перебуває під тиском концентричних кіл земної та небесної влади, а вбирає їх у себе за принципом «матрьошки» [3]. Видатний письменник Микола Гоголь у своєму літературному доробку, як паладин (прихильник) реалістичного віддзеркалення життя, у тому числі й у хореографічному мистецтві, стверджував, що основою є «не зовнішня його сторона (декорації та костюми), а внутрішній зміст, який повною мірою має відображати характер народу, його життя і образ занять» [4, 149]. Як носій «імені» (духовного статусу), людина/народ на основі єдності макрокосмосу та мікрокосмосу, вираженого у «віруючому» знанні, в екзистенційній антропології серця (кордоцентризм) поєднує зовнішній і внутрішній хронотопи, макро- та мікроісторію, подібно до фокусу, що всотує всю аксіосферу й все ментально-семантичне поле, через яке вона реалізується. Цікаво, що як архетип цей принцип імпліцитно міститься у фольклорних матеріалах, зокрема, в українських народних казках, піснях, танцях тощо. Приміром, за сюжетом народної української казки, таємниця смерті Кощія Невмирущого знаходилася на кінчику голки, голка була захована у качці, качка – в зайці тощо. Якщо ж узяти український народний танок

«Картоплю копала, в корзину складала» (*див.* https://youtu.be/X8gZgaIWEOU), то можемо зауважити, що це хоровод парами. Учасники хороводу не тільки співають, вони рухаються, пританцьовують і розігрують дію. Танець, пританцьовування, гра і пісня в хороводі нерозривно пов'язані між собою. Дуже точно говорять про це в народі: «Пісня, гра і танець в хороводі нерозлучні, як крила у птаха». Основою хороводу є спільне його виконання усіма учасниками. У хороводі завжди проявляється почуття єднання, дружби, товариства. Його учасники тримаються за руки, іноді за один палець – мізинець, часто – за хустку, пояс, вінок. Хоровод є поширеним на території всієї України. Кожна область, кожен регіон вносить щось своє в стилі, композиції і манеру виконання.

Слова, присвячені опису конкретно народних танців під час критичних висловлювань М. Гоголя щодо недоліків балетмейстерських і режисерських постановочних робіт його сучасників, й сьогодні звучать влучно і сучасно. Акцентуючи на недостатньому відображенні в інсценуваннях останніх правдивості буття, пропонуючи принцип широкого залучення структурно-композиційних прийомів українського народного танцю в систему академічної хореографії, він писав: «Подивіться, народні танці є в різних частинах світу: іспанець танцює не так, як швейцарець, шотландець, як німець, росіянин не так, як француз, як азіат. Навіть у провінціях однієї держави змінюється танець. Північний рус не так танцює, як малорос, як слов'янин південний, як поляк, як фін: у одного танець говорить – у іншого він бездушний; у одного скажений, розгульний – у другого спокійний; у одного напружений, важкий – у іншого легкий, повітряний. Звідки народилася така різноманітність танців? Вона народилася з характеру народу, його життя і способу занять. Народ, який провів гордовите і войовниче життя, висловлює ту саму гордість у своєму танці; у народу безтурботного і вільного в танцях відбиваються та ж сама безмежна воля і поетичне самозабуття; народ гарячого клімату залишив у своєму національному танці тужність, пристрасть і ревнощі. Керуючись чуйною розбірливістю, творець балету може брати з них, скільки захоче для визначення характерів своїх танцюючих героїв. Зрозуміло, що, схопивши в них першу стихію, він може розвинути її і піднестися незрівнянно вище оригіналу, як музичний геній з простої, почутої на вулиці пісні створює цілу поему. Принаймні, танці матимуть тоді більше сенсу, збагатиться їх легка, повітряна і полум'яна мова, яка досі ще обмежена і стиснута» [3, 184–185]. Отже, «світова балетна гоголіана» (термін М. Загайкевич, «Студії мистецтвознавчі», 2009, № 4) продовжує набирати ваги.

Описи народного танцю дослідниками, письменниками, поетами переконливо доповнюють численні картини, гравюри, літографії цього періоду, що відобразили виконання хороводів, танців, танків й ігрових сцен у яскравих, барвистих народних костюмах.

У художній культурі, порівняно з наукою або правовою культурою, особливе значення має національна природа. Вона виступає найбільш адекватним і яскравим відображенням неповторного габітусу нації, її звичаїв, обрядів, традицій, національного характеру народу. Сегментом художньої культури, що відображує етнокультурні архетипи нації, є народна художня культура. Розгляд народного танцю у хронотопі української народної культури продемонстрував,

що людина, передаючи красу своїх відчуттів у танці, вивільняється від повсякденності з її одноманітним ритмом буденності й механічністю рухів, стає веселою, щасливою. «Коли дух людини веселий, думки спокійні, серце мирне, – то й усе світле, щасливе, блаженне. Оце є філософія», – визнавав Г. Сковорода [8].

Українські народні танці, попри метаморфози старих форм у добу постмодерну, спрямування історичного мистецького досвіду на створення нових, динамічних, оригінальних, змістовних художніх творів, що вражають сучасників оригінальним синтезом, симбіозом різних типів, форм, інтерпретацій народних традицій та інновацій, продовжують зберігати етнокультурну символіку, берегти традиції глибинного «коріння» й пластичного коду українців. Отже, народне мистецтво видобуває із глибин людської душі найкоштовніше, що стає надбанням нащадків.

Вивчення розглянутої наукової проблеми потребує продовження глибокого дослідницького аналізу й чергових оприлюднень щодо отриманих результатів.

Література

1. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. Київ : Мистецтво, 1968. С. 13–14.
2. Гоголь Н. В. Петербургские записки 1836 года // Полное собрание сочинений. Т. 8. Москва–Ленинград : Издательство АН СССР, 1952. 740 с.
3. Головко Б. А. Культура українського села в період соціальних трансформацій // Діалог культур: дослідження, практики, виклики: Зб. матеріалів наук.-теорет. конф., Київ, 3–5 жовтня 2011 р. Київ : НАКККіМ, 2012. 208 с. С. 33–35.
4. Гресь О. І. Літературна спадщина Миколи Гоголя у світовому балетному мистецтві // Київський національний університет культури і мистецтв. Електронний ресурс. URL: http://culture-art-knukim.pp.ua/article/viewFile/156808/156152 (дата доступу 21.10.2020).
5. Лукиан Самосатский. Сочинения в двух томах. Серия «Античная библиотека». Том II. СПб. : Алетейя, 2001. 538 с.
6. Садовенко С. М. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури: Монографія. Київ: НАКККіМ, 2019. 356 с. URL: http://elib.nakkkim.edu.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/254/2019.pdf?sequence=1 (дата доступу 21.10.2020).
7. Українські народні танці / Спадщина Предків. Електронний ресурс. URL: https://spadok.org.ua/folklor/ukrayinski-narodni-tantsi
8. Чижевський Д. Українська філософія // Українська культура. Київ : Либідь, 1993. С. 171.
9. Чурко Ю. Белорусский хореографический фольклор. Минск : Вышейшая школа, 1990. С. 13.

Садовенко Светлана Николаевна

(Украина)

УКРАИНСКИЙ НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ В ХРОНОТОПЕ НАРОДНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ

Аннотация. Украинский народный танец рассмотрен как один из доступных, понятных, восприимчивых, а потому популярных и любимых видов искусства, в котором магистральным модусом создания образа является движение и положение человеческого тела. Осуществлено культурологическое измерение украинского народного танца в хронотопе украинской народной художественной культуры. Отмечено, что в сложных социально-культурных условиях современной Украины народная традиция, как продукт массовой культуры, становится объектом потребления, происходит трансформация характера функционирования различных элементов культуры, вершится переосмысление ее символов, способов культурного наследования и коммуникаций. Формирование новых традиций отражает драматические со-

циальные события на макроуровне общественных регуляций и микроуровне повседневных культурных практик. Подчеркивается, что неизменным остается кордоцентризм украинской ментальности – ссылка на сердце, культ «сердечности» как источник индивидуальности и морали сферы украинства.

Ключевые слова: украинский народный танец, кордоцентризм, хронотоп, украинская народная художественная культура, традиции, национальное наследие, инновации.

Sadovenko Svitlana
(Ukraine)

UKRAINIAN FOLK DANCE IN THE CHRONOTOPE OF FOLK ART CULTURE: CULTURAL DIMENSION

Annotation: The article considers Ukrainian folk dance as one of the accessible, understandable, receptive, and therefore popular and most popular arts, in which the main mode of image creation is the movement and position of the human body. The culturological dimension of Ukrainian folk dance in the chronotope of Ukrainian folk art culture is carried out. It is emphasized that in the difficult socio-cultural conditions of modern Ukraine folk tradition, as a product of mass culture, becomes an object of consumption, the nature of the functioning of various elements of culture is transformed, its symbols, ways of cultural heritage and communications are rethought. The formation of new traditions reflects dramatic social events at the macro level of social regulations and the micro level of everyday cultural practices. It is emphasized that the cordocentrism of the Ukrainian mentality remains unchanged – a reference to the heart, the cult of «cordiality», as a source of individuality and morality in the sphere of Ukrainian's.

Keywords: Ukrainian folk dance, cordocentrism, chronotope, Ukrainian folk art culture, traditions, national heritage, innovations.

РОЗВИТОК СУЧАСНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПІВДЕННІЙ КОРЕЇ

УДК 793.3(519.5)

Анотація. Неповторність, унікальність культури будь-якого, навіть малочисельного національного суспільства, становить собою самостійну цінність. Потрібно відмітити незаперечний вплив Заходу на трансформацію деяких видів мистецтва у Південній Кореї. Але головним чином, це видозміни сучасних форм танцю, тобто додавання до традиційних аспектів нових ритмів і композицій, зовсім не характерних для східної традиційної музики. Незважаючи на складний і тривалий шлях розвитку, на вплив Заходу корейське танцювальне мистецтво, як і раніше, зберігає свою самобутність і з легкістю поєднує в собі віяння минулих років і ритм сучасності.

Ключові слова: танець, танцівник, сучасні умови, розвиток мистецтва, корейське танцювальне мистецтво, корейська культура, традиційний танець, новий танець, Південна Корея.

Панченко Олег Володимиорович,
член НХСУ,
бакалавр КМАЕЦМ,
танцівник трупи розважального парку LOTTE WORLD
(м.Сеул, Корея)
(Київ, Україна)

Існуючий сучасний поділ Кореї Північну і Південну призвів до поділу в культурі; незважаючи на це, традиційна культура Кореї об'єднує обидві держави своєю більш ніж 5000-річною історією і вважається однією з найстаріших. Неповторність, унікальність культури будь-якого, навіть малочисельного національного суспільства, становить собою самостійну цінність, велике загальнолюдське багатство [2].

У духовній культурі корейців значне місце займають народні традиції, звичаї, вірування і збереження пам'яток культури. Танцювальне мистецтво являє собою важливу частину однієї із форм духовної культури Кореї. Збереження традицій хореографічного мистецтва є важливою і актуальною справою.

Походження танцювальної спадщини Кореї бере початок у глибокій давнині, коли предки сучасної корейської нації жили в родовій общині. Тоді, з метою збереження своєї безпеки, вони танцювали, закликаючи богів бути милосердними до них. Також танці носили і соціальний характер, тобто виконували функцію об'єднання громади, відторгнення конфліктів і чвар у клані. Із часом змінювались люди, формувались нові покоління, з'явилась нова спадщина танцювального мистецтва.

Сучасні танці мало нагадують ті, які виконувались корейцями кілька віків тому, але, перш ніж отримати відомий нам вигляд, вони не раз змінювали свої первісні форми і позиції.

Відомий далекосхідний вчений Г. П. Бєлоглазов, досліджуючи культуру народів Сходу, особливо підкреслював: «Каждый этнос, его культура развиваются, прогрессируют и, в конечном итоге, эволюционируют в современное цивилизационное сообщество в результате взаимодействия, заимствования технических и технологических новшеств, изобретений, других инноваций, а также вследствие духовных контактов с соседними общностями» [2]. («Кожний етнос, його культура розвиваються, прогресують і, врешті-решт, еволюціонують у сучасне цивілізоване суспільство в результаті взаємодії, запозичення технічних і технологічних нововведень, винаходів, інших інновацій, а також внаслідок духовних контактів із сусідніми спільнотами»).

Великий вплив на розвиток корейського хореографічного мистецтва справила японська танцювальна школа [3]. Багато відомих корейських майстрів хореографії навчались у Японії.

Видатною танцівницею і балетмейстером була Чхве Син Хі (або Цой Син Хі, як називали її деякі дослідники). Вона однією з перших почала опановувати мистецтво сучасного і класичного танцю на професійній основі. Згодом її будуть називати «Найяскравішою зіркою корейського мистецтва». У віці 15 років вона побачила виступ Баку Ісіі – піонера сучасного танцю в Японії. Його виступ настільки вразив молоду кореянку, що Чхве Син Хі вмовила Ісіі взяти її із собою в Токіо як ученицю. Там вона кілька років опановувала мистецтво сучасного і класичного танцю. У 1929 році вона повернулась до Сеула, відкрила власну танцювальну студію і почала регулярно витупати на сцені. Успіх був приголомшуючим, і вже через кілька років танцівниця стала чи не головною зіркою у світі корейського сценічного танцювального мистецтва. Чхве вдалося поєднати національну традицію і сучасність, що на той момент було абсолютно новим у корейському танцюваль-

ному мистецтві. Вона не була ні західною класичною балериною, ні традиційною корейською танцівницею – у її танці злились ці дві традиції [2].

Потрібно зазначити незаперечний вплив Заходу на трансформацію деяких видів танцю. Але головним чином це видозміни сучасних форм танцю, тобто додавання до традиційних аспектів нових ритмів і композицій, зовсім не характерних для східної традиційної музики. Наприклад, завдяки вторгненню західного танцювального мистецтва почали інтенсивно відкриватись університети, які готують неперевершених майстрів сцени (жіночий університет Юхва), тоді як до 1950-го року навчанню танцю відводились лише невеликі хореографічні факультети.

Відкриття цього університету стало великим проривом у розвитку танцювального мистецтва Кореї. Хореографічний факультет університету, створений у 1962 році, став вищою школою для багатьох майстрів сцени. У його стінах і сьогодні готують як бакалаврів, так і магістрів хореографії, що є хорошою базою для створення академічних основ корейської національної хореографії. Реформаторами традиційних танців є викладач жіночого університету Юхва, професор Кім Ме Чжа та Кук Су Хо, вони є засновники та керівники театральної трупи «Тідім». Саме там, в університеті, під керівництвом Кім Ме Чжа і за участі п’яти студенток було покладено початок новому руху так званого альтернативного (творчого) танцю.

Його суть полягає в тому, що на основі традиційних танців створені нові, які повною мірою відображають почуття та думки людини сучасної Кореї.

Серед інших «нових танців» Кореї можна виділити кілька, які втілили в собі основи традиційного танцю і сучасні віяння в хореографії. Так, наприклад, основу сучасного танцю Топуре складають традиційні шаманські танці, в яких естетика традицій насичена поезією, музикою. А чернечий танець Синму є для сучасних танцівників хорошою школою пластики та духовної наповненості руху.

У сучасних умовах багато традиційних танців, таких як Хваванму («Танок у квітковій короні»), Пучхечхум («Танок з віялами»), Чангочхум («Танок з барабаном»), адаптовані до нового часу, в них з’явилися нові елементи, рухи, жести, і ці танці більш пристосовані для виступів на сценічних площадках, перетворюючись у чудову театралізовану виставу.

Оригінальним майстром інтерпретації древніх шаманських ритуалів була танцівниця Ким Сук Чжа, яка милувала око глядачів на сцені більше 20 років. У вересні 1990 року вона отримала звання «Людина – жива скарбниця культури» за виконання танцю Тосальпхурі – локальної варіації популярного «танцю духовного очищення».

Доступна нашому сучасникові й образна мова «Чінчжуйского танцю з мечами» у виконанні Кім Су Ак, присвяченого національній героїні Нонге, що жила в XVI столітті. За цей танець у 1966 році актрисі одній з перших у країні було присвоєно звання «Людина – живий скарб культури». У її репертуарі також «Чернечий танець», «Танець з маленьким барабаном» тощо.

У 1962 році була створена Національна хореографічна трупа, на чолі якої став легендарний виконавець у жанрі «Нова хореографія» Чо Тхек Вон. Це був перший хореографічний колектив країни, який фінансувався державою. На по-

чатку свого творчого шляху трупа працювала як із класичним репертуаром, так і приділяла велику увагу традиційному корейському танцю. Але згодом трупа розділилася на дві групи і кожна пішла своїм шляхом у творчому пошуку.

«Новий танець» синтезує досягнення класичної європейської хореографії та основи корейських танцювальних традицій. Він ліг в основу сучасного балетного мистецтва Кореї. Його становлення пов'язане з іменами хореографів Їм Сон Нама, Кім Хесіка, балерин Хон Джунхі, Кім Медж та ін. У стилі модернового і альтернативного танцю творять видатні хореографи сучасності – Юк Вансун, Кім Бокх і багато інших [2].

У 1980-і роки, коли корейський балет ще наслідував традиції японського балету, у Сеулі була створена нова балетна трупа «Юніверсал балет». Засновники трупи проголосили себе прихильниками танцю, який ніс у собі елементи європейської та східної культури. Основою «Юніверсал балету» стала «Художня школа Сонхва», засновником якої був Пак За Хі. У 1976 році він же заснував балетний факультет, першим педагогом якого стала Едріан Деллас, запрошена зі США. Це стало історичною подією, оскільки Едріан Деллас справила величезний вплив на становлення корейського сучасного балету. Саме зусиллями цього хореографа побачила світ постановка «Сім Чхон», яка втілила глибокий світ етнічної танцювальної культури Кореї. Уперше традиційна корейська культура отримала нове освітлення в поєднанні з класикою [2].

Численні музичні та хореографічні колективи країни працюють у самих різних жанрах і стильових напрямах. Але останнім часом, з розвитком авангардних форм, усе більша увага приділяється національному традиційному мистецтву, як у музиці, так і в хореографії.

Незважаючи на складний шлях розвитку, на вплив Заходу, корейське танцювальне мистецтво як і раніше зберігає самобутність і з легкістю поєднує в собі віяння минулих років і ритм сучасності. Існує багато відмінностей між західними і корейськими танцями в техніці їх виконання. Найістотніша різниця полягає в тому, що західні танцюристи в танці зазвичай працюють ногами, на високих напівпальцах, тоді як корейці більше рухають плечима, руками і долонями. Корейці акцентують рух на п'ятах ніг, але майже зовсім не здійснюють зайвих різких рухів. Ще одна яскрава відмінність в тому, що корейські танцюристи під час танцю співають. У малюнку традиційних корейських танців простежується статечність і постійне вдосконалення себе. Щоб правильно виконати той чи інший корейський танець, необхідні довгі й виснажливі тренування, повна концентрація, контроль свого тіла.

У XXI ст. сучасний танець знайшов своє втілення у різноманітних молодіжних рухах і течіях, де вокал і танець нерозривно пов’язані. Перше покоління корейського шоу-бізнесу заклало основи жанру кей-поп: концепція «поп-пісня + реп + синхронна хореографія», яскравий представник – чоловіча група H.O.T. Згодом з’явилось багато інших схожих груп.

Але справжній прорив (і першу міжнародну славу) кей-попу принесла друга хвиля, яку запустив бой-бенд TVXQ у 2003 році. Їх фан-клуб навіть потрапив до Книги рекордів Гіннеса як найбільший у світі – до нього увійшли понад 900 тисяч чоловік. Після TVXQ легендами стали і Super Junior, Girls

'Generation, Big Bang і 2NE1. Ті роки, коли вони були на піку популярності, зараз вважають золотим століттям кейпопа [4].

Південнокорейських поп-зірок називають Айдол (від англ. *Idol*), але могли б, напевно, називати й «ідеалами», тому що бути ідеальним і є головним завданням Айдола. Мова йде не тільки про красу (хоча без неї не обійтися), потрібно вміти добре танцювати, співати, впевнено триматися на публіці, справлятися з фізичними навантаженнями і психологічним тиском, а головне – ніколи не виходити з образу, залишаючись бездоганним як зовні, так і внутрішньо.

Ми звикли до іншої моделі шоу-бізнесу: у випадку із західними артистами ми допускаємо, що вони такі ж живі люди, як і ми, а значить, можуть бути недосконалими. А для Айдола особисте і публічне життя не можуть бути розділені – необхідно відповідати заданому образу не тільки на сцені, а й на зустрічах із фанатами, у соціальних мережах, навіть коли просто йдеш по вулиці. Айдолом не може стати випадкова людина з вулиці, для того, щоб відповідати необхідним вимогам, юнаки і дівчата роками тренуються під керівництвом своїх музичних і танцювальних керваників (лейблів), перш ніж потрапити на сцену. Але згодом з них виходять першокласні професіонали: ніяких переплутаних рухів, рядків або технічних неполадок [4].

З 2016 року найпопулярнішими на Сході стають BTS. Хореографія ускладнювалася, і до початку третього покоління їй стали приділяти не менше уваги і сил, ніж музичній складовій будь-якого шоу. Слід додати, що групи почали змагатися і в акробатиці: під час виступів артисти вибудовували піраміди, робили сальто, вставляли елементи брейк-дансу.

Отже, вплив сучасного західного хореографічного мистецтва на корейську танцювальну культуру безперечний. Але водночас хореографічне мистецтво Південної Кореї розвивається не лише з урахуванням сучасних новітніх тенденцій, а й зі збереженням самобутньої народної традиційної танцювальної культури.

Література

1. Чо Дон Хва. Современный танец: История корейской культуры и традиции. Сеул, 1975. 153 с.

2. Пути развития традиционного хореографического искусства корейцев в современных условиях. Глава 3. URL: https://koryo-saram.ru/glava-3-puti-razvitiya-traditsionnogo-horeograficheskogo-iskusstva-korejtsev-v-sovremennyh-usloviyah/ (дата доступу: 16.06.2020).

3. Танцевальная культура Кореи: История и современность. URL: https://www.dissercat.com/content/tantsevalnaya-kultura-korei-istoriya-i-sovremennost (дата доступу:121.09.2020).

4. Традиционные корейские танцы и их исполнители как феномен мировой культуры. URL: https://www.letoile.ru/article/k-pop-populyarnye-gruppy-yuzhnoy-korei/ (дата доступу: 01.08.2020).

Панченко Олег Владимирович
(Украина)

РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В ЮЖНОЙ КОРЕЕ

Аннотация. Неповторимость, уникальность культуры любого, даже малочисленного национального общества, представляет собой самостоятельную ценность. Нужно отметить неоспоримое влияние Запада на трансформацию некоторых видов искусства в Южной Корее. Но главным образом это видоизменения современных

форм танца, то есть добавление к традиционным аспектам новых ритмов и композиций, вовсе не характерных для восточной традиционной музыки. Несмотря на сложный и длительный путь развития, на влияние Запада, корейское танцевальное искусство по-прежнему сохраняет свою самобытность и с легкостью сочетает в себе веяния прошлых лет и ритм современности.

Ключевые слова: танец, танцовщик, современные условия, развитие искусства, корейское танцевальное искусство, корейская культура, традиционный танец, новый танец, Южная Корея.

Panchenko Oleh
(Ukraine)

DEVELOPMENT OF MODERN CHOREOGRAPHIC ARTS IN SOUTH KOREA

Annotation. The uniqueness, the uniqueness of the culture of any, even a small national society, is an independent value. It should be noted the undeniable influence of the West on the transformation of some types of art in South Korea. But mainly these are modifications of modern forms of dance, that is, the addition of new rhythms and compositions to the traditional aspects, which are not at all characteristic of oriental traditional music. Despite the difficult and long path of development, influenced by the West, Korean dance art still retains its identity and easily combines the trends of the past and the rhythm of the present.

Kewords: dance, dancer, modern conditions, art development, Korean dance art, Korean culture, traditional dance, new dance, South Korea.

БАЛЕТ «ЛЕБЕДИНЕ ОЗЕРО» ПЕТРА ЧАЙКОВСЬКОГО: ПРОВАЛ ПЕРШОЇ ПОСТАНОВКИ БАЛЕТУ ТА БЛИСКУЧЕ ПОВЕРНЕННЯ НА СЦЕНУ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МАРІУСА ПЕТІПА І ЛЬВА ІВАНОВА

УДК 792.82

Грищенко Інна Сергіївна,
магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

Анотація. Зародження безцінного твору Петра Чайковського «Лебедине озеро». Розкрито причини провалу першої постановки балетмейстера В. Рейзінгера та успішне повернення балету під керівництвом М. Петіпа і Л. Іванова. Висвітлено нововведення, які були зроблені для блискучого повернення спектаклю, яка стала основою для сучасних інтерпретацій «Лебединого озера».

Ключові слова: балет, «Лебедине озеро», Великий театр, балетмейстер, головні герої, інтерпретації балету, «лебедині» сцени.

ХХ століття славиться багатьма постановками балетів, які додають до скарбниці культури неперевершену музику, хореографію, чудові декорації та красиві костюми, а також несли сучасні віяння, що було рідкістю в XIX ст. І все ж таки жоден балет не може зрівнятися за силою влади над глядачем, як перший балет Петра Ілліча

Чайковського «Лебедине озеро» – поема про вірне серце і самовіддану любов, де образи красивих дівчат-птахів, які пливуть по озерній гладі, злітаються в нічне коло, оплакують свою гірку долю у владі чаклуна, стали емблемою балетного мистецтва, свідченням невичерпних сил ліричного танцю [2].

Балет «Лебедине озеро» був замовлений Чайковському навесні 1875 року дирекцією Московського Великого театру. Ініціатива, мабуть, належала тодішньому інспекторові репертуару, а згодом керуючому імператорськими театрами в Москві В. П. Бегичеву, який був відомий у Москві як літератор, драматург і активний громадський діяч. Саме він, спільно з балетним артистом В. Ф. Гельцером, є автором лібрето «Лебединого озера» [1].

«Лебедине озеро» – це перший балет Чайковського, перший досвід реалізації його заповітних бажань і дум. Він був зроблений у середині 70-х років XIX ст., тоді, коли композитор ще перебував на шляху до далеких вершин, коли йому доводилося особливо важко в боротьбі за свої художні ідеали [2].

Перші дві дії були написані Петром Іллічем наприкінці літа 1875 року, а навесні 1876-го балет був дописаний і повністю інструментований, а восени того ж року в театрі вже йшла плідна робота над спектаклем.

Прем'єра балету «Лебедине озеро» у Великому театрі відбулася 20 лютого 1877 року. Диригував оркестром С. Я. Рябов, декорації створили К. Вальц, І. Шангін і В. Гроппіус, костюми були підібрані відповідно до образів героїв. Над постановкою працював австрійський балетмейстер Венцеслав (за іншими даними – Юліус) Рейзінгер.

На думку сучасників, постановка виявилася досить посередньою. Причиною цього була, перш за все, творча безпорадність хореографа-постановника Рейзінгера. В одному з відгуків на прем'єру, який був опублікований у «Російських відомостях», було написано: «... Рейзінгер ... проявив якщо не мистецтво, відповідне його спеціальності, то чудове вміння замість танців влаштовувати якісь гімнастичні вправи. Кордебалет тупцює на одному і тому ж місці, махаючи руками, як вітряні млини крилами, а солістки скачуть гімнастичними кроками навколо сцени» [1].

Слабким був і склад виконавців головних ролей на перших виставах: у ролі Одетти-Одилії замість талановитої прими-балерини А. Собещанської виступала її дублерка П. Карпакова; роль Принца Зігфріда дісталась А. Гіллерту, а фон Ротбарта виконував С. Соколов. Оркестр, яким керував малодосвідчений на той час диригент О. Рябов, був непідготовлений до виконання партитур, подібних до «Лебединого озера», та робив свою справу вкрай недбало. За свідченням одного з рецензентів, до прем'єри дирекція дозволила всього лише дві оркестрові репетиції.

Більшість шанувальників балету Великого театру вважали «Лебедине озеро» повною невдачею. Музику зустріли несхвально. Від неї чекали тільки «граціозних, захоплюючих мелодій у дусі Пуні», – заявляла газета «Музичний світ». Партитура була визнана нудною, мелодично бідною, одноманітною і занадто науковою. Останнє, з точки зору балетоманів, було найбільшим «злочином». Порівнюючи Чайковського з ремісниками, які постачали балетні партитури, вони засуджували його за «зраду» традиціям і поблажливо схвалювали там, де він йшов на поступки завсідникам імператорських театрів і відсталим

акторам. «Є кілька щасливих моментів, як, наприклад, вальс, угорський танець, полька, але загалом музика нового балету досить монотонна, нудна, … для публіки вона суха», – писав рецензент «Театральної газети» [2].

Першим сценічним втіленням «Лебединого озера», гідним музики Чайковського, являлась петербурзька прем'єра балету, здійснена в 1895 році Маріусом Петіпа і Львом Івановим. Саме тоді хореографія вперше відкрила для себе і перевела на свою мову чудову лірику творів Чайковського. Постановка 1895 року послужила основою для всіх наступних інтерпретацій балету, а образ дівчини-лебедя став однією з класичних ролей балетного репертуару, привабливою і важкою, яка вимагає від балерини блискучої віртуозності та тонкої ліричної чуйності.

Питання про постановку всього балету «Лебедине озеро» остаточно було вирішено лише після успішного показу II акту на початку 1894 року на вечорах вшанування пам'яті композитора П. Чайковського, постановником якого був Лев Іванов.

З'ясувати розподіл обов'язків між Петіпа і Івановим нелегко. Згідно з розповіддю учасника прем'єри А. Ширяєва, першу картину (колишній I акт) ставив Петіпа, другу (колишній II акт) – Іванов; дієвий дует II акту (колишній III акт) – Петіпа, інші танці в акті – обидва балетмейстери. Останній акт також поставили Петіпа та Іванов. Архів Петіпа по «Лебединому озеру» дійшов до нас не повністю. Матеріали його свідчать про велику роботу балетмейстера над композицією всіх картин, окрім другої. У нотатках Петіпа йдеться: «Друга картина вже складена».

Виконавцями головних партій у нових балетах завжди виступали балерини-гастролерки. Як правило, вони були зацікавлені лише у власному успіху; все, що не влаштовувало іноземних «зірок», перероблялося. Роль Одетти-Оділлії дирекція доручила балерині П. Леньяні. Подібно до інших гастролюючих балерин, вона ігнорувала пантомімну сферу балету, віддаючи всі сили танцям переважно дивертисментного плану. Це і заважало, і допомагало постановникам «Лебединого озера». Заважало, тому що змушувало рахуватися з межами можливостей Леньяні. Допомагало, тому що танцювальна природа вистави і, головне, його музики зобов'язувала шукати образ всередині танцю, а не в ізольованій від нього сфері пантоміми. Потрібна була важка і кропітка робота з Леньяні. І вона, як стверджували сучасники, домоглася небувалих для неї успіхів. «Як королева лебедів, вона була велична і м'яка, заворожувала всіх, вигинаючи шию по-лебединому. Її блискуча техніка приголомшувала на балу, де вона виконувала тридцять два фуете», – згадувала Ваганова [2].

За неписаним законом, всі нові ролі репертуару віддавалися артисту П. Гердту, якому йшов 51-й рік. Відмінний актор і танцівник, він уже не міг брати участь у розвиненому танці, і це виключало для нього виконання ролі Зігфріда, але в 90-х роках XIX ст. все ще діяла стара естетика, в силу якої виконавець головної чоловічої ролі створював образ переважно мімічно і лише частково – танцювально. Ось чому Петіпа з легким серцем благословив вилучення з I акту епізодів танцю Зігфріда і обмежив його однією варіацією в II (колишньому III) акті. Постановники пристосувалися і до того, що Гердт не міг уже досить довго підтримувати балерину, а друга картина присвячена ліричній зустрічі Зігфріда і Одетти. Природно виникає питання: як поєднувалися особливості цього дуету, які вимагали розвинених підтримок, з обмеженими можливо-

стями Гердта? Композиція танцю була тією ж, що і тепер, але в ній, виявляється, ввели другого танцівника (А. Горського), який як друг принца підтримував балерину, в той час як Гердт позував. Перетворення дуету в тріо «мотивувалося» тим, що принц не розлучається з коханим зброєносцем навіть під час освідчення в коханні. І таке повторювалося в спектаклі двічі – не тільки у 2-й картині І акту (колишньому II), але і в II акті (колишньому III). Тут друг Зігфріда Бенно брав участь у дієвому па Оділлії, принца і Ротбарта, підміняючи в підтримках Гердта.

Не так давно постановку «Лебединого озера» приписували лише одному Петіпа – Іванов вважався лише його помічником. Пізніше почали ідентифікувати хореографію Іванова та Петіпа, адже у них різний почерк і прагнення. Навряд чи варто порівнювати таланти, особливо в справі хореографа. Л. Іванов не завжди мав можливість говорити «своїм голосом» [2].

Лев Іванов, володіючи рідкісною музикальністю, поставив знамениті «лебедині» сцени на озері – «симфонічні» картини битви з долею, створив образи, сповнені зачарованої краси. Хореограф надав сценічним лебедям вигляд, близький до сучасного – без бутафорських крил з наклеєним пір'ям. Замість цього він увів «танці рук». У балеті з'явилися дует Одетти і Зігфріда, знаменитий Танець маленьких лебедів. Спектакль, заснований на темі лебедів-двійників, конфлікті недосвідченості з підступністю і випробуванні душі на вірність, переходив в небачені раніше в балеті психологічні глибини [3].

Постановники нового «Лебединого озера» внесли зміни і в музику. Диригент Ріккардо Дриго не тільки переставив місцями музичні фрагменти, а й додав нові. Також свій вклад для оновлення балету зробив директор імператорських театрів І. Всеволожський. Він зажадав вилучення з вистави сцени повені, тому що «повені такі заяложені і погано вдаються на нашій сцені» [3, 2].

Отже, відстале уявлення Рейзінгера про балет «Лебедине озеро» як про драматизоване видовище згубно позначилося на структурі вистави, його партитурі й, безпосередньо, на успішності спектаклю. Підхід до сценічної дії як до суто розважальної, ремісничі його побудови, велика кількість розважальних вставок не влаштовували глядачів, а згодом – Петіпа й Іванова. При переробці авторського тексту жертви були неминучі: одні – за потребою, інші – в силу творчих принципів Петіпа (меншою мірою – Іванова), треті – на вимогу Всеволожського, четверті – за бажанням виконавців, які на той час мали широкі права обирати і вимагати.

Зміни у сценарії, оновлена партитура Чайковського, талановиті балетмейстери, їхні погляди і смаки – усі ці компоненти є складовими успіху балету і сьогодні.

Література

1. Житомирський Д. В. Балеты Чайковского. Киев : МУЗГИС, Москва, 1957 р. 120 с.
2. Слонимський Ю. І. Лебединое озеро П. Чайковского. Київ : Государственное музыкальное издательство (МУЗГИЗ), 1962 р. 80 с. URL: https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit /slonimskyi.htm (дата доступу: 06.08.2020).
3. Лебедине озеро: історія балету. URL: https://www.culture.ru/s /lebedinoe_ozero/ (дата доступу: 01.08.2020).

Грищенко Инна Сергеевна
(Украина)

БАЛЕТ «ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО» ПЕТРА ЧАЙКОВСКОГО: ПРОВАЛ ПЕРВОЙ ПОСТАНОВКИ БАЛЕТА И БЛЕСТЯЩЕЕ ВОЗВРАЩЕНИЕ НА СЦЕНУ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ МАРИУСА ПЕТИПА И ЛЬВА ИВАНОВА

Аннотация. Зарождение бесценного произведения Петра Чайковского «Лебединое озеро». Раскрыты причины провала первой постановки балетмейстером В. Рейзингер и успешное возвращение балета под руководством М. Петипа и Л. Иванова. Выявлены изменения, сделанные для блестящего возвращения спектакля, который стал основой для современных интерпретаций «Лебединого озера».

Ключевые слова: балет, «Лебединое озеро», Большой театр, балетмейстер, главные герои, интерпретации балета, «лебединые» сцены.

Hryshchenko Inna
(Ukraine)

BALLET «SWAN LAKE» BY PETER TCHAIKOVSKY: FAILURE OF THE FIRST BALLET PRODUCTION AND BRILLIANT RETURN TO THE STAGE IN THE INTERPRETATION BY MARIUS PETIPA AND LEV IVANOV

Annotation: The article describes the origin of Peter Tchaikovsky's invaluable work «Swan Lake». We revealed the reasons for the failure of the first production by the choreographer Reisinger and the successful return of the ballet under the direction of M. Petipa and L. Ivanov. The changes, made for the brilliant return of the performance, which became the basis for modern interpretations of «Swan Lake2, were highlighted.

Keywords: ballet, «Swan Lake», The Bolshoi Theatre, ballet master, the main characters, interpretation of ballet, «swan» scene.

ВПЛИВ РЕГІОНАЛЬНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ НАРОДНОГО ТАНЦЮ НА ФОРМУВАННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ СЬОГОДЕННЯ

УДК 793.31(477)

Стратуленко Олександра Віталіївна,
магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

Анотація. Висвітлено значення збереження українських танцювальних традицій. Окреслено регіони України за історико-етнографічними особливостями. Виявлено чинники, що сприяли формуванню регіональних особливостей народного танцю. На прикладі танцювальної культури західних областей України виявлено зв'язок із хореографічними полотнами нашого часу.

Ключові слова: Карпати, першоджерела танцю, етнографічне районування, регіональні особливості, фольклор, культурно-побутові особливості, гуцули.

На сьогоднішній день особливо актуальними є дослідження, пов’язані з вивченням національних культурних традицій українського народу і всіх його атрибутів, які ідентифікують нас як велику цивілізовану спільноту на геополітичній карті світу, свідчать про нашу багатові-

кову історію та різножанрову, унікально неповторну народну творчість. Не є винятком і українська хореографічна культура, багата, яскрава і різноманітна, як і сама Україна [2, 6].

Український народний танець – самобутнє явище культури та мистецтва, яке відображає тисячолітній духовний шлях розвитку народу, його традиції та історичний досвід [7,17]. На думку Клари Балог, найбільший у світі митець – народ. Своє мистецтво він творить протягом тисячоліть. Воно живе до тих пір, доки живе народ [1,4].

Протягом багатьох століть український народ створив величезну кількість танців, які є справжнім культурним надбанням. Першоджерелами танцю були різноманітні рухи, жести, що пов'язувалися з трудовими процесами, спостереженнями людини за природою, враженнями від навколишнього світу. На формування танцювальної культури неабиякий вплив мали умови життя народу.

Започаткована в язичницьку добу, коли танці й хороводи були безпосередньо вплетені в канву повсякденної побутової діяльності, українська народна хореографічна культура, незважаючи на тривалі соціальні, ідеологічні утиски та чужоземні впливи, не лише спромоглася зберегти свою самобутність, але й розвинулася якісно, збагативши свою лексику, жанрову розмаїтість та художню палітру [2,10] .

Лексика українського народного танцю досить лаконічна та напружена. Яскраво виражений національний колорит дає можливість глядачеві без спеціальної підготовки визначити, надбанням якого регіону чи народу є той чи інший танець. Саме тут і постає питання: «Як сформувалися регіональні особливості народного танцю та який вплив на українське танцювальне хореографічне мистецтво сьогодення вони мали?».

Етнографічне районування – це поділ території на локальні культурно-побутові групи населення, які мають спільні риси мовного, звичаєвого, господарського характеру, зумовлені природним середовищем й історичним розвитком кожної групи, а також етнокультурними взаємозв'язками із сусідніми народами [5].

За історико-етнографічними характеристиками українські народні танці поділяються на 3 основні регіони: Центрально-Східний, Північний і Західний.

До першого регіону належать Київщина, Полтавщина, Чернігівщина, Слобожанщина, Сумщина, північні регіони Донецької області, Дніпропетровщина, Запорізька, Херсонська, Миколаївська, Кіровоградська, Одеська області. До другого регіону належать північні регіони Київської, Сумської, Чернігівської, Житомирської, Рівненської областей. До третього – райони Гуцульщини, Закарпаття, Рухівській район, Львівська область і Лемківщина [3].

За регіональними особливостями народного танцю більш детально територію України поділяють на такі регіони: Центральна Україна, Слобожанина, Полісся, Поділля, Волинь, Гуцульщина, Закарпаття, Буковина, Північне Причорномор'я, Бессарабія.

У межах одного етносу можна побачити осередки, кожний з яких має своєрідний побут і культуру. Спільність і однорідність їх локальних особливостей стали основою для визначення окремих етнографічних груп і регіонів. Як

складники єдиного цілого, вони мають спільну територію, мову та звичаєву структуру, але водночас створюють розмаїття української культури.

Розвиток культури кожного етносу і формування її особливостей пов'язані з природним середовищем та способом господарських занять населення. Кліматичні, біологічні та географічні фактори, сусідство з іншими націями, елементи яких перехрещувались, сплітались і переміщувались, історичні події, що протягом тривалого часу відбувались в Україні, впливали на духовний світ людини, характер, темперамент народу. Бойки, гуцули, лемки, поліщуки, степовики – етнографічні групи України [9, 245].

Найбільше рис культури, побуту, мови і виразних слідів давніх племінних прикмет зберегли західні території України – Прикарпаття, Карпати та Закарпаття, які з повним правом можна вважати заповідником української етнографії.

Так історично склалося, що, перебуваючи у складі різних держав, українці зберегли свою етнокультуру, хоча і не уникли деяких взаємовпливів із культурами словаків, угорців та поляків. Ще до 40-х років ХХ ст. тут зберігались залишки ручного землеробства (у Закарпатті – підсічно-вогневого землеробства), а в деяких місцевостях обробіток землі за допомогою рискаля і сапи (на Івано-Франківщині). Тому численні танцювальні рухи даного регіону певною мірою трансформовані із запозиченням із різних видів трудової діяльності людини. Це рухи ковалів, шевців, косарів, лісорубів тощо. На Закарпатті та Прикарпатті для чоловічих танців характерні різноманітні рухи з топірцями [4].

Культурно-побутові особливості населення Закарпаття позначені деяким впливом сусідніх народів – так звана волоська сорочка з чотирикутним вирізом нагадує молдавську (не слід плутати волохи – молдовани і валахи – румуни). Типовим для закарпатців є народний верхній одяг з ворсу гуня, який має плащеподібну форму і поширений також серед угорців. Зберіглося і кілька видів короткого чоловічого і жіночого верхнього одягу: уйош, сірак, кожух (губа) без рукавів. Дівчата носили гірляндочки з квітів (косиці) над вухами – традиційна прикраса. Набедреним одягом жінок є лише фартух (плат), який закриває сорочку тільки спереду. У поселеннях бойків жіночі сердаки без рукавів такі ж, як і в лемків та болгар. Жіноча сорочка складається з двох частин: верхня дуже коротка, відокремлена від нижньої – подолки. Чоловічий сердак довший від гуцульського, з вусами, більше схожий на свиту [4].

Чоловічий танець Закарпаття насичений присядками, повзунцями, розтяжками, закладками, револьтатами, оригінальними млинцями, підсічками, високими тинками, стрибками, розніжками, яструбами кабріолями, щупаками, віртуозними па, повітряними турами, турами-дублями тощо. У названих групах танцювальних рухів немає жодного жіночого. Суто жіночими танцювальними рухами є рухи зі стрічками, з вінком, решетом, а також вишивальниць, ткаль, льонарок тощо. Дрібушечки, доріжки, упадання, низькі тинки, оберти на місці загалом виконуються жінками.

Незважаючи на певну структурну єдність окремих танцювальних рухів, навіть у близьких хореографічних культурах, виконання деяких па, на перший погляд спільних, має свої відмінності. Це стосується здебільшого манери виконання, положення рук і тулуба. Зазначимо, що, наприклад, гуцульська присядка

виконується без винесення ноги вперед, гуцульські дрібушечки відмінні від дрібушечок центральних регіонів України.

Походження назви гуцулів досі викликає дискусії серед учених. Найпоширеніші гіпотези – від молдавського гуц, гоц, що означає «розбійник». У XVII–XVIII ст. серед гуцулів було чимало опришків – повстанців, народних месників. На думку Дмитра Зеленіна, це слово позначало партизанів, тобто «благородних розбійників». Мовознавці пов'язують цю назву з дієсловом «кочувати» через форми кочул, гочул, що не зовсім переконливо. Немає також достатніх аргументів на підтвердження гіпотез про походження цієї назви від назви тюркського племені уци, або давньоруського племені уличі. Отже, назва досі лишається не зовсім зрозумілою. Самі гуцули не називають себе цим словом, яке, можливо, в давнину було для їхніх предків образливим [4].

Володимир Шухевич писав: «Усім укладом свого життя, своїми нравами і звичаями гуцули відрізняються від своїх співвітчизників, що живуть у Карпатах і далі на захід. Зокрема, гуцульський костюм являє собою особливе й видатне явище; більш за все він відзначається великою кількістю металічних прикрас, що дуже красиво виділяються на темно-червоному фоні їхнього одягу»[4].

Оригінальність культури гуцулів стала причиною гіпотез про походження їх від кавказців, котрі змішалися з українцями (Федір Вовк), або фракійців. Володимир Січинський знаходить у гуцульській архітектурі чимало спільних рис із культурою давніх етрусків. Живучи в горах, гуцули не забули землеробства, тим більше, що в жнива вони спускалися в долини на заробітки. Землеробська термінологія гуцулів уся слов'янського походження, тоді як термінологія тваринництва має багато слів волоського (молдавського) походження: бербениця – діжка; бриндзя, будз – назви сирів; деякі назви рослин і тварин [4].

Особливі й гуцульські штани: холоші вишиваються із зворотного боку яскравою вовною, а потім вивертаються вишивкою наверх. Сорочка носиться поверх штанів. Онучі та шкарпетки (капчурі) вишиваються по краях. Жінки носили доколінниці - ногавиці з білого сукна (у холодну пору року). Доколінниці стародавніші від жіночих штанів. Гуцулки також носили головні перемітки – убруси. Безрукавний одяг називався гугля, гуня, манта, чуга [4].

Гуцульський танець – самобутнє явище української народної культури. Гуцульські танці були переважно парно-масовими, хоча збереглися свідчення про жіночі хороводи та чоловічі танці ігрового характеру. Серед чоловічих танців виділяли аркан і березунку (походила із с. Березів Косівського р-ну). Про останню згадували: «Збиралися мужики, за руки бралися. Їх там десь п’ять, шість, вісім, і таким колом танцювали. І присідали. То був такий хлопецький танець, мужский». Аркан мав певний порядок танцювальних фігур, що їх оголошував (вигукував) ведучий. Незважаючи на чоловічий характер танцю, у поодиноких випадках в аркані брали участь і жінки, які мали гарну фізичну силу й витримку [6].

Серед парно-масових танців найбільшого розповсюдження набула гуцулка. Окрім гуцулки, танцювала молодь голубку, решето, півторак. Слід зауважити, що сучасна голубка перетворилася на танець-гру й набула нових танцювальних рухів. Цілком можливо, що ці ігрові моменти прийшли в народну культуру з

маскультури. У традиційній святковій культурі схожі розважальні форми завжди мали обмежене побутування (післявесільні звичаї), а до участі в них допускалися лише одружені гості.

Поява таких танцювальних новоутворень, з одного боку, свідчить про поступовий занепад старовинних гуцульських хореографічних традицій, а з іншого – про можливість трансформування. Проте варто зазначити, що в танцювальній культурі гуцулів вагоме місце належить саме народним традиціям.

Хореографічні твори в наш час і досі відображають різноманітне і багатогранне життя верств українського суспільства в різні історичні періоди. Найкращим прикладом виступають хореографічні постановки з репертуару Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П. Вірського, які назавжди залишаться в скарбниці української народної творчості.

Хореографічна сюїта «Карпати» (постановка М. Вантуха) є одним з найкращих прикладів сплетення танцювальної культури кількох регіонів України в одне ціле. Саме в цьому полотні ми бачимо на виконавцях яскраве, неповторне вбрання, притаманне регіонам Гуцульщини, Буковини і Закарпаття та спостерігаємо за виконанням танцювальних технічних рухів, які є візитівкою західних територій нашої країни.

Розглянувши більш детально регіональні особливості народних танців західних регіонів, можна з впевненістю сказати, що більша частина багатого українського фольклору в окремих регіонах нашої країни бережно перенесено крізь століття. Але через труднощі, пов’язані з деякими історичними періодами, багато цінної хореографічної спадщини було втрачено. Тому, як вже було зазначено, у наш час є актуальними дослідження, пов’язані з вивченням національних культурних традицій українського народу і всіх його атрибутів задля процвітання української танцювальної культури.

Література

1. Античное наследие в культуре Возрождения. Москва : Наука, 1986. 232 с.
2. Бойко О.С. Б772 Художній образ в українському народно-сценічному танці : монографія. Київ : Ліра-К, 2016. 204 с.
3. Дві групи рухів української хореографічної культури. URL: https://osvita.ua/vnz /reports/culture/10594/ (дата доступу: 19.09.20).
4. Етнографічне районування України. URL: https://ru.osvita.ua/vnz/reports/history /4095/ (дата доступу: 21.09.20).
5. Етнографічне районування. URL: https://uk.wikipedia.org/ (дата доступу: 20.09.20).
6. З історії танцювальної культури Гуцульщини: друга половина XX – початок XXI століття. URL: https://nte.etnolog.org.ua/uploads/2014/1/publications /117.pdf (дата доступу: 20.09.20).
7. Трансформація української народної хореографії та її концептуалізація в театрі танцю Павла Вірського. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Special-Science-Council/Materialy-Dysertaciy/2017-Lytvynenko/disser-Lytvynenko.pdf (дата доступу: 21.09.20).
8. Український танець: жанри та види. URL: https://ru.osvita.ua/vnz/reports /culture/10589/ (дата доступу: 19.09.20).
9. Формування регіональних танців українського Полісся та взаємовплив національних культур сусідніх держав. URL: http://old.kultart.lnu.edu.ua/Visnyk_Cult-Arts/2012_11/28.pdf (дата доступу: 19.09.20).

Стратуленко Александра Витальевна
(Украина)

ВЛИЯНИЕ РЕГИОНАЛЬНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ НАРОДНОГО ТАНЦА НА ФОРМИРОВАНИЕ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ УКРАИНЫ НАШЕГО ВРЕМЕНИ

Аннотация: Определено значение сохранения украинских танцевальных традиций. Очерчены регионы Украины по историко-этнографическим особенностям. Определены факторы, которые способствовали формированию региональных особенностей народного танца. На примере танцевальной культуры западных областей Украины показана связь с хореографическими творениями нашего времени.

Ключевые слова: Карпаты, первоисточники танца, этнографическое районирование, региональные особенности, фольклор, культурно-бытовые особенности, гуцулы.

Stratulenko Oleksandra
(Ukraine)

INFLUENCE OF REGIONAL CHARACTERISTICS OF FOLK DANCE ON THE FORMATION OF THE DANCE CULTURE OF UKRAINE OF OUR TIME

Annotation: The article defines the importance of preserving Ukrainian dance traditions. Outlined the regions of Ukraine for their ethnographic features. Definitely factors that contributed to the formation of regional characteristics of folk dance. On the example of the dance culture of the western regions of Ukraine, the connection with the choreographic and creations of our time is shown.

Keywords: Carpathians, primary sources of dance, ethnographic regionalization, regional features, folklore, culture and everyday features, hutsuls.

БАЛЕТ ІГОРЯ СТРАВІНСЬКОГО «ВЕСНА СВЯЩЕННА» – НОВА СТИЛІСТИКА XX СТОЛІТТЯ

УДК 792.82

Хмелідзе Валерія Вікторівна,
магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

Аннотація. Розглянуто балет як танець і його зміни. «Весна священна» – етапний, рубіжний твір, який своєю стилістичною зухвалістю зробив величезний вплив на всю подальшу світову музичну культуру. А. Казелла назвав балет «Біблією музики XX століття», а Б. Ярустовський – «посудиною з настоєм нових соків».

Сторіччя «Весни священної», що дала початок театральному і музичному авангарду, не могло пройти повз провідних театрів країни. Вікового ювілею відсалютували: Великий театр, Маріїнський і Новосибірський ГАТОБ. Окрім того, московський фестиваль, у рамках якого були показані легендарні «Весни» світової хореографії – Вацлава Ніжинського (в інтерпретації артистів Фінської Національної опери), Моріса Бежара і Піни Бауш – в автентичних виконаннях.

Ключові слова: танець, балет, театр, музика, Ігор Стравінський, Микола Реріх, Вацлав Ніжинський, Сергій Дягілєв.

«Весна священна» (франц. *LeSacreduprintemps*) – балет російського композитора Ігоря Стравінського, прем'єра якого відбулася 29 травня 1913 року в театрі Єлисейських Полів у Парижі. Автор декорацій, костюмів, лібрето – Микола Реріх, хореограф – Вацлав Ніжинський, імпресаріо – Сергій Дягілєв.

В основу задуму балету «Весни священної» покладено сон самого Ігоря Стравінського, в якому йому наснився стародавній ритуал – молода дівчина в оточенні старців танцює до знемоги, щоб пробудити весну, а після гине.

Над музикою працював Ігор Стравінський разом з Миколою Реріхом, який малював ескізи до декорацій і костюмів балету. За спогадами самого Миколи Реріха, він був автором лібрето.

В історії світового мистецтва – від шедевра до скандалу – тернистий шлях пройшов балет Ігоря Стравінського «Весна священна». Композитор написав партитуру, «до якої ми виростимо тільки в 1940 році», – висловився один з театральних критиків після прем'єри, котра змусила високоповажну паризьку публіку зазнати глибокий культурний шок [5, 47].

Ці слова виявились пророчими. Фантастичне об'єднання талантів трьох геніїв – І. Ф. Стравінського, Н. К. Реріха, В. Ф. Ніжинського – породило абсолютно новаторський спектакль, що володіє найпотужнішою енергетикою і такою силою впливу на глядача, що її секрет не розгаданий і донині.

Стравінський успадковував любов, знання, інтуїтивне розуміння народних витоків – пісні, награвання – від свого безпосереднього вчителя Римського-Корсакова, але ця коренева традиція російської музики сягає М. І. Глінки, передаючись через М. А. Балакірєва, А. П. Бородіна, М. П. Мусоргського до П. І. Чайковського, Н. А. Корсакова. Михайло Іванович Глінка в «Камаринской» не обмежується тільки цитуванням танцювального награвання і весільної пісні. Танкову він перетворює в грамотну, з якої виростає весь твір (композиційний прийом, не тільки розвинений Милим Олексійовичем Балакірєвим і Миколою Андрійовичем Римським-Корсаковим, а й значно поширений в музиці XX ст. – мається на увазі Мануеля де Фалья і Бела Бартока). У цьому ж напряму слідував Микола Андрійович Римський-Корсаков – від «Снігуроньки» до «Китежа», звернувшись до архаїчного, обрядового фольклору і намітивши для роботи з ним свою власну композиційну техніку, з властивими їй короткими поспівками, тобто з музичними характерно-виразними оборотами, їх варіативними повторами, нашаруваннями звукових ліній. Так він, образно висловлюючись, відкриває двері, в які потім увійшов його учень.

Як така, сюжетна лінія в балеті відсутня, а сам зміст «Весни священної» композитор викладає таким чином: Світле Воскресіння природи, яка відроджується до нового життя, воскресіння повне, стихійне відродження зачаття всесвітнього.

Сюжет балету. Світанок, плем'я збирається на свято Священної весни, починаються веселощі та танці, а самі ігри збуджують всіх. Залицяння дружин змінюється на хороводи. Далі починаються молодіжні та чоловічі ігри, які де-

монструють силу і міць, потім з'являються старці на чолі з Найстаршим – Мудрим. Обряд поклоніння землі з ритуальним поцілунком землі, отже найстарший – мудрий – завершує шалений танок. Вночі дівчата обирають велику жертву, одна з них, «Обрана», поставши перед богом, стане заступницею племені, а далі старці починають священний обряд.

Музика. Панівною стихією балету став ритм – гіпнотичний, який все собі підкоряє. Він панує в незвичайній, сповненій стихійної сили музиці, управляє рухом зігнутих, немов пригнічених до землі людей. Вступ створює картину поступового пробудження природи, від перших боязких струмочків до бурхливої радості весни. Чіткий ритм струнних і вигуки валторн відкривають «Весіннє ворожіння, танці птиць». Постійно звучить втоптуючий ритм, на тлі якого миготять різні мелодії. У «Грі умикання» стрімкий рух час від часу перебивається на клич, який стає все більш особистим. «Весняні хороводи» засновані на поспівках старовинної весільної пісні «На морі утушка» та інтонаціях веснянок. «Гра двох міст» вводить у дію чоловіків і їхню силу. У «Ході найстаршого – наймудрішого» зберігається рух попереднього епізоду, але в більш важкому і урочистому варіанті.

Несподівано все зупиняється. «Поцілунок Землі» – мить тиші. «Виплясування Землі» починаються потужним tutti, огрядним, монолітним, наполегливим – це шалене заклинання в стрімкому темпі раптово переривається.

У «Таємних іграх дівчат» також простежується зв'язок з народними наспівами. Поступово просвітлюються звучання, більш співучими стають мелодії, прискорюється темп. Раптові шалені удари литавр, барабану і струнних руйнують чарівність. Починається «Величання обраної», в якому панує страшна норовиста стихія. Немов важкі молоти виковують ритм, і після кожного удару з шипінням вирівається полум'я.

«Волання до праотців» – коротке, наказове, засноване на суворій архаїчній псалмодії. «Дійство старців чоловічих» відрізняється мирним ритмом.

Кульмінація твору – «Великий священний танець». У ньому безроздільно панують стихійний могутній ритм і гранична динамічна напруга.

Композитор Ігор Стравінський довгий час жив у Швейцарії на околицях міста Монтре. Саме там він написав «Весну священну». На честь цього названа одна з вулиць у Кларне – Ruedu Sacredu Printemps (Вулиця Священної Весни). Цікавий факт: раніше в цьому ж місті деякий час жив Петро Ілліч Чайковський, і саме там він написав концерт для скрипки з оркестром D-dur.

Існував і віденський журнал «VerSacrum» – на латині «Весна священна». Назву «Весна Священна» носить і роман кубинського письменника і музикознавця Алехо Карпентьєра (1978).

«Весна священна» зайняла почесне місце серед двадцяти семи музичних творів, записаних на золотій платівці, яка була закладена в космічний корабель «Вояджер» (1977). Корабель було відправлено у нескінченну подорож по міжгалактичним просторам з науково-дослідницькою місією. На його борту було закріплено спеціальний футляр із золотою пластиною, яка містила інформацію про місцезнаходження Землі, а також деякі зображення і музику. Двадцять сім

музичних шедеврів, які повинні були виконати функцію культурного послання землян на випадок можливої зустрічі корабля з іншими цивілізаціями [2, 65].

Існує авторське перекладення музики балету для двох фортепіано. Крім того, композитор Олексій Курбатов у 1998 році написав перекладення музики балету для одного фортепіано.

Перше скандальне представлення балету відбулося 29 травня 1913 року. Він був реконструйований у художньому фільмі «Коко Шанель та Ігор Стравінський», знятий у 2009 році Жаном Кунені за романом Кріса Грінхау «Коко та Ігор» (2002).

29 травня 2013, Століття «Весни Священної», у Театрі Єлисейських полів відбувся гала-концерт, присвячений потрійному ювілею – 100 років балету Ніжинського, музиці Стравінського і театру Єлисейських полів, де в 1913 році «Весна Священна» була скандально обсвистана публікою. На сцені театру – трупа і оркестр Маріїнського театру під музичним керівництвом Валерія Гергієва, хореографічна постановка – Саши Вальц, яка скомбінувала оригінальну версію Вацлава Ніжинського і свою інтерпретацію.

Значний інтерес до «Весни священної» спалахнув тільки в другій половині XX ст. У 1959 році світ побачив «Весну священну» у хореографії самого Моріса Бежара. Головне, що відрізняє Бежарівську інтерпретацію – це принципово інша смислова домінанта.

У балеті Бежара йдеться не про жертвоприношення, а про всепоглинаючу пристрасть, любов між чоловіком і жінкою. Пролог вистави Бежар назвав «Посвята Стравінському», використавши у виставі рідкісний запис із голосом композитора.

Неабиякий сюрприз шанувальникам балету зробила німецька танцівниця і хореограф Піна Бауш у 1975 році – вона спробувала повернутися до ритуальних дій та до його витоків, які керуються в обрядовості змістом танцю.

Знаковою стала робота над «Весною священною» і для видатних творців театру класичного балету Наталії Касаткіної та Володимира Васильєва. Після 1917 року Наталія Касаткіна і Володимир Васильєв стали тими вітчизняними хореографами, які ризикнули звернутися до творчості Ігоря Стравінського.

Наталія Дмитрівна Касаткіна і Володимир Вікторович Васильєв не тільки придумали зовсім нове хореографічне рішення, але й переробили лібрето, ввівши нових персонажів: пастуха і біснуватих. Спектакль був поставлений на сцені Великого театру в 1965 році. Прем'єру танцювали Ніна Сорокіна, Юрій Владимиров і сама Наталія Касаткіна.

У 1909 році почалася робота над балетом, яка проходила з перервами, оскільки в цей період І. Стравінський займався іншим твором – «Петрушка» на російську тематику, замовленого йому знаменитим імпресаріо Сергієм Дягілєвим для «Російських сезонів». Лише в 2011 році після прем'єри «Петрушки» Ігор Стравінський повернувся до свого задуму. У результаті нової зустрічі з Миколою Реріхом навесні 1911 року в Талашкино – маєтку відомої меценатки княгині М. К. Тенишевой – ідея балету оформилася остаточно.

В одному з останніх варіантів його структура була обмежена двома діями – це «Поцілунок землі» і «Велика жертва».

Праця хореографа давалася Вацлаву Ніжинському непросто. Будучи обдарованим танцівником, він зайнявся постановкою балету, але зіткнувся з власним невмінням ясно висловлювати свої думки та пояснювати колегам-артистам своє і Дягілєвське бачення того, що має відбуватися на сцені.

Для постановки «Весни священної»В. Ніжинським, І. Стравінськом і С. Дягілєвим була проведена величезна робота, яку публіка не оцінила. Під час прем'єри балету, яка відбулася 29 травня в театрі Єлисейських полів, глядачі прийшли в таке обурення від музики Ігоря Стравінського, що освистали балет і не приділили належної уваги оригінальності й складності хореографії на тему язичницьких обрядів.

Артистка балету Ромола Пульски, майбутня дружина Вацлава Ніжинського, була присутня на прем'єрі й згодом описала те, що відбувалося: «Хвилювання і крики доходили до пароксизму. Люди свистіли, паплюжили артистів і композитора, кричали, сміялися. Я була вражена цим пекельним шумом і, як тільки могла, скоро кинулася за куліси. Там все йшло так само погано, як і в залі. Танцівники тремтіли, утримували сльози. Тривала творча робота, нескінченні репетиції – і, нарешті, цей розгардіяш» [7]. Проте, «Весна священна» залишалась одним з улюблених балетів Сергія Дягілєва, за свідченням Миколи Реріха, він вважав, що публіка ще оцінить цю постановку, і говорив: «Ось це справжня перемога! Нехай собі свистять і біснуються! Внутрішньо вони вже відчувають цінність, і свистить тільки умовна маска. Побачите слідства» [4, 110].

Микола Реріх також писав: «Я пам'ятаю, як під час першого показу глядачі свистіли і кричали так, що нічого не можна було почути у залі. Хто знає, мабуть у цей самий момент люди перебували в стані внутрішньої експресії і висловлювали свої почуття, як під час давніх часів з племен. Але я повинен сказати, що ця дика поведінка не мала нічого спільного з витонченим примітивізмом наших предків, для яких ритм має священний символ і витонченість жесту, які були великими і святими поняттями» [4, 112].

У зимовому сезоні 1920 року С. П. Дягілєв вирішив представити балет «Весну священну» в новій хореографії Леоніда М’ясіна. Прем'єра відбулася чотирнадцятого грудня в Парижі. Пізніше Ігор Стравінський оголосив у пресі, що він вважає нову хореографію більш вдалою, ніж постановку Вацлава Ніжинського: «М’ясін не тільки вхопився з дивовижною проникливістю характеру твору, але і винайшов для балету «Весни священної» і новий танцювальний образ. Мені зараз здається, що настав час відійти від повної відповідності танцю восьмушки до подвійних восьмушок, тактів тощо. Танець у нашій новій інтерпретації метрично відповідає тільки цілим періодам» [3, 86]. Водночас Сергій Григор'єв і Андрій Левісон вважали, що версія М’ясіна більш абстрактна, а рухи – механістичні.

Для того, щоб вистава стала взірцем чергових «Російських сезонів», Дягілєв надав провідну роль всього дійства яскравому танцівнику своєї трупи Вацлаву Ніжинському. Бажаючи втілити на сцені світ язичницької Русі й передати емоції, властиві учасникам ритуальної вистави, Ніжинський відмовився від звичної пластики класичного балету, змусивши учасників трупи розгорнути стопи всередину і виконувати рухи на прямих ногах, що здавалося грубо, не-

зграбно та примітивно. Не полегшувала ситуацію постановки і незвично складна для балетного слуху музика Ігоря Стравінського. Щоб трупа не збилася із заданого ритму композитора, Ніжинський вголос рахував такти. Підготовчий процес проходив напружено, серед артистів зріло невдоволення, однак плідна робота над балетом була завершена.

Література

1. Бєліков П., Князєва В., Реріх, М., 1972, 154 с. Опубліковано: Москва : Молода гвардія, 1972, 1973; Вільнюс : Вага, 1975 (на литовському); Микола Реріх. Москва : Прогрес, 1979 (на бенгалі і непалі); Самара : Агні, 1996; Новосибірськ : РОССАЗИЯ, 2009. Див. Також румунською (1980).
2. Григор'єв Н. Балет Дягілєва. Москва, 1994, 132 с. BalletsRussesbook
3. Друскін М. С. І. Стравінський, особистість, творчість, погляди. Ленінград : Радянський композитор, 1974., 126 с.
4. Князєва В. П. Н. К. Реріх. АГНИ, 1996; Москва, 1963, 204 с.
5. Мілюков П. Н. Нариси з історії російської культури. А. Ярослав Грицак, И. Yakaboo Publishing .У 3 т. Москва, 1994. Т. 2, ч. 2. 268 с.
6. Ярустовскій Б. М. І. Стравінський. 2-е видання, 1969. 146 с.
7. Публікації розділу «Театри. Людина-метелик: 10 фактів про Вацлава Ніжинського». URL: https://www.culture.ru/materials/254258/chelovek-babochka-10-faktov-o-vaclave-nizhinskom] 16.09.2020.

Хмелидзе Валерия Викторовна

(Украина)

БАЛЕТ ИГОРЯ СТРАВИНСКОГО «ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ» – НОВАЯ СТИЛИСТИКА XX ВЕКА

Аннотация. Рассмотрен балет и его изменения. «Весна священная» – этапное, рубежное произведение, которое своей стилистической дерзостью оказало огромное влияние на всю дальнейшую мировую музыкальную культуру. А. Казелла назвал балет «Библией музыки XX века», а Б. Ярустовский – «сосуд с настоем новых соков».

Столетие «Весны священной», которая положила начало театральномого и музыкального авангарда, не могло пройти мимо ведущих театров страны. Вековой юбилей отсалютовали: Большой театр, Мариинский и Новосибирский ГАТОБ. Помимо этого, московский фестиваль, в рамках которого были показаны легендарные «Весны» мировой хореографии – Вацлава Нижинского (в интерпретации артистов финской Национальной оперы), Мориса Бежара и Пины Бауш – в аутентичных исполнениях.

Ключевые слова: танец, балет, театр, музыка, Игорь Стравинский, Николай Рерих, Вацлав Нижинский, Сергей Дягилев.

Khmelidze Valeriia

(Ukraine)

BALLET OF IGOR STRAVINSKY «THE SACRED SPRING» - NEW STYLISM OF THE XX CENTURY

Annotation: The article discusses ballet and its changes. «The Rite of Spring» is a landmark work, which, with its stylistic audacity, has had a tremendous impact on the entire world musical culture. A. Casella called the ballet «The Bible of Twentieth Century Music», and B. Yarustovskiy– «a vessel with an infusion of New Juices».

The centuries of the Sacred Spring, which gave rise to the theatrical and musical avant-garde, could not pass by the leading theaters of the country. The Bolshoi Theater, the Mariinsky and Novosibirsk State Academic Opera and Ballet Theater saluted the centenary

anniversary. Plus the Moscow festival, within which the Legendary «Springs» of the World Choreography – Vaslav Nijinsky (as interpreted by the artists of the Finnish National Opera), Maurice Bejart and Pini Bausch – were shown in authentic Performance.

Keywords: dance, ballet, theater, music, Igor Stravinsky, Nikolai Roerich, Vaslav Nijinsky, Sergey Diaghilev.

ПІНА БАУШ І ТАНЦЮВАЛЬНИЙ АВАНГАРД. ТАНЦТЕАТР ЯК ОКРЕМИЙ ЖАНР У РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

УДК 792.78

Анотація. Розглянуто розвиток танцю модерн і його трансформування. Особливості комбінування жанрів, як наслідок – поява авангарду на сцені. Акцент зроблено на творчості Піни Бауш – яскравого представника танцтеатрів.

Ключові слова: танець, модерн, жанр, культура, Піна Бауш.

Курякова Ольга Олегівна,
магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

Розвиток світової цивілізації є першопричиною генези культури, яка має вагомий вплив на еволюцію людської діяльності взагалі. Духовні та моральні цінності зазнають змін відповідно до потреб часу. Розвиток зарубіжної та вітчизняної культури у ХХ – початку ХХІ ст. відбувається в складних, часто суперечливих обставинах, коли соціальні, політичні, військові, екологічні катаклізми впливають на людську особистість, змінюють її ціннісні орієнтири, трансформують соціокультурний розвиток.

На рубежі XIX–XX ст. все більше європейських митців відмовляються від традиційних форм виразності і шукають нові естетичні зображальні засоби, відмінні від реалістичних. Виникає велика кількість несхожих між собою художніх напрямів, які прийнято називати терміном «модернізм». Модернізм (франц. *moderne* – сучасний, новітній) характеризується розривом з ідейними і художніми принципами класичного мистецтва, відмовою від відтворення чуттєво-конкретної дійсності, предметності світу.

Модернізм відмовляється від правдоподібності, відображення реальних узагальнених образів і форм реального життя. Як стверджують деякі критики, модернізм розвинувся з бунту романтизму проти наслідків промислової революції та буржуазних цінностей. Критика буржуазного суспільного устрою XIX ст. та його світогляду була основним мотивом модерністів, що несли факел романтизму» [1].

Танець модерн – один із напрямів сучасної зарубіжної хореографії, що зародився наприкінці XIX – початку XX ст. у США та Німеччині. Термін «Танець модерн» з’явився у США для позначення сценічної хореографії, що відкидає

традиційні балетні форми. Увійшовши у вжиток, витіснив інші терміни (вільний танець, дунканізм, танець босоніжок, ритмопластичний танець, виразний, експресіоністський, абсолютний, новий художній), що виникали в процесі розвитку цього напряму. Спільним для представників танцю модерн, незалежно від того, до якої течії вони належали і в який період проголошували свої естетичні програми, був намір створити нову хореографію, що відповідала, на їх думку, духовним потребам людини XX ст. Головні її принципи: відмова від канонів, втілення нових тем і сюжетів оригінальними танцювально-пластичними засобами, що зумовлювались основними культурними змінами. Ось таким чином і Піна Бауш почала впроваджувати авангард на сцені [2].

Її твори працювали і працюють на перетині жанрів. Танець змінюється на розповідь, а іноді головним виразним засобом стає сама сцена, матеріал декорацій або їх розташування в сценічному просторі.

Непросто складається і з музикою. Для Бауш настільки ж природно було звертатися до класичних форм і ставити, наприклад, «Весну Священну» Стравінського, як і використовувати шлягери, джазову імпровізацію, оперету і навіть комбінувати дитячі пісні з музикою паризького авангардиста П'єра Анрі.

Танцтеатр – це не просто назва інституції, це окремий жанр, який об'єднує пластичну, танцювальну і театральну виразність.

Засновницею жанру прийнято вважати Піну Бауш. Насправді ж батькомзасновником був її учитель, танцівник і хореограф Курт Йоссі, який і собі сприйняв і розвинув ідею з'єднання танцю, звуку і слова (Tanz - Ton - Wort) у свого майстра – Рудольфа Лабана. Лабан передав ідею своєму кращому учню Йоссі, а сам спочатку надихався ідеями Василя Кандинського, описаними в його трактаті «Про духовне в мистецтві», а також роздумами Фрідріха Ніцше в «Народженні трагедії з духу музики» і «Так говорив Заратустра». По суті, вже на рубежі XIX і XX століть була сформована програма, за якою розвиватиметься новий танець. Піна геніально довела ідею до кульмінації. Після кількох успішних танцювальних сезонів з'явилися перші інсценування [3].

У 1969 році Піна Бауш завоювала першу премію на міжнародному конкурсі хореографів у Кельні. 1973 року після появи експериментального балету «Nachnull» її призначили головним хореографом у Вуппералі.

Справжній успіх прийшов у 1974 році, коли у Вуппералі вийшла хореографічна версія знаменитої опери Глюка «Іфігенія в Тавриді». Критики писали про кращу виставу року, але вуппертальська публіка не відразу звикла до дивної хореографії: справа доходила навіть до анонімних дзвінків із погрозами. У сімдесяті роки пристрасті вгамувалися, Бауш поступово зібрала свою унікальну трупу і поставила кілька вистав, які прославили її на весь світ.

«Кафе Мюллер» – спектакль заснований на особистих дитячих і юнацьких спогадах хореографа. Дія відбувається в порожньому кафе, де люди, які втратили надію і здатність любити, переживають свою самотність. Артисти Вуппертальського «Танцтеатру» (включаючи і саму Піну Бауш) розповідають за допомогою танцю історії про себе. Музичною основою стали арії з опер Генрі Перселла «Королева фей» і «Дідона і Еней» у виконанні Дженніфер Вівіан, Дженет Бейкер, Джона Ширлі-Куірк і Оноре Шепарда.

«Зони контакту, пані та панове за 65» – фільм 2007 року на основі другої редакції спектаклю. У 1998 році в місті Вуппераль з'явилося оголошення, у якому запрошуються літні люди без будь-якого акторського досвіду взяти участь у відборі для відновлення першої версії спектаклю «Зони контакту» (1978 року). У 2000 році цей спектакль «Танцтеатру» вийшов у новій редакції. Що ж сталося з 26-ма старими, які відгукнулися на оголошення і були в підсумку відібрані, як вони вибудовують відносини, шукають свою «половинку»? Саме ця тема і стає головним сюжетом фільму, розвертаючись в старому дансингу на тлі сентиментальних німецьких пісень 1930-х років, джазу і танго [4].

Поступово її робота стала такою ж візитною карткою нового німецького мистецтва, як музика Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen) або картини Герхарда Ріхтера (Gerhard Richter). Газета Frankfurter Allgemeine назвала її «найважливішою статтею німецького культурного експорту». Але це не зовсім вірно. Піна Бауш не стільки експортувала, скільки вбирала в себе дух місця, історію, культуру того місця, де вона працює, чи то Італія, Мексика, Португалія, чи то німецький Вуппераль.

Творців вільного танцю будо вдосталь, їх об'єднувало не тільки бажання перетворити його у високе мистецтво, що має рівний статус з музикою або живописом, а й особливий світогляд. Усі вони тою чи іншою мірою спиралися на ідею Ніцше про танець як метафору свободи і танцюриста як втілення розкріпаченого і творчого духу. Для засновників вільного танцю балет став особливою філософією, від якої вони очікували трансформації життя. Айседора Дункан (1877–1927) мріяла про нову людину, для якого танець буде так само органічний, як й інші повсякденні справи, про жінку майбутнього. Зміна стилів танцю, їх синтез та народження нових, якісно відмінних форм, пластичних рішень, характеристик руху, відповідають вимогам XXI ст.

Сучасне танцювальне мистецтво більше не підпорядковується загальним правилам і нормам хореографії. Людина сама є творцем своєї пластики, суто індивідуальної, танець все більше стає відображенням чуттєвої сторони характеру людини, отже, таке явище, як «основні рухи» скоро перейде на інший план, поки взагалі не зникне. У прагненні віднайти щось нове, та якомога краще відобразити людське життя балетмейстер вправно експериментує, намагається знайти нові яскраві форми, змішує стилі. Танець переходить на більш чуттєвий рівень, і вже не існує особливого ряду рухів, цей ряд є нескінченним і залежить від таланту виконавця, при цьому не орієнтується на його стать. Піна Бауш стверджує: «Найменше я цікавлюся тим, як люди рухаються, мене цікавить, що ними рухає» [5].

Література

4. Вікіпедія. Модернізм. URL: https://ua.wikipedia/org/wiki (дата доступу: 12.08.2020).
5. Сучасний танець. URL: http://narodni.com.ua/tantsi/suchasnii-taniets-pochatok-sieriedina-xx-stolittia (дата доступу: 09.08.2020).
6. Театр танцю Піни Бауш. URL: https://www.goethe.de/ins/ru/ru/kul/mag/21565140.html (дата доступу: 09.08.2020).
7. Вікіпедія. Піна Бауш. URL: https://ua.wikipedia/org/wiki (дата доступу: 12.08.2020).
8. Піна Бауш, «Найважливіша стаття німецького культурного експорту». URL: https://ria.ru/20100727/258905564.html (дата доступу: 10.08.2020).

Курякова Ольга Олеговна
(Украина)

**ПИНА БАУШ И ТАНЦЕВАЛЬНИЙ АВАНГАРД.
ТАНЦТЕАТР КАК ОТДЕЛЬНЫЙ ЖАНР
В РАЗВИТИИ СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ**

Аннотация. Рассмотрено развитие танца модерн и его трансформация. Особенности комбинирования жанров, как следствие – появление авангарда на сцене. Акцент сделан на творчестве Пины Бауш как яркого представителя танцтеатра.

Ключевые слова: танец, модерн, жанр, культура, Пина Бауш.

Olha Kuriakova
(Ukraine)

**PINA BAUSH AND THE DANCE AVANT-GARDE.
DANCE THEATER AS A SEPARATE GENRE IN THE DEVELOPMENT
OF MODERN CHOREOGRAFY**

Abstract: The article examines the development of modern dance and its transformation. Features of combining genres, as a consequence of the emergence of the avant-garde on the stage. The emphasis is on the work of Pina Bausch, as a brilliant representative of the dance theater.

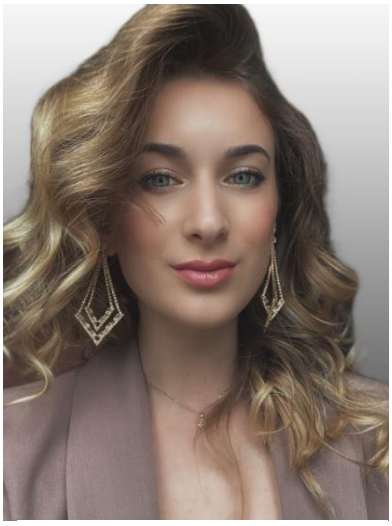
Key words: Dance, modern, genre, culture, Pina Bausch.

РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОБУТОВИХ ТАНЦІВ БУКОВИНИ

УДК 394.3(477.85)

Анотація. Розглянуто особливості української народної хореографії, фольклор. Перші згадки про хореографію. Проблема збереження хореографічного мистецтва у суспільстві. Велику увагу приділено регіональним особливостям побутових танців Буковини, художньому образу, тощо.

Ключові слова: хореографія, народна культура, фольклор, побутовий танець, художній образ.



Крупа Вікторія Вікторівна,
магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

Український народний танець, який яскраво презентує національну культуру, насамперед пов'язаний з багатою скарбницею спадщини нашого народу, її побутово-звичаєвою, обрядовою, музично-пісенною культурою. Традиції та звичаї, що неодноразово зустрічаються у народному танці, постійно урізноманітнюються завдяки гармонійному синтезу певних видів і жанрів народної творчості. Такий етап не можна назвати швидким і легким, проте це багатогранний, цікавий та захоплюючий процес, який варто розглядати як процес збагачення народної спадщини.

Мета: на основі аналізу аспектів збереження та розвитку традицій національної хореографічної культури провести пошукову, експериментальну роботу з проблем сценічного використання буковинського строю в танці, а також уточнення пріоритетів його художнього стилю, що виходять зі втілення художнього образу, його фольклорного змісту, звичаїв та обрядів; який опирається на основи етнографічної специфіки народного танцю, образного бачення та його регіональної особливості.

Об'єкт досліджень: збереження і розвиток традицій побутового танцю Буковини та його регіональні особливості.

Українська народна хореографічна культура, що становить природну основу і невичерпний арсенал зображально-виражальних засобів професійного мистецтва, продовжує відігравати й свою власну роль органічного складника духовного життя людей. Початок покладено ще в давні часи, коли танці і танки (хороводи) було безпосередньо вплетено в повсякденне життя, являючи собою дієвий засіб сезонної організації трудових буднів, обрядування урочистостей, свят. Українська народна хореографічна культура, попри всі поневіряння, ідеологічні утиски та чужоземні впливи упродовж своєї історії не тільки вижила та зберегла самобутність, але й розвинулася якісно, збагативши свою лексику, жанрову різноманітність і художню палітру.

За визначенням О. Бойко, термін «художній образ ...має два основні значення: у широкому розумінні образом називають специфічну форму відображення та пізнання дійсності у мистецтві; у вузькому – специфічна форма буття художнього твору в цілому й усіх складових елементах його зокрема» [1, 11]. При цьому дослідниця приділяє виняткове значення естетичній сутності художнього образу.

Ця проблема завжди була актуальною для багатьох видатних українських хореографів, які у своїй творчості опирались і на науково обґрунтовані джерела теоретиків народного танцю [2, 45–46], і на численні експедиції, дослідження практиків, для кого прагнення розкрити глибину народної традиції було не тільки джерелом натхнення, а ставало можливістю суттєво осягнути премудрості хореографічної мови [3, 137].

Танець виник з появою первісного суспільства, коли життя людини тісно переплiталось із природою і залежало від її прихильності. Він за своєю суттю є вираженням абсолютно всіх почуттів та емоцій, які відомі людині. Еволюція народного танцювального мистецтва, від ритуально-прикладних форм у стародавньому суспільстві до високих мистецьких зразків сучасності, відповідає закономірностям соціокультурного, духовного перетворення етносу. Найважливішою ознакою будь-якого народу, як відомо, є його національний характер. Національна специфіка є результатом впливу цілого ряду чинників. До головних з них треба віднести історичний шлях розвитку даного народу, природно-кліматичні умови, в яких він живе, та основну спрямованість його трудової діяльності. Ці чинники найактивніше впливають на національне мистецтво, додаючи йому специфічні риси. Національний характер виявлявся і в різних сферах життя народу, зокрема і в народних танцювальних традиціях. На сучасному етапі розвитку хореографічного мистецтва значне місце посідає народно-

сценічний танець, який є досить популярним у репертуарі як самодіяльних, так і професійних хореографічних колективів України та світу. За своїм походженням народно-сценічний танець може бути як витоком фольклорного танцю, так і новоствореним за ідеями балетмейстера хореографічним твором.

Хореографічний фольклор України надзвичайно багатий. Окрім хороводів, є ритуальні, обрядові, побутові, сюжетні танці, у супроводі хору і під акомпанемент самобутніх народних або тільки ударних інструментів.

Використовуючи певні теми, що виникли на ґрунті одного звичаю, обряду, традиції, перейнявши колорит, образні деталі лексики, розробки певних позиційних лейтмотивів і стиль фольклорного танцю, балетмейстер створює свій, авторський варіант танцю. Не слід забувати, що народний танець − це, передусім, танець для себе, а не для глядача. Виконавець відчуває естетичну насолоду від музично-експресивного, емоційно-моторного діяння, закладеного в самій специфіці хореографічного мистецтва. У фольклорному танці певну кількість рухів дуже часто повторюють без їх структурно-морфологічної розробки. У побуті фольклорний танець виконують за бажанням танцюристів, тобто пари утворюються за попередньою домовленістю чи в процесі виконання. Фольклорному танцю притаманний елемент імпровізації, тобто вміння танцюриста перевтілюватися в той чи інший образ, наслідувати ті чи інші риси характеру, повадки звірів, птахів тощо.

До фольклорних матеріалів необхідно ставитися бережливо, як до цінних знахідок, оскільки вони мають великий вплив на формування національної свідомості українського народу.

Народні танці містять цінний матеріал щодо характеристики історії виникнення, особливостей становлення та розвитку танцювальної культури українців, його жанрово-тематичної палітри, еволюції стилю та лексики.

Поняття фольклору та фольклоризму в хореографічному мистецтві найтіснішим чином пов'язані з фольклорним і народно-етнічним танцем. Насамперед, розглянемо процеси розвитку сучасного мистецтва, зокрема хореографічного, на даному етапі, їх сутність, спільні риси та відмінності, акцентуючи увагу на парадоксальному, на перший погляд, визначенні феномена «сучасність», тобто явища, яке дає досвід і яке сприймається через чуттєві органи.

Перше явище – сучасне мистецтво спрямоване в майбутнє, але з огляду на традиції найтіснішим чином пов'язане з минулим. Друге – відносна умовність поняття «минуле» стає стосовно сучасного уже традицією. Враховуючи це поняття сучасний фольклор з безперервними діалектичними процесами, які відбуваються в суспільстві, сучасний доти, доки він відтворює у довершеній формі істотні зміни в сучасному житті, історії, побуті народу, його прагнення, ставлення до дійсності. Таким чином, поняття «традиція» може видозмінюватись, трансформуватись, набувати нових рис. І, нарешті, третє являє собою оцінку сприйняття нашим розумом як минулого, так і сучасного, і майбутнього, і одні й ті ж явища можуть виступати в різних парах, а інші – віддалені в часі.

У хореографії – це сфери: а) дослідження побутування чинних жанрів; б) збирання і обробки; в) новоутворень на основі фольклорних матеріалів. Хореографія дещо із запізненням включилась у цей процес, і спонтанно він відбу-

вався упродовж усієї історії, збагачуючи новими художніми надбаннями. Як не дивно, Буковина вважається традиційно-мультикультурним краєм України, тому завжди привертала увагу не тільки політиків, істориків, а й учених різних культурологічних напрямів (дослідження М. Костишиної, М. Білана, Г. Стельмащук, М. Поморянського, Ю. Марка), обрано предметом вивчення, узагальнення та розкриття етнографічних особливостей буковинських строїв як важливої складової творення цілісного образу народного танцю. Народна творчість і її система символічного кодування значення стає джерелом мистецьких інтерпретацій; і в напряму синтетичного взаємовпливу народного строю і хореографії промовистою як приклад є діяльність В. Васькова, для якого народна творчість є не тільки джерелом натхнення, але й школою майстерності. Буваючи в етнографічних експедиціях буковинського краю, вивчаючи витоки народної хореографії та створюючи на їх основі танцювальні композиції, він одночасно розробляє нові ескізи сценічного одягу. Індивідуальність його творчої манери характеризує здатність мислити образами. Від цього залежить забарвлення танцювального костюма. За головне у вирішенні моделі завжди береться ритм кольорових плям, строгий ритм аплікацій, вишивок, химерні костюмні доповнення [4, 168–169]

У цьому базовим орієнтиром для автора, окрім власних досліджень в етнографічних зонах Північної Буковини, прислужаться багаті колекції народних строїв та архівні фотодокументи з чернівецьких обласних музеїв – народної архітектури та побуту, краєзнавчого і художнього музеїв, цікаві збірки громадських музеїв краю, приватні колекції відомих збирачів старожитностей.

Саме такий науково-методологічний підхід демонструє найважливіші художні принципи творення цілісного образу хореографічного задуму. Буковинський танець має всеохоплююче відображати етнографічну неповторність, колорит, характер, тематичне забарвлення.

Література

1. Бойко О. С. Художній образ в українському народно-сценічному танці : монографія. Київ : Ліра-К, 2015. 204 с.
2. Бернадська Д. П. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 «Теорія й історія культур». Київ, 2005. 20 с.
3. Голдрич О. Хореографія : посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю. Львів: Край, 2003. 160с.
4. Костишина М. В. Український народний костюм Північної Буковини: традиції і сучасність. Чернівці : Рута, 1996. 189с.

Крупа Виктория Викторовна
(Украина)

РЕГИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ БЫТОВЫХ ТАНЦЕВ БУКОВИНЫ

Аннотация. В статье рассматриваются особенности украинской народной хореографии, фольклора. Первое упоминание о хореографии. Проблема сохранения хореографического искусства в обществе. Большое внимание уделяется региональным особенностям народных танцев Буковины, художественному образу и тому подобное.

Ключевые слова: хореография, народная культура, фольклор, бытовой танец, художественный образ.

Krupa Victoria
(Ukraine)

REGIONAL FEATURES OF FOLK DANCES BUKOVINA

Annotation: The article considers the features of Ukrainian folk choreography, folklore. The first mention of choreography. The problem of preserving choreographic art in society. Much attention is paid to the regional features of folk dances of Bukovina, artistic image, etc.

Key words: choreography, folk culture, folklore, folk dance, artistic image.

ТЕЛЕВІЗІЙНИЙ ПРОЕКТ «ТАНЦІ З ЗІРКАМИ» – ПОЧАТОК РОЗВИТКУ ТАНЦЮВАЛЬНИХ ПРОЕКТІВ УКРАЇНИ

УДК 793.3:79.092

Довгаль Ірина Олексіївна,
магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Київ, Україна)

Анотація. Систематизована інформація про телевізійно-танцювальне шоу «Танці з зірками», яке стало фундаментом для створення майбутніх танцювальних проектів, а також поштовхом до розвитку бальної та сучасної хореографії в Україні; сприяло популяризації хореографії як професії та аматорського захоплення в цілому. Виявлено, що танець у проекті розкривається через яскраві декорації та костюми, розважальні ідеї танцювальних композицій, харизму зірок-учасників проекту, а також висвітлено неповторні особливості цього телевізійного шоу.

Ключові слова: танець, хореографія, проект, телешоу, танцювальний телепроект, танцювальне шоу, зірки.

Складний, повний протиріч період в історії світової та вітчизняної естради кінця XX – початку XXI ст. тісно пов’язаний із політичними й економічними перетвореннями. У цей період відбувається перелом в історії естрадного мистецтва, з’являються нові жанри, форми, змінюється масштабність [1, 84]. Відтоді Україна максимально трансформувалася в усіх сферах життя держави. Це сприяло розквіту культурної та розважальної індустрії країни. З’явилося багато розважального контенту: телевізійних шоу, телепередач, музичних каналів, радіостанцій та інших видів мультимедійних розваг. Усе частіше Україна відкривала нові імена артистів і співаків, коміків, діячів культури та освіти, спортсменів, акторів, хореографів і танцівників, художників, письменників й інших представників творчих професій.

Саме у цей період з’явилося абсолютно революційне телешоу, що перевернуло світ телебачення в країні. Це був «ковток свіжого повітря» для переродженої України, це шоу стало першим кроком у процесі масштабного розвитку розважально-культурної сфери телебачення.

7 жовтня 2006 року на українському телеканалі «1+1» («один плюс один») стартує перший танцювальний телевізійний проект «Танці з зірками» [3], що бере початок з Британського телебачення, але по факту є адаптацією оригінального проекту телеканалу «BBC» («Бі Бі Сі») під назвою «Strictly Come Dancing» («Стріклі Кам Дансінг») [9]. І це стало визначною подією в культурному житті України.

Головною ідеєю шоу є змагання, в якому українські зірки з різних сфер діяльності (наприклад, комік, спортсмен, актор тощо) у парі з професійними танцівниками (в Україні спочатку були лише зі спортивно-бального сегменту, а потім з різних видів хореографічного мистецтва) змагаються за першість у стилях бальної хореографії: стандартної та латино-американської програми.

Загалом, один сезон шоу триває від восьми прямих телевізійних ефірів. На першому ефірі ми, глядачі, знайомимось з учасниками сезону та оцінюємо їхні здібностяі. На другому та наступних ефірах надається право голосування за улюблену пару через СМС-повідомлення (а сьогодні й за допомогою мобільного додатку). Таким чином, вибираються найсильніші та найслабші пари за кількістю голосів і оцінок журі. Пара, що набрала найменшу кількість голосів покидає проект. І так триває до тих пір, поки в проекті не залишаться лише три пари, з яких і обирають переможців. І це є особливістю проекту – глядач обирає найкращу пару за своїми вподобаннями, а не хореографічне журі з професійної точки зору. Судді мають право оцінювати хореографічну композицію за всіма важливими параметрами: технічністю, цікавістю, майстерністю, складністю, музикальністю, акторськими здібностями, емоційністю тощо. А також давати коментарі щодо танцю: що було добре, що – погано і як це покращити. Для того, щоб шоу було розважальним, ці діалоги розбавлялись жартами та несподіваними поворотами. Глядачі мали можливість спостерігати, як їхні кумири та улюблені зірки розвивались у хореографії, як вони змінювали стилі й амплуа, бачили зміну їх настрою. А були й такі зірки, що взагалі ніколи не танцювали – і це ще якнайкраще створювало розважальну атмосферу проекту.

Також глядачі спостерігали за «щоденниками» тренувань, тобто закулісям проекту. Телегрупа та оператори приїжджають на репетиції в танцювальний зал до зірок, і глядачі мають змогу побачити і почути, як проходять тренування у пари. Адже самі зірки-виконавці розповідають про свої завдання та поставлену мету на тиждень, в якому стилі вони танцюють на цьому тижні, з якими складнощами вони зустрічаються при опануванні танцю, а також багато різних нюансів. Отже, глядачі бачать зірку не лише як свого кумира, а й як звичайну людину, що навчається, помиляється, може засмучуватися та радіти, заздрити своїм суперникам чи, навпаки, бути у захваті, тобто весь спектр переживань і емоцій своїх улюбленців. Це шоу розлетілося по всьому світу, має свою адаптацію більш ніж у 40-ка країнах. Воно одразу набуло великої популярності. Навіть книга Рекордів Гіннеса внесла цей проєкт на свої сторінки в історію, як найуспішніше реаліті-шоу у світі [10].

Звісно, в телешоу приймали участь досвідчені ведучі та професійне журі, що пильно слідкувало за змаганнями танцювальних пар, робило конструктивні зауваження або надавало позитивні оцінки.

Першими телеведучими проекту стали молодий і яскравий актор Юрій Горбунов та нова амбітна зірка музичної естради Тіна Кароль [8]. Вони є незмінними супроводжуючими на всіх сезонах проекту і сьогодні (2020 рік). Першими суддями стали український хореограф і народний артист України Григорій Чапкіс; український хореограф, режисер-постановник, керівник шоу-балету «Freedom» та гурту «Freedom Jazz» Олена Коляденко; хореограф, заслужений працівник України, багаторазовий чемпіон України з бального танцю Олексій Литвинов; радянський і російський танцівник, тренер та педагог бального танцю, режисер Севастопольського Академічного Театру танцю імені В. А. Єлізарова Вадим Єлізаров. Для того, щоб зробити шоу цікавішим і яскравішим режисери шоу іноді змінювали склад журі та запрошували інших експертів і хореографів коментувати в ефір програми (в наступних сезонах проєкту) [8].

Яскравою відзнакою й особливістю шоу є супроводження танцювальних композицій під живу оркестрову музику та живий вокал. Музичний супровід усіх сезонів забезпечував естрадно-духовий оркестр «Либідь», диригентом якого є Максим Кузін, художній керівник і диригент – Григорій Постой, оркестрування композицій – Олександр Корш. Вокалісти змінювалися і змінюються навіть не в кожному ефірі, а в кожному танцювальному номері. Музичні композиції вибираються за принципом найпопулярніших хітів усіх часів і сьогодення, тому це є ще однією особливістю популярності шоу – воно жило та розвивалось «у ногу з часом», завжди актуальне і слідує трендам музичної індустрії.

Першими учасниками і танцівниками нового проекту були цікаві медійні особистості, а також усім відомі в Україні та за її межами творчі особистості, зокрема Наталія Могилевська, Надія Мейхер, Віталій Козловський, актори країн колишнього Радянського союзу Ольга Сумська, Руслана Писанка, Остап Ступка, режисер Анатолій Борсюк, [4].

Після першого сезону Україна дізналася про таких яскравих і професійних танцівників як Олена Шоптенко та Владислав Яма, завдяки яким український танцювальний шоу-бізнес почав розвиватися неймовірно швидко, і сьогодні кожен знає їх імена, для багатьох вони є прикладом. Після запуску шоу діти й молодь, та навіть зрілі люди почали цікавитися хореографією, що і стало причиною її популярності. Хлопці замість умовного «футболу» обирали бальну хореографію, яка розкривається завдяки парному танцю між чоловіком і жінкою. І це підняло на вищий щабель бальну хореографію та хореографію загалом в Україні.

Переможцями першого сезону проекту «Танці з зірками» стала пара Володимира Зеленського та Олени Шоптенко. Друге місце посіла пара Наталії Могилевської та Владислава Ями, а третє місце отримала пара Руслани Писанки та Миколи Коваленка. Ось таким був перший сезон першого танцювального проекту!

У другому сезоні, що стартував у 2007 році, склад журі та ведучих був незмінним. Учасниками-зірками другого сезону стали: спортсменка Лілія Подкопаєва; співаки Олександр Пономарьов, Світлана Лобода, Ірина Білик і Олег Скрипка; актори Максим Неліпа, Сніжана Єгорова та Євген Кошовий. Сезон видався не менш яскравим, аніж перший, і підняв проект на більш високу хви-

лю слави та популярності. Серед танцівників найбільше запам'яталися Єлизавета Дружиніна та Сергій Костецький [5].

Переможцями другого сезону стали: пара Лілія Подкопаєва та Сергій Костецький, друге місце посіла пара Олега Скрипки та Єлизавети Дружиніної, третє місце отримала пара Євгена Кошового та Катерини Тришиної.

Третій сезон (2007) здивував глядачів тим, що став інтернаціональним – тепер участь приймали не лише відомі особистості та хореографи з України, а й з інших країн Європи, до яких увійшли Росія, Польща, Італія та Австрія. Представницею з Росії стала відома радянська співачка Наталія Корольова. Представником Австрії – співак Мануель Ортега, Італії – модель, телеведуча, фіналістка конкурсу «Miss Італія» Памелла Камасса. Представник Польщі – Марчин Мрочек, співак, актор і танцюрист. Серед українських зірок ми побачили найкращих і найяскравіших учасників минулих сезонів: Наталію Могилевську, Віталія Козловського, Максима Неліпу та Лілію Подкопаєву з новими партнерами [6]. Особливістю цього сезону стала велика танцювальна битва серед фіналістів проекту «Танці з зірками» з різних країн Європи за першість серед європейців. Перемогу здобув поляк Марчин Мрочек у парі з українською танцівницею Ганною Пилипенко. Друге місце посіла Наталія Могилевська з Владом Ямою, а третє – Лілія Подкопаєва з Кирилом Хітровим.

У 2011 році проект «Танці з зірками» переїхав на інший український телеканал – «СТБ» (Ес Те Бе), що й обумовило численні зміни та реформи [7]. Новими ведучими шоу стали Дмитро Танкович – білоруський гуморист і телеведучий та Ірина Борисюк – українська співачка і телеведуча. Почесне місце журі зайняли відомі хореографи іншого проекту, що проводився паралельно з шоу «Танці з зірками» («Танцюють Всі!»): молдовський балетмейстер, творець «Kyiv Modern Ballet» Раду Поклітару; український хореограф, творець колективу «JB ballet» у Німеччині Тетяна Денисова; українська співачка та учасниця минулих сезонів «Танці з зірками» Наталія Могилевська; японський хореограф Яакко Тойвен. Музичний супровід парам створює оркестр «Медіа Бенд», у складі якого є учасники телешоу «Україна має талант», зокрема півфіналіст першого сезону Віктор Андрійченко (скрипка). А пісні виконують спеціально запрошені учасники проектів «Ікс-Фактор» та «Україна має талант». У цьому сезоні брало участь аж 14 пар, що удвічі більше, ніж минулих сезонів. Переможцями проекту на «СТБ» став Стас Шурінс, білоруський співак, переможець українського телепроекту «Фабрика зірок 3» та українська танцівниця, партнерка Владислава Ями Олена Пуль. Друге місце посіла українська телеведуча Лілія Ребрик у парі зі своїм чоловіком – хореографом багатьох українських телепроектів Андрієм Диким. Третє місце зайняла пара українського співака Володимира Ткаченка та танцівниці Ірини Лещенко. Сезон складався з тринадцяти прямих ефірів і фінального гала-концерту.

Отже, розглянувши історію розвитку проекту, можна виділити такі особливості: шоу набуло великої популярності завдяки його актуальності, новизні у сфері українського телебачення та революційним переворотом у шоу-бізнесі. Танець як хобі та професія набув неймовірного розвитку і мав велику популярність серед людей різного віку та статі. Проект «Танці з зірками» запам'ятався

нам як велике та грандіозне шоу, в якому найвідоміші особистості України змагаються за першість у танцювальному змаганні в парах із професійними танцівниками, за яким спостерігали не тільки глядачі в Україна, а й в інших країнах світу. Дійство супроводжувалося яскравими декораціями та реквізитом, цікавою хореографією, чудовими костюмами та макіяжем. Згадаймо також і про живий оркестр та професійний вокал. За правилами шоу та хореографічним ростом пар спостерігали професійні судді, у складі якого були лише найкращі та заслужені працівники і викладачі у сфері хореографії.

Феномен видовищності набуває особливого значення сьогодні, коли такі базові аспекти екранної культури, як кіно і телебачення зазнають масштабних змін під впливом новітніх технічних досягнень [2, 71]. Завдяки старту цього проекту українці впевнилися, що наша країна талановита і в танцювальній сфері. З'явилося багато танцювальних шкіл і гуртків, в університети та інститути почало вступати більше абітурієнтів, які згодом ставали професійними танцівниками. Шоу сприяло створенню нових танцювальних проектів і надало новий творчий поштовх в розвитку хореографії України.

Відтоді в Україні набули популярності бальна та сучасна хореографія. Країна стала більш відкритою до сприйняття новітніх танцювальних напрямів, частіше можна було бачити постановки в нових для України стилях.

Отже, телевізійне шоу «Танці з зірками» мало вагомий вплив на популяризацію мистецтва танцю в суспільстві та сприяло подальшому розвитку танцювальних проектів України.

Література

1. Базела Д. Д. // Культура і мистецтво у сучасному світі / Танцювальні шоу кінця XX – початку XXI століття. 2015. С.84–89 (дата доступу: 28.08.2020).
2. Дункевич С. Г. Танцевальное телевизионное шоу как элемент визуальной культуры (на примере проекта «Танцы со звездами») // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Т. 27 (66). 2014. № 1. С. 69–74 (дата доступу: 28.08.2020).
3. Танці з зірками. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/ (дата доступу: 02.09.2020)
4. Танці з зірками 1 сезон, учасники. URL: https://uk.wikipedia.org (дата доступу: 02.09.2020).
5. Танці з зірками 2 сезон, учасники. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/(2007) (дата доступу: 02.09.2020).
6. Танці з зірками 3 сезон, учасники. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/ (дата доступу: 05.09.2020).
7. Танці з зірками 4 сезон, телеканал «СТБ». URL: https://uk.wikipedia.org (дата доступу: 05.09.2020).
8. Танці з зірками, склад суддів та ведучі/ URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/ (дата доступу: 02.09.2020).
9. Strictly Come Dancing/ URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Strictly_ Come_Dancing (дата доступу: 28.08.2020).
10. The Telegraph/ Strictly Come Dancing: the worldwide phenomenon. 2019. URL: https://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/strictly-come-dancing/8938893/Strictly-Come-2 Dancing-the-worldwide-phenomenon.html (дата доступу: 06.09.2020).

Довгаль Ирина Алексеевна
(Украина)

**ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ ПРОЕКТ «ТАНЦЫ СО ЗВЁЗДАМИ»
НАЧАЛО РАЗВИТИЯ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ПРОЕКТОВ УКРАИНЫ**

Аннотация. Систематизирована информация о телевизионно-танцевальном шоу «Танцы со звёздами», которое стало фундаментом для развития будущих танцевальных проектов, а также толчком к развитию бальной и современной хореографии в Украине; популярности хореографии как профессии и любительского увлечения в целом. Выявлено, что танец в проекте раскрывается посредством ярких декораций и костюмов, развлекательных идей танцевальных композиций, благодаря обаянию звёзд – участников проекта, а также неповторимым особенностям этого танцевального шоу.

Ключевые слова: танец, хореография, проект, телешоу, танцевальный телепроект, танцевальное шоу, звёзды.

Dovhal Iryna
(Ukraine)

**TELEVISION PROJECT «DANCES WITH STARS»
THE BEGINNING OF THE DEVELOPMENT OF DANCE PROJECTS OF UKRAINE**

Annotation: The article systematized information about the television dance show «Dancing with Stars» (British BBC «Strictly Come Dancing»), which became the foundation for the development of dance projects, as well as impulse to the development of ballroom and modern choreography in Ukraine; the popularity of choreography as a profession and amateur hobby in general. It was revealed that the dance in the project is revealed through the beautiful decorations and costumes, the entertaining ideas of dance compositions, the charisma of the stars participating in the project, as well as the unique features of this TV show.

Key words: dance, choreography, project, TV show, dance TV show, dance show, stars.

НАУКОВІ ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ЇХ ВПЛИВ НА ЕВОЛЮЦІЙНИЙ ПРОЦЕС РОЗВИТКУ В СУЧАСНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ

УДК 793.3:001.89

Анотація. Розглянуто роль і значення науки психології у формуванні сучасної хореографії. Розглянуто наукові дослідження інтелекту та його підтипи. Досліджено взаємодію інтелекту з рухом танцівника. Проаналізовано вплив інтелекту на творчий процес виконавця. Подано список навичок керівника сучасного танцювального колективу.

Ключові слова: сучасна хореографія, танець, рух, танцівник, хореограф, балетмейстер, антропологія, психологія, інтелект, рухомий інтелект, кристалічний інтелект, когнітивна система, м'які навички.

Харьковой Кирило Леонідович,
магістрант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, (м. Київ, Україна)

Сучасна хореографія на теперішньому етапі розвитку мистецтва формується шляхом змішування різних танцювальних стилів і напрямків. У процесі розвитку і становлення протягом XX століття вона набула

свого власного стилю як єдиного напряму сучасної форми втілення танцювальних композицій хореографів і балетмейстерів.

Танець у сучасних умовах формування є феноменом мови тіла. Виконавчий процес танцю побудовано на рухах, підпорядкованих порядку комбінацій, що виступають своєрідним текстом твору, закладеним змістом еволюції багатьох синкретичних процесів у механізмах роботи свідомості пластичної творчості із залученням інтелекту.

Дослідження рухів і танцю (dance and movement studies) становлять окрему дисципліну більше, ніж півстоліття тому. До того часу вони обмежувались, головним чином, жанрами історії балету і театральною критикою. У 1969 році на Другому конгресі дослідників танцю (CORD) американський антрополог, педагог, співзасновниця танцювальної дослідницької організації Cross-Cultural Dance Resources Джоан Кеаліінохомоку (англ. Joan Wheeler Kealiinohomoku 1930-2015) зробила доповідь, яка перевернула на той час уяву про етнічний танець і танець взагалі. Ця доповідь з провокаційною назвою «Антрополог дивиться на балет як на форму етнічного танцю» («An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance») заклала першу цеглину майбутньої науки за назвою «Антропологія рухів і танцю». У своїй доповіді вона зробила вдалу спробу довести, наскільки форми танцю умовні й залежні від культури. Антропологія мала вивести танець у зовсім інший контекст, порівняти не тільки з високим мистецтвом, але й з фолк-моделями.

Звертаючись до своїх сучасників, кабінетних антропологів, Джоан Кеаліінохомоку закликає відмовитись від шаблонів і міфів та перейти до польового вивчення танцю – як західного, так і не західного. У своїх зверненнях до дослідників танцю і танцювальних критиків вона закликала їх поглянути на балет як на різновид етнічного танцю. На її думку, те, що зазвичай вважалось вершиною хореографічного мистецтва, потрібно переглянути з іншого ракурсу культурної перспективи.

Джоан Кеалійнохомоку закликає до співпраці усіх колег за фахом. Завдяки зробленим зусиллям, спільно з тими, хто підтримав її заклик, вона заснувала нову дисципліну – антропологію рухів і танцю, котра згодом зайняла своє місце в навчальних програмах соціальних наук і вільних мистецтв (liberal arts). Ця дисципліна постала поряд із соціальною і візуальною антропологією, новим театрознавством і performance studio (дослідженнями перформативних, або виконавських мистецтв). В одному зі своїх визначень Джоан Кеалійнохомоку висловлюється так про мову танцю: «Танець – це перехідний, миттєвий засіб експресії, що виникає в заданих формі та стилі за допомогою рухів тіла» [4, 123].

Аналізуючи це висловлювання, зосередимо свою увагу на дослідженнях учених психологів у сфері інтелекту і звернемось до результатів новітніх відкриттів.

Підвищення рівня розвитку суспільства, успіхи в дослідженнях науки психології зумовили, зокрема, зростання інтересу до теми взаємодії інтелекту і руху в хореографії. виведення нових тверджень, теорій та їх доказових баз. Адже одночасно з розвитком науки психології зазнає змін і хореографія, відбувається споріднення спортивних дисциплін з хореографічним мистецтвом, що безпосередньо впливає на структуру формування самого танцю, його складових елементів і ви-

конання. Система напрацювань поступово вносить свої корективи у хореографію та робочу діяльність хореографів і балетмейстерів. Працюючи над сучасними постановками, хореографи і балетмейстери урізноманітнюють риси танцю, його жанр, форми, стиль і напрями. Сучасна хореографія стає більш складною, що вносить зміни до самої системи підготовчої бази фахівців з цієї спеціальності.

Розглянемо дослідження британського психолога Раймонда Бернара Кеттелла (Raymond Bernard Cattell, 1905–1998), що зробив суттєвий внесок у розвиток диференціальної психології в галузі рис особистості, здібностей і мотивації. Так, Раймонд Бернар Кеттелл є автор однієї з найбільш впливових теорій особистості, розроблених у психології XX століття, теорії гнучкого і кристалічного інтелекту. У своїх дослідженнях з теорії інтелекту Кеттелл умовно поділяє інтелект на два підтипи: рухомий і кристалічний.

Рухомий інтелект – це здатність до мислення та вирішення нових проблем, незалежно від попереднього досвіду, за допомогою логіки [8; 7, 13; 10]. Рухомий інтелект включає вміння аналізувати нові проблеми, виявляти закономірності та взаємозв´язки, які лежать в основі цих проблем, і екстраполювати їх за допомогою логіки. Крім того, рухомий інтелект включає в себе такі функції, як розпізнавання образів, абстрактне мислення, індукцію та дедукцію. Його функція вимагає високого об’єму робочої пам’яті при необхідності вирішення усіх логічних проблем. У процесі навчання багаж знань людини розширюється. Люди з високою потужністю рухомого інтелекту, як правило, отримують більше знань і швидшими темпами. Процес отримання фактичних знань іноді називають «когнітивною інвестицією» [2, 249].

Когнітивна система (лат. *cognitio* «пізнання») у психології – це система пізнання людини, складена в її свідомості в результаті становлення її характеру, виховання, навчання, спостерігання і роздумів про Всесвіт. На основі цієї системи людина ставить собі цілі й приймає рішення про те, як треба діяти у тій чи іншій ситуації, намагаючись уникнути когнітивного дисонансу. В основі когнітивної системи лежить взаємодія сприйняття, свідомості, пам'яті та мови, при цьому носієм такої системи є мозок людини [1, 13].

Повертаючись до дослідницької роботи Кеттелла, варто розглянути його доводи з підтипу кристалічного інтелекту.

Кристалічний інтелект – це здатність використовувати навички, отримані знання та досвід. Він спирається на доступ до інформації з довготривалої пам´яті. Цей інтелект працює завдяки таким досягненням, як загальні знання і словниковий запас. Вивчення кристалічного інтелекту пов´язане з вивченням старіння. Як стверджує американський вчений психолог Джей Бельськи (Jay Belsky 1952 рік), з віком потенціал цього підвиду знижується. Знання, яке не використовується, як правило, забувається. Джей Бельськи вважає, що є певний вік максимальної активності кристалічного інтелекту, після чого забування перевищує швидкість запам´ятовування [3, 121].

Кристалічний інтелект не є рухомим інтелектом, який кристалізувався. Вважається, що це окремі нервові та психічні процеси. Кристалічний інтелект демонструє повний об´єм загальних знань. Він є продуктом освітнього і культурного досвіду у взаємодії з рухомим інтелектом. Тоді як рухомий інтелект – це творчий

потенціал людини. Рухомий і кристалічний інтелект, таким чином, доповнюють один одного, вони є дискретними поняттями загального інтелекту [6, 80].

Зазначимо, що відмінність між цими двома підтипами інтелекту ще до Кеттела помітив засновник двофакторної теорії інтелекту і техніки факторного аналізу, англійський психолог Чарльз Едвард Спірмен (Charles Edward Spearman 1863-1945), який розробив власну теорію та зробив висновки щодо різниці між ними [11].

Як вже було зазначено, поняття рухомого і кристалічного інтелекту були введені Кеттелом [5]. У подальшому їх досліджував студент Кеттела Джон Л. Горн. Публікації про рухомий і кристалічний інтелект Кеттела і Горна пізніше втілились у публікаціях Фрейда про підсвідомість та вкорінилися в психології.

Останнім часом все більшу увагу дослідників привертає наукове питання когнітивної психології в діяльності танцівника, яка потребує гнучкого мислення і, при цьому, спирається на комплекс м´яких навичок (іноді в психології вживають термін «гнучкі навички»).

М´які навички (анг. *soft skills*) – комплекс неспеціалізованих, надпрофесійних навичок, які відповідають за успішну участь у робочому процесі, високу продуктивність і, на відміну від спеціалізованих навичок, не пов´язані з конкретною сферою [12].

Тобто, м´які навички – це сукупність продуктивних рис особистості, які характеризують відносини в середовищі, наприклад, спілкування керівника хореографа або балетмейстера зі своїми підлеглими у колективі, також характер спілкування між танцівниками у цьому колективу. Ці навички можуть включати в себе соціальні блага, комунікативні здібності, мовні навички, особисті звички, когнітивні або емоційні співпереживання, управління часом, колективну роботу та риси лідерства. Визначення, засноване на оглядовій літературі, пояснює слабкі навички як парасольковий термін для навичок за трьома ключовими функціональними елементами: навички людей, соціальні навички та особисті кар'єрні ознаки.

Заслуговує уваги думка, що м´які навички є критичними для працьовитості на сучасному робочому місці. М´які навички доповнюють важкі навички, також відомі як технічні навички для продуктивної роботи на робочому місці та повсякденних компетенцій (Arkansas Department of Education, 2007) [12]. Важкі навички були єдиними навичками, необхідними для кар´єри, і були, як правило кількісними та вимірюваними з огляду на освіту, досвід роботи або інтерв´ю. У XX ст. некваліфіковані навички є важливим диференціатором, важливим фактором для працевлаштування та успіху в житті. За результатами досліджень, проведених Гарвардським університетом, зазначено, що 80% досягнень у кар´єрі визначаються м´якими навичками, та лише 20% - важкими. Експерти вважають, що тренінги з м´яких навичок для людини повинні починатися, коли вона ще є студентом, для ефективного впровадження їх у навчальному середовищі та в подальшому майбутньому на робочому місці. Дослідження громадських інтересів, проведене у Великій Британії, виявило, що майже півмільйона людей у 2020 році буде відсторонено від секторів робочої сили через брак м´яких навичок.

На нашу думку, щодо керівників сучасних хореографічних колективів можна застосувати список «найкращої десятки» програмних навичок працівників, складений Університетом Східного Кентуккі [9, 462]:

комунікація – здатність до усного спілкування, написання, подання, прослуховування, проходження конкурсу, атестації;

люб´язність – манери, етикет, діловий етикет, чи вживають слова «будь ласка» і «дякую», шанобливість;

гнучкість – адаптивність, бажання змінюватись, навчатись протягом усього життя, сприймання нового;

цілісність – чесність, етичність, висока моральність, наявність особистих цінностей або правил;

міжособистісні навички – приємність, привабливість, почуття гумору, дружність, вихованість, співпереживання, самоконтроль, терпимість, комунікабельність, соціальні навички;

позитивне ставлення – оптимістичність, захопленість, заохочення, відчуття щастя, впевненість;

професіоналізм – ділові стосунки, одяг і зовнішній вигляд;

відповідальність – підзвітність, надійність, вміння виконувати роботу до кінця, винахідливість, самодисципліна, бажання працювати сумлінно, наявність здорового глузду;

командна робота – співпраця, вміння працювати з іншими, погоджуватися, підтримувати, спільність інтересів;

робоча етика – працьовитість, готовність працювати, лояльність, ініціативність, вміння вчасно мотивуватися.

Отже, ознайомившись із зазначеними працями вчених, спираючись на їх дослідження, можна переконатися у невід´ємній комплексній взаємодії інтелекту і рухів виконавця танцю. Отже, розуміючи виконавчий процес роботи танцівника, можна дійти висновку, що танцівник послідовно, від початку завдання постановки до заключного етапу її виконання, керуючись відповідними підтипами та категоріями інтелекту, починає вихідний рух тіла, трансформується у середовищі, існує, перебуває, комунікує, втілює почуття. Таким чином, він виконує поставлені перед ним задачі й втілює задуми хореографа та балетмейстера, виступає рухомим перекладачем їх задумів, образів і подій. Тобто танцівник перекладає рухом тіла закладений зміст, при цьому зберігаючи особливості стилю, форми, направлення та закладене трактування.

У загальній творчій роботі танцювального колективу, в постановочних програмах, при створенні хореографічних номерів та їх втіленні спільна кооперативна робота здійснюється потужним зв´язком розуму, тобто інтелекту. При цьому забезпечується індивідуальний контроль загального процесу виконання, в якому репрезентується не тільки тілесний, але й визначається емоційний режим налаштування танцівників. Виконання хореографічної постановки виступає суттєвим актом розуму в спільній праці танцівників.

Література

1. Хомякова Е. Г. Информационная когнитивная система и ее актуализация в языке // Коммуникация и образование : сборник статей. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2004. С. 180–197.
2. Ackerman PL. A theory of adult intellectual development: Process, personality, interests, and knowledge Intelligence / Phillip L. Ackerman // Intelligence. – Vol. 22(2). 1996. P. 227–257. URL: https://doi.org/10.1016/S0160-2896(96)90016-1. (accessed date: 06.10.2020).
3. Belsky J. The Psychology of Aging: Theory, Research, and Interventions. Pacific / Janet K. Belsky. CA: Brooks/Cole Publishing, 1990. 386 p.
4. Blacking J., Joann W. Kealiinohomoku. The Performing arts: music and dance. New York: Mouton, (1979). 344 p.
5. Cattell R. Abilities: Their structure, growth, and action. New York: Houghton Mifflin, 1971. 583 p.
6. Cattell R. Intelligence: Its structure, growth, and action. New York: Elsevier Science, 1987. 694 p.
7. Cattell R. Theory of fluid and crystallized intelligence: Acritical experiment // Journal of educational psychology. Vol. 54(1). 1963. P. 1-22.
8. Improving fluid intelligence with training on working memory: Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America / [Jaeggi, Susanne M., Buschkuehl M., Jonides J., Perrig W.] ; edit. by Edward E. New York: Columbia University. 2008. P. 6829–6833. URL: https://www.pnas.org/content /pnas/105/19/6829.full.pdf. (accessed date: 03.10.2020).
9. Robles M. Executive Perceptions of the Top 10 Soft Skills Needed in Today's Workplace / Marcel M. Robles // Business Communication Quarterly. Vol. 75(4). 2012. P. 453–465. URL: https://doi.org/10.1177/1080569912460400. (accessed date: 08.10.2020).
10. Validation of the Behavioral Dyscontrol Scale-Electronic Version: Sensitivity to subtle sequelae of mild traumatic brain injury / [Suchy Y., Eastvold A., Whittaker W., Strassberg D.] // Brain Injury. Vol. 21. 2007. URL: https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/17364522/ (accessed date: 05.10.2020).
11. Spearman C. The Abilities of Man: Their Nature and Measurement / Charles B. Spearman. – New York: The Blackburn Press, 2005. – 448 p.
12. Workforce connections: Key soft skills that foster youth workforce success / [Lippman L., Ryberg R., Carney R., Moore K.]. New York: Child Trends, 2015. URL: https://www.edulinks.org/resources/key-soft-skills-foster-youth-workforce-success. (accessed date: 07.10.2020).

Харьковой Кирилл Леонидович
(Киев, Украина)

НАУЧНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ИХ ВЛИЯНИЕ НА ЭВОЛЮЦИОННЫЙ ПРОЦЕСС РАЗВИТИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ

Аннотация. Рассматрена роль и значение науки психологии в формировании современной хореографии. Рассмотрены научные исследования интеллекта и его подтипы. Исследовано взаимодействие интеллекта и движения танцовщика. Проанализировано влияние интеллекта на творческий процесс исполнителя. Представлен список навыков руководителя современного танцевального коллектива.

Ключевые слова: современная хореография, танец, движение, танцовщик, хореограф, балетмейстер, антропология, психология, интеллект, подвижный интеллект, кристаллический интеллект, когнитивная система, мягкие навыки.

Kharkovoi Kyrylo
(Kyiv, Ukraine)

SCIENTIFIC STUDIES AND THEIR INFLUENCE ON THE EVOLUTIONARY PROCESS OF DEVELOPMENT OF MODERN CHOREOGRAPHY

Annotation: The article considers the role and significance of the science of psychology in the formation of modern choreography. Scientific studies of intelligence and its sub-

types are considered. The interaction of the dancer's intellect and movement has been investigated. The influence of intelligence on the creative process of the performer is analyzed. The list of skills of the head of a modern dance team is presented.

Keywords: contemporary dance, dance, movement, dancer, choreographer, ballet-master, anthropology, psychology, intellect, fluid intelligence, crystal intelligence, cognitive system, soft skills.

ВАСИЛЬ ВЕРХОВИНЕЦЬ – ОСНОВОПОЛОЖНИК УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ДИТЯЧОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

УДК 793.3-053.2/.6

Анотація. дослідженл творчість В. Верховинця як композитора, хореографа і педагога; розкрито значення його науково-методичних і практичних праць, проаналізовано його досягнення у сфері розвитку української національної хореографічної культури.

Ключові слова: композиторська діяльність, диригент, науково-педагогічна робота, хореографія, дитячий танець.

Попович Михайло Михайлович,
магістрант,
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
(Київ, Україна)

Багата, різноманітна народна творчість українського народу відображена в широкому тематичному різноманітті хореографічному мистецтві. В українських народних танцях розкривається життя суспільства, внутрішній світ його почуттів, відображене повсякденне життя. Народний танець є однією з яскравих сторінок духовної культури українського народу.

Розвиток сучасного українського народного хореографічного мистецтва – невід'ємна складова його історичного процесу. Становлення і розвиток української народної хореографії відображають глибокий внутрішній зміст українського народу. Про багатство традицій свідчить різноманітність тематики, реальне відображення побуту народу. Українські народні танці дійшли до нас завдяки зусиллям науковців і фольклористів. Серед них чільне місце займає відомий збирач українських народних танців В. Верховинець (Костів), який записав десятки хореографічних фольклорних зразків. Василь Верховинець (Костів) зробив величезний внесок у справу збирання і вивчення українського народного танцювального фольклору. «...Він був одним із перших, – казав П. Вірський, – хто стояв біля колиски українського професійного танцювального мистецтва і своєю практичною діяльністю проклав йому шлях до визнання української народно-сценічної хореографії» [2, 11].

Зустріч Василя Верховинця (Костіва) з Миколою Садовським у 1906 році докорінно вплинула на творчий шлях молодого актора: завдяки М. Садовському, який був керівником театральної трупи, В. Верховинець долучився до високого мистецтва (саме від М. Садовського Василь Костів отримав псевдонім Верховинець). Перший театральний сезон театру Садовського (1906) пройшов у Пол-

таві, куди В. Верховинець був запрошений Садовським. В. Верховинець на довгі роки поєднав свою творчу діяльність з життям першого в Україні музично-драматичного театру. Спочатку він приступив до роботи як актор і вокаліст, згодом – керівника вокалу і хореографії. Він активно взявся до роботи з властивими йому енергією і завзяттям.

Театр Садовського багато гастролював по Україні. Верховинець з власної ініціативи, користуючись цією нагодою, ретельно вивчає побут і народну творчість українців. Саме етнографічні та фольклорні дослідження дали Верховинцю можливість зібрати пісенний і танцювальний матеріал, який у подальшому стане теоретичною базою його практичної діяльності.

Захоплення етнографією та фольклором надихнуло митця до науково-дослідницької праці. Фольклорні джерела є основою наукової праці В. Верховинця «Українське весілля (1912 р), яка виходить як повний змістовний етнографічний запис весілля з мелодіями, танцями і драматичною дією у селі Шпичинці на Київщині. Праця містить ретельний аналіз українських весільних ритуальних пісень, немов екскурс у минуле.

Підтриманий М. Садовським і М. Лисенко, В. Верховинець готує до друку наступний твір – «Теорію українського народного танцю» (1919 р.), в якому він вперше в Україні використовує літературно-графічний запис хореографічного матеріалу, який в подальшому став основою методики української народної хореографії. Цей посібник – перша в Україні науково-методична робота, в який систематизовані рухи українського танцю, професійно здійснені записи танцювальних композицій. У ній автор розглядає танець у тісному взаємозв'язку з піснею і пропонує методично збалансовану систему викладання танцювального матеріалу.

У період 1919–1920 років В. Верховинець звертається до дитячої тематики, викладає дитячі ігри в Київському педагогічному інституті, а в наступному сезоні працює професором у Полтавському інституті народної освіти, де викладає українські народні танці в школі ім. Котляревського.

Значну частину свого життя Верховинець віддав педагогічній роботі з дитячої тематики. В основу музично-хореографічного виховання дітей Верховинець поклав науково-дослідницький фольклорний матеріал у власній обробці. Він майстерно володів музично-хореографічною розкладкою танцювальних рухів, комбінацій і творів, які демонстрував студентам – майбутнім педагогам, і таким чином сприяв їх музичному розвитку.

У методиці викладання був пісенний матеріал, який органічно пов'язаний з танцювальними іграми і танцями. Результатом його педагогічної діяльності з дитячою тематикою стала книга – «Весняночка», яка була надрукована у 1925 році. У ній В. Верховинець творчо обробив пісенно-ігровий і хореографічний матеріал і виклав його в систематизованому вигляді. Робота над «Весняночкою» стала продовженням попередньої праці – «Теорії українського народного танцю», які органічно пов'язані між собою. У «Теорії...» автор застосував методично вивірену систему окремих традиційних поз, рухів і закінчених фольклорних танцювальних композицій, які частково були оброблені і для дитячого збірника. У «Весняночці» Верховинець у методичному розділі значну частину хореографічних рухів і комбінацій адаптував для дітей. До того ж «Весняночка»

ґрунтується на оригінальній методиці інсценізації пісенного матеріалу з використанням хореографічних композицій народного і авторського пісенного матеріалу. У своїй творчій роботі Верховинець багато співпрацював з композиторами, зокрема М. Лисенко, М. Леонтович, К. Стеценко та ін. Значна кількість пісень були створені Верховинцем, в яких превалює мелодійність і чітка ритмічність, за характером твори близькі народному мелосу.

Що стосується практичної користі «Весняночки», професор Б. Яновський у вступі книги пише: «..Тут автор пояснює зміст кожної пісні і спосіб, яким вона повинна виконуватися, тобто викладає, яким повинні бути самі ігри відповідно до поданої пісні, інакше кажучи, дає малюнок драматичної дії. Це надзвичайно цінно і цікаво, тому що маємо можливість широко використовувати пісні з метою виховання ритмічного чуття, привчати до ритміки рухів, що в свою чергу веде на шлях розвитку пластики» [1, 6].

«Весняночка» містить 7 розділів, які являють собою методологічну, науково обґрунтовану систему розподілу матеріалу. У першому – підготовчі матеріали до дитячих ігор з піснями. У другому широко представлена тематика ігрового матеріалу. Третій, четвертий, п’ятий і шостий розділи містять практичні матеріали календарного циклу року – весняні, літні, осінні та зимові ігри. Сьомий розділ – хореографічний додаток: методичні поради до вивчення хореографічних елементів. Вражає обсяг і висока якість практичного матеріалу, що є основою для викладання хореографії в дитячих мистецьких закладах різного рівня.

Значення праці, розпочатої В. М. Верховинцем в українській народній хореографії, не можна перебільшити. Фактично, це перші паростки самостійного, відокремленого від театру, виду мистецтва – дорослого і дитячого ансамблю народного танцю.

Творчі здобутки Василя Миколайовича Верховинця – це яскрава сторінка в історії українського народного танцю. Сучасна українська хореографія всебічно і широко втілює в життя його мистецькі ідеї.

Література

1. Верховинець В. М. Весняночка : Ігри з піснями для дітей дошк. і мол. шк. в.; 5-те вид. Київ : Муз. Україна, 1989. 343 с.
2. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. 3-є вид., випр. і доп. Київ : Держ. вид. образотворч. Мистецтва і муз. літ. УРСР. 1963. 144 с.

Попович Михаил Михайлович
(Киев, Украина)

Аннотация. Исследовано творчество В. Верховинца как композитора, хореографа и педагога; раскрыто значение его научно-методических и практических трудов, проанализированы его достижения в сфере развития украинской национальной культуры.

Ключевые слова: композиторская деятельность, дирижер, научно-педагогическая работа, хореография, детский танец.

Popovich Mikhail
(Kyiv, Ukraine)

Annotation. The article examines the work of V. Verkhovynets as a composer, choreographer and teacher; the significance of his scientific-methodical and practical

works is revealed, his achievements in the sphere of development of the Ukrainian national culture are analyzed.

Key words: composing activity, conductor, scientific and pedagogical work, choreography, children's dance.

РОЗВИТОК МОДЕРН-БАЛЕТУ В УКРАЇНІ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

УДК 792.82 “199/201”

Крупичко Марина Вікторівна,
магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Київ, Україна)

Анотація. Танець-модерн в Україні наприкінці ХХ ст. суттєво змінився. Виникли передумови для створення нових шкіл танцю-модерн в Україні і, як наслідок – виникнення сучасного балетного театру. Наявність класичної бази в сучасних танцівників значно розвинуло балетну школу України та надало їй статусу професійної. Історію танцю модерн в Україні висвітлювали у численних публікаціях та книгах дослідники сучасного танцю в Україні. Завданням дослідження є визначення ролі діяльності Української академії балету в становленні національної школи танцю-модерн в Україні та виникненні сучасного балетного театру. Важливим етапом розвитку класичного балету в Україні стала творчість у Театрі опери та балети заслуженої артистки СРСР А. Г. Кальченко, яка започаткувала нову течію в балеті. Її учнями були відомі нині балерини, зокрема Тетяна Білецька, Олена Філіп'єва, Юлія Москаленко та Ірина Скрипник.

Ключові слова: модерн-балет, сучасний балетний театр, хореографія, танець, хореографічне училище.

Танець модерн в Україні наприкінці ХХ ст. суттєво змінився. Реагуючи на зміни техніки виконання танцю як в Європі, так і в Америці, багато хореографів звернули свою увагу на тенденції розвитку сучасного балетного театру. Виникли передумови для створення нових шкіл танцю модерн в Україні, що призвело до виникнення сучасного балетного театру. Одним з перших самостійних навчальних закладів, котрий спромігся донести українському глядачу сучасну культуру європейського танцю-модерн, стала Українська академія балету. Випускники академії перевернули та розширили уявлення балетного глядача України про балетні вистави сучасності.

Введення уроків сучасної хореографії для підготовки професійних артистів балету стало актуальним наприкінці ХХ ст., коли танець-модерн, як синонім сучасної хореографії, став частиною культурного розвитку європейського суспільства. Створення альтернативних джерел духовного натхнення призвело до удосконалення національної балетної школи. Наявність класичної бази в сучасних танцівників розвинуло балетну школу України та надало їй статусу професійної.

Історію танцю модерн в Україні висвітлювали і численних публікаціях і книгах дослідники сучасного танцю в Україні, зокрема Д. І. Шариков у праці «Contemporary dance у балетмейстерському мистецтві» (2010), Н. О. Чілікіна «Тілесні практики в сучасній хореографічній культурі» (2014), В. В. Пастух «Модерні хореографічні напрями в Галичині (20-30-і роки ХХ ст.)» (1999) тощо.

Взаємовплив Української балетної школи і танцю модерн та виникнення балетного театру в Україні розглядається вперше. Питання виникнення професійної школи модерн-танцю сьогодні є важливим, адже історію створення професійного балетного театру в Україні та події, що мали вплив на розвиток цього напряму, можна вивчати, аналізуючи попередні дисертаційні роботи та публікації, і спостерігаючи за творчістю хореографів, котрі активно розвивають цей напрям. Досліджуючи творчість хореографів України, які працюють в стилі модерн, ми формуємо всеукраїнське уявлення про історію створення танцю модерн в нашій державі.

З виникненням незалежної держави постало питання про створення сучасного національного балетного театру та засвоєння нових хореографічних стилів в Україні. Значущою у контексті цього питання є проблема взаємовпливу класичного та сучасного танцю.

Важливим етапом розвитку класичного балету в Україні стала творча діяльність у Театрі опери та балети заслуженої артистки СРСР А. Г. Кальченко, яка започаткувала нову течію в балеті. Вона працювала в хореографічному училищі, де її викладацькі здібності проявилися у роботі з учнями, відомими нині балеринами, такими як Тетяна Білецька, Олена Філіп'єва, Юлія Москаленко та Ірина Скрипник .

Завдяки активній співпраці з професором театрознавства та автором праць про український балетний театр Ю. Г. Станішевським А. Г. Кальченко в 1995 році засновує Українську академію балету, керівником якої є і нині.

У пошуку нових шляхів розвитку класичної хореографії вона звернулася до балетмейстерів танцю модерн і викладачів, котрі би змогли донести сучасну хореографію вже підготовленим у класичному танці виконавицям. Артистка співпрацювала з такими професіоналами як заслужена артистка України А. Д. Рубіна, Л. І. Попович, Т. М. Островерх і народна артистка СРСР Л. М. Сморгачова.

Балет А. Д. Рубіної «Кармен-БІгееЬ» був поставлений за участі вихованців Київської муніципальної академії «Кияночка», це була одна з перших спроб реалізувати ідею професійного сучасного балету в Україні.

Алла Рубіна задіяла у своїй сучасній постановці «Карміна Буран» на музику Карла Орфа вихованок Академії балету, нині артистів театру оперети Галину Капіцу та Ганну Радік. Виконавицями головних партій стали провідні артисти балету Володимир Чупрін і Тетяна Голякова, котрі у своїй роботі втілили ідею поєднання класичних традицій і сучасних пластичних рішень. У балеті були також задіяні артисти цирку та студенти естрадно-циркового коледжу.

Ще одним хореографом, яка плідно співпрацювала з А. Г. Кальченко, стала Л. І. Попович. Вона однією з перших поставила на балетній сцені сучасний український фольклорний танець на музику КаЯ Chilly. Дівчата з академії з

класичною підготовкою виконали партії лісових німф і танцювали сучасні хореографічні композиції у прозорих зелених туніках з віночками на голові.

«Метаморфози» стали наступною спробою поставити танець-модерн на сцені театру опери та балету. Це була вдала спроба взаємопроникнення музики в сучасну хореографію, що стало новим напрямом у хореографічному мистецтві академії. Плавно пересуваючись, дівчата створювали пози, що нагадували мозаїку, яка перетікала з людських тіл у нові танцювальні форми.

Т. М. Островерх поставила сучасний номер «Парад планет», в якому десять планет були створені як результат взаємодії між двома танцювальними напрямами -- модерну та класичного джазу. Головною виконавицею номеру стала Христина Шишкарьова, а кожна планета відображала власний характер та життєву волю. У подальшому Островерх Т. М. стала одним із призерів Міжнародного конкурсу ім. Сержа Лифаря, а Христина Шишкарьова заснувала власну школу сучасної хореографії Totem Dance Group [6].

У 2002 році Кальченко А. Г. відвідала з діловим візитом Харків, де домовилася про створення Київської філії Харківської державної академії мистецтв, і надала тим самим офіційний статус випускницям Київської академії балету та можливість продовжувати свою професійну діяльність на державному рівні.

Наступним етапом роботи академії стало поширення її діяльності в Івано-Франківську, що допомогло випускницям Київської академії проявити себе як викладачі в роботі з учнями та прийняти участь у гастрольному турі академії по Україні, а також зумовили появу першої академії танцю на Заході України.

Завдяки професійній діяльності народного артиста О. О. Петрика та його батька на базі старовинного театру Львова була створена академія, де сьогодні викладають та працюють провідні хореографи Львова, котрі мають спеціалізовану освіту в галузі хореографії та великий досвід праці в Театрі опери та балету ім. С. Крушельницької. Завдяки їх роботі були створенні перші балетні вистави «Лускунчик» та балет «Тайм аут», де дівчата та хлопці з академічною підготовкою на пуантах виконували складні хореографічні техніки Марти Грехем та Рут Сен-Дені.

Одним з постановників балету «Лускунчик» стала прима Львівського театру опери та балету А. Юсупова. Досвідчена балерина зуміла передати вихованцям свій професійний азарт і створити балетну виставу у класично-романтичному та сучасно-модерновому стилі.

У своїй праці Ю.О. Станішевський дослідив питання виникнення професійного сучасного театру в Україні. І сьогодні його справу продовжують молоді наукові дослідники, адже історія танцювального мистецтва сучасності потребує ґрунтовного дослідження, слід звертатися і до культурної спадщини, і до сучасних мистецтвознавчих робіт, які відображають сьогодення танцю

Неодноразово Ю. О. Станішевський відвідує Київ, він був ініціатором створення конкурсу ім. Сержа Лифаря. Одним з лауреатів конкурсу стає Раду Поклітару, займає першість у створенні симфонічного сучасного балету в Україні. За словами артистів, співпраця з ним є цікавим досвідом у власних виконавських пошуках, а варіаційні партії у балетах «Картинки з виставки» Модеста

Мусорського та «Весна священна» Ігоря Стравінського є частиною репертуару Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченко.

На позаконкурсній програмі конкурсу ім. Сержа Лифаря була представлена програма солістки європейського театру, під час виконання якої протягом години вона танцювала імпровізації в обмеженому просторі сцени. Глядачі прийняли постановку з деяким здивуванням, адже для театрального глядача України це зовсім незвично, хоча й цікаво.

Поза конкурсної програми також цікавим був і виступ ще одної гості, представниці сучасної школи танцю Марти Грехем в Києві у клубі «Спліт». Дівчина танцювала сучасну мініатюру з виноградом, і в процесі танцю розчавила гроно на собі. Це нове слово в хореографії, своєрідний драматичний перфоманс, нове віяння в сучасній європейській культурі.

Після успішної участі в конкурсі почав свою творчу діяльність на професійній сцені України молдавський хореограф Раду Поклітару, який став творцем першого самостійного сучасного балетного театру в Україні Київ-Модерн Балет.

Завдяки старанням українських викладачів в Україну потягнулися майстри з Франції та Італії. Будучи присутніми на відкритих уроках і концертах академії балету, вони зазначають, що в Україні існує сприятливе підґрунтя для створення сучасного Модерн-театру та відповідної школи, яка потрібна в культурно-розвинутому та прогресивному європейському місті.

Отже, розвиток сучасного професійного театру в Україні триває, боротьба за назву «національного» відбувається зараз і в Київ-Модерн балеті, а імена його вихованців вже є знані у світі. Можна зазначити, що діяльність академії балету позитивно впливає на розвиток сучасної хореографії в Україні. Поступовий процес впровадження занять з класичної хореографії для сучасних танцівників дав позитивні результати, зростає кількість танцівників з професійною сучасною школою, що ґрунтується на класичній підготовці. Діяльність А. Г. Кальченко, Ю. О. Станішевського та Д. Кайгородова повернуло балетний театр України в русло пошуків танцювальних форм, які доступні людям з різними природними даними, що бажають оволодіти мистецтвом танцю.

Таким чином, сучасний балетний театр Україну був створений завдяки старанням учнів і вихованців Української академії балету на підґрунті професійної класичної школи, яка незмінно вирізняє підготовку українських артистів. Саме академії танцю надали можливість розвитку альтернативної професійної балетної школи, де діти можуть займатися на приватній основі сучасною, класичною і народно-сценічною хореографією.

Імена Х. В. Шишкарьової, Т. М. Островерх, О. О. Петрика зараз відомі завдяки їх викладацькій та постановочній діяльності. Професійна класична школа надає їм більшої впевненості у майбутньому своєї творчої діяльності та визнання як серед професіоналів, так і аматорів, котрі прагнуть пізнати мистецтво сучасного балету.

Література

1. Баньщикова В. В.Вплив діяльності української академії балету на розвиток танцю-модерн. URL: https://vseosvita.ua/library/vpliv-dialnosti-ukrainskoi-akademii-baletu--rozvitok-tancu-modern-236012.html (дата доступа 06.10.2020).

2. Волконський С. М. Виразна людина. СПВ, 1913.
3. Шторк К., Далькроз та його система. Ленинград–Москва, 1924. URL: http://teatr-lib.ru/Library/Schtork/Dalcroze/ (дата доступа 06.10.2020).
4. Агнес де Милль. Танец в Америке. Ред. Уэсли Педерсен. Художн. ред. Клиффорд Прайн. 118 с.
5. Дункан А. Танец будущего. Моя жизнь. Мемуары. Шнейдер И. Встречи с Есениным. Воспоминания. Киев : Мистецтво,1989, 350с. ил.
6. Балет: энциклопедия / Гл. Ред. Ю. Н. Григорович. Москва : Советская энциклопедия, 1981. 623 стр. с илл.
7. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. Москва, 2000.
8. Сироткіна Ірина. Вільний рух та пластичний танець в Росії. Москва : Новий літературний огляд, 2011. 319 с.
9. Knowledge in motion: perspectives of artistic and scientific research in dance / Sabine Gehm, ed. Bielefeld: Transcript, 2007
10. Konzepte der Tanzkultur: Wissen und Wege der Tanzforschung / Margrit Bischof a.o., Hrsgs. Bielefeld: Transcript, 2010

Крупичко Марина
(Украина)

РАЗВИТИЕ МОДЕРН-БАЛЕТ В УКРАИНЕ КОНЦА XX НАЧАЛА XXI ВЕКА

Аннотация. Танец-модерн в Украине в конце XX века существенно изменился. Возникли предпосылки для создания новых школ танца-модерн в Украине, и как следствие – возникновение современного балетного театра. Наличие классической базы у современных танцовщиков развило балетную школу Украины и придав ей статус профессиональной. Историю танца-модерн в Украине освещал исследователь современного танца Шариков Д. Определена роль деятельности Украинской академии балета в становлении национальной школы танца-модерн в Украине и возникновению современного балетного театра. Важным этапом развития классического балета в Украине стала творческая работа в Театре оперы и балета заслуженной артистки СССР Кальченко А. Г., которая основала новое направление в балете. Кальченко работала в хореографическом училище, где ее преподавательские способности проявились в работе с учениками, известными ныне балеринами, в том числе Татьяна Белецкая, Елена Филипьева, Юлия Москаленко и Ирина Скрипник.

Ключевые слова: модерн-балет, современный балетный театр, хореография, танец, хореографическое училище.

Krupichko Marina
(Ukraine)

DEVELOPMENT OF MODERN BALLET IN UKRAINE END XXI BEGINNING XXI CENTURY

Abstract: Modern dance in Ukraine at the end of the XX century has changed significantly. There were preconditions for the creation of new schools of modern dance in Ukraine, which led to the emergence of modern ballet theater. The presence of a classical base of modern dancers developed the ballet school of Ukraine and gave it the status of a professional. The history of modern dance in Ukraine has been covered in numerous publications and books by researchers of modern dance in Ukraine Sharikov D. The task of the research is to determine the role of the Ukrainian Ballet Academy in the formation of the national school of modern dance in Ukraine and the emergence of modern ballet theater. An important stage in the development of classical ballet in Ukraine was the work and work at the

Opera and Ballet Theater of the Honored Artist of the USSR AG Kalchenko, it was she who started a new trend in ballet. She worked at a choreographic school, where her teaching skills were manifested in working with students, now famous ballerinas, such as Tatiana Biletskaya, Elena Filipieva, Julia Moskalenko and Irina Skrypnyk.

Keywords: modern ballet, modern ballet theater, choreography, dance, choreographic school.

ФОЛЬКЛОРНА ТАНЦЮВАЛЬНА СПАДЩИНА ПОЛТАВЩИНИ

УДК 394.3(477.53)

Анотація. Проаналізовано народно-танцювальну спадщину Полтавського регіону, деталізовано особливості сценічного костюму; розглянуто умови збереження фольклору у творчості сучасних колективів. Досліджено шляхи збереження фольклору та наведено прізвища видатних фольклористів, хореографів, які зробили значний внесок у справу популяризації українського народного танцю.

Ключові слова: народна культура, фольклор Полтавського регіону, танець, український костюм, сюжетні танці, етнограф.

Іванченко Ігор Валерійович,
магістрант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

Народний танець має свою першооснову, першоджерело. Коли йдеться про культуру того чи іншого народу, доводиться враховувати не лише безпосередні його культурні досягнення, а й той спадок, який він отримав від етнічних попередників. Хореографічна спадщина, як продукт синкретичного виду народного мистецтва України, напрочуд різноманітна. У чарівних хороводах, запальних побутових, надзвичайно цікавих за образно-тематичним спрямуванням сюжетних танцях розкривається менталітет, побут, громадське буття волелюбного українського народу. З огляду на це, танець як художній твір вимагає наполегливої та кропіткої праці.

Зберігали скарби народної культури В. Гнатюк, Б. Грінченко, К. Квітка, Ф. Колесса, М. Лисенко, А. Терещенко, П. Чубинський, В. Шухевич та багато інших.

Народні танці слугували і засобами художньої виразності. Їх описували та вводили до своїх літературних творів М. Гоголь, І. Карпенко-Карий, І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, М. Кропивницький, Т. Шевченко, Л. Українка, М. Старицький тощо. У наукових розвідках і художніх творах описані манера та характер виконання, подаються висловлювання й думки стосовно жіночих, чоловічих і змішаних народних танців.

Визначний український композитор, етнограф, музичний діяч та хореограф В. Верховинець розкрив красу українського танцю завдяки записам цілого ряду рухів, розробці словесного способу запису та доповненню його музичним

матеріалом і схемами. Його «Теорія українського народного танцю», репертуарний збірник «Весняночка» – гідний внесок у розбудову народного хореографічного мистецтва України.

Учень В. Верховинця балетмейстер В. Авраменко популяризував український танець за кордоном – в аматорських колективах США, Франції, Канади тощо, видав невеличку збірку записів.

Вагомий внесок у розвиток народної хореографії, зокрема у збереження її національного колориту, зробили такі українські балетмейстери як: К. Балог, Г. Березова, О. Бердовський, М. Вантух, В. Верховинець, П. Вірський, В. Вронський, М. Голотов, О. Гомон, П. Григор'єв, Г. Закірова, Л. Калінін, Г. Клоков, А. Кривохижа, Ю. Кузьменко, Д. Ластівка, В. Михайлов, Х. Ніжинський, В. Петрик, М. Соболь, Ю. Кузьменко, Н. Уварова, Я. Чуперчук й інші.

П. Чубинський запропонував оригінальний метод запису танцю, що став основою сучасної описової системи. У подальшому ця система зазнала удосконалення. В. Шухевич у своїй праці «Гуцульщина» вперше подав характеристику хореографії гуцульських танців і манери їхнього виконання; В. Гнатюк 1909 року видав у Львові збірку «Гаївки», в якій уже пропонуються записи хороводів. Професійно підійшов до записів фольклорного матеріалу С. Титаренко у «Дитячих розвагах» – своєрідній збірці забавок для дітей.

Варто відзначити працю невтомних записувачів народної хореографії І. Антипової, П. Сидоренка, З. Сизоненка, В. Шмаренкова.

Виникає парадокс – ціла плеяда талановитих балетмейстерів на чолі з Павлом Вірським і, водночас, зовсім слабка науково-теоретична база, на якій ґрунтується балетмейстерська творчість, зокрема дослідження регіональних особливостей танцювального мистецтва.

Зоряним часом українського хореографічного мистецтва, що дало поштовх до розробки теорії, методики освіти, були 50–80-ті роки XX ст. Саме в цей час у видавництві «Мистецтво» за ініціативи заслуженої працівниці культури України Ю. О. Бєлякової було видано збірки танців як окремих колективів, так і танці локальних регіонів – «Танці Поділля», «Танці Закарпаття», «Танці Полтавщини» та ін.

Поява збірки «Танці Полтавщини» стала можливою завдяки кропіткій творчій роботі колективу збирачів пісенно-танцювального фольклору наприкінці 60-х років XX ст. під керівництвом видатного полтавського хореографа, фольклориста, етнографа, педагога Н. М. Уварової. Саме за її ініціативи група однодумців, до якої увійшли її учні О. П. Бутко, П. П. Дядюра, А. Р. Пелюхня, Ю. В. Уткіна, В. Я. Уткіна та інші, їздили по селах Полтавського регіону, вивчали, записували та опрацьовували сценічні варіанти фольклорних танців, які потім увійшли у вигляді хореографічних постановок до репертуару різних танцювальних колективів області, та були високо оцінені на різних республіканських оглядах народної самодіяльності.

Усього Н. Уварова зібрала і сценічно оформила тринадцять народних танців. Серед найцікавіших фольклорних зразків можна виділити «Краснянську польку» (с. Красне), «Коша» (с. Суха Маячка), фольклорний танець «Василечки» (с. Василівка), «Зубок» (с. Чернечий Яр), обрядові танці «Сито» (с. Тара-

нушичі) і «Кружало» (с. Перегонівка), сюжетні танцювальні композиції – «Чорбівські підківки» (с. Чорбівка) і «Хрест – виливанець» (с. Тарандинці) [6, 40]. Танцюють їх під народну мелодію і, на перший погляд, вони зовсім не складні для виконання (обмеженість лексики, помірний темп, чіткий ритм), але це поверхневе сприйняття – затримка лише на один музичний такт зводить нанівець увесь малюнок танцю. Композиція кожного з танців досить проста, хоча надзвичайно оригінальна і потребує від виконавців неабиякої музичної культури. Музика у фольклорному танці здебільшого має сталу квадратуру і майже не варіюється. Танці масові, іноді з ведучим, зустрічаються елементи народних ігор, імітації рухів тварин та елементів трудового процесу, тому від уміння танцюриста перевтілюватися у той чи інший образ, наслідувати ті чи інші притаманні риси характеру, звички звірів, птахів залежить майстерність виконання. Лексика не складна, зрозуміла для розучування й виконання: звичайний танцювальний крок, змінні кроки, доріжки, бігунці, притупи, ковзанець, різноманітні присядки, тинки, елементи польки тощо.

Детальніше хотілося б зупинитися на деяких хореографічних постановках, адже завдяки ним можна не тільки навчати танцювальному мистецтву, але й прилучати до народних традицій. Так, у танці «Кружало» простежується один з елементів весільного обряду – дарунок рушника коханому. Хлопці й дівчата виходять на сцену парами і заводять кружала: одне, друге, третє… Змінюється мереживо танцю, утворюються своєрідні півкола, кола. Дівчата пов'язують своїм коханим на руку рушники. Хлопці задоволені, хизуються дарунками. Але й дівчата мають точнісінько такі вишиванки, як у коханих, бо кожна вигаптувала по два рушники. Темп музики зростає. Виконавці танцюють, утворюючи велике коло, яке потім перетворюється в струмочок. Так само непомітно, як вийшли, танцюристи залишають сцену, поступово розриваючи кружала.

Старовинний танець пастушок «Коша», що широко побутує в степовій зоні України, схожий наявністю ігрового елементу з гуцульською сюжетною постановкою «Вівчар на полонині», але лексика вирізняється локальним колоритом і, щонайголовніше, показом виробничого процесу суто хореографічними засобами. У танцювальних рухах відтворюється процес плетіння «коші» та обмазування його глиною. Складається постановка з трьох основних частин: парубоцькі ігри, танцювальні сцени, пов'язані з плетінням «коші», та загальний танець. Характерна особливість – наявність ведучого – Тиміша. Сюжетний танець «Коша» був би цікавим доробком у дитячому хореографічному колективі, адже родзинкою цього танцю є відтворення парубочих ігор: спершу – «битки», далі – «довгої лози», потім хлопці міряються силою, хто дужчий. У процесі роботи над танцем дітям цікаво було б дізнатись, що коша – загін для овець, який зазвичай виплітається з верболозу, а гирлига – це палиця тощо.

Доречним у репертуарі як дорослого, так і дитячого колективу може стати танець «Сито», що зазвичай виконувався перед Новим роком. Один з його тематичних різновидів побутує на Прикарпатті й виконується у супроводі троїстих музик (скрипка, бубон, цимбали). Після щедрування хлопці й дівчата ходили по домівках з «молодицею» Маланкою (перевдягнений парубок). Серед ряджених був Дід, який водив Козу, та Циган, який водив ведмедя. Зайшовши

до господаря, парубки виконували свої жартівливі ролі, а інші просили у господаря сала, масла, муки, пряжі, Маланці на одежину і, весело пританцьовуючи, співали обрядових пісень. Потім молодь збиралась у великій хаті і починала святкувати – співати та танцювати. Одним з улюблених був танець «Сито», в якому дівчата, хизуючись перед парубками, показують, що вони не тільки вправно витинають закаблуками дрібушечки та вибиванці, але ще й гарні господині. Після «просіювання» муки, дівчата, імітуючи елементи процесу готування галушок і вареників, пригощають присутніх, утворюючи велике «сито». Усе це будується на елементарних комбінаціях бігунків, доріжок, змінних кроків, дрібушечок. У другій частині – і притупи, вибиванці, крутки в парах тощо.

Костюм – частка народної душі, «візитна картка», яка одразу ж підкаже глядачеві місце, час дії, розкриє національні та локальні особливості хореографії. Крій сценічного костюма залежить від регіону, до якого він належить, від того, у якому стилі, манері вирішується хореографічна постановка. Якщо мета – зберегти фольклорне першоджерело, то костюм слід залишати таким, яким він побутував у народі чи є в етнографічних музеях. Якщо хореографічна постановка здійснюється за мотивами фольклорного танцю, то костюм може трансформуватися, в нього доречно ввести елементи сучасності. Зауважимо, що А. Петрицький, створюючи костюми виконавців, уперше ввів стилізований український жіночий костюм (ніжно-зелені прозорі хітони-сорочки з українським орнаментом та віночки з білих лілей), якому у подальшому судилося стати традиційним українським балетним костюмом [2, 107].

Для Полтавщини характерний такий сценічний жіночий костюм: довга біла льняна або шовкова сорочка, яка зібрана трохи нижче ліктя або ліхтариком. Вишивка на рукавах, подолі, комірці крупною полтавською вишивкою. Зверху сорочки полтавська джерга (вид плахти) синього, темно-синього, темно-вишневого або чорного кольору. З-під плахти на 5-6 см виглядає вишитий низ сорочки. На плахту одягається фартух кольору корсетки. Вона пов'язується полтавським рушником або вузькою кольоровою шерстяною крайкою (поясом), що зав'язується ззаду або на боці. Два кінці її спускаються донизу. Може бути спідничка блакитного або червоного кольору з шовкової тканини, а під неї одягається ще одна спідничка з білого шовкового полотна з блакитною вишивкою на подолі. Знизу - підтичка з невеликим розрізом справа або зліва. На спідничку одягається трохи світліший крепдешиновий фартух з полтавською вишивкою внизу. На шиї кілька разків намиста. На ногах чобітки з каблуками. На голові може бути вінок зі сплетених стрічок, із штучних польових квітів, або блакитна стрічка, два кінці якої спускаються на плечі. Якщо вдягається вінок, то до нього кріпляться 15-18 різнокольорових стрічок.

Чоловічий сценічний костюм складається з білої льняної чи шовкової сорочки, вишитої полтавським узором на рукавах, комірці та манишці, шаровар темно-зеленого, синього або вишневого кольору, зібраних очкурем на поясі та побіля кісточок, або широкі полотняні штани, широкого червоного поясу, що обкручується кілька разів на талії та заправляється збоку. На ногах темно-коричневі, чорні, червоні чоботи або білі м'які туфлі. У танці «Рогоза» на ногах

і у дівчат, і у парубків взуті личаки [7]. Вони хизуються черевичками з рогози та панчішками з осоки, примовляючи такі слова:

Черевички з рогожі,
Не бояться морозу,
А панчішки з осоки,
Щоб любили козаки.

Багатовікова історія народного хореографічного мистецтва свідчить, що процес розвитку – тільки поступальний. Як приклад, еволюція українських народних танців: від ігор з елементами танцю, хороводів – через побутові, сюжетні танці до народно-сценічного танцю, який презентує всі вищеназвані жанри.

К. Василенко стверджує, що робота над фольклорним танцем повинна вестись за такими напрямами: дослідження та уточнення лексичної основи, збагачення лексики на ґрунті традиційної; збереження та збагачення композиційного зерна; розширення музичної палітри, аранжування та створення нового варіанту музичного супроводу на основі традиційної мелодії; підвищення ролі акторської майстерності; розширення образно-тематичних кордонів, стилізація танцю.

Безумовно, до фольклорних матеріалів необхідно ставитись дбайливо, як до коштовних знахідок. Надзвичайно важливо під час обробки народного танцю не спотворити його ідею та задум, зберегти всю стильову гаму народного танцю. Розширюючи, згідно з темою та ідеєю, ті чи інші деталі лексики, композиції фольклорного танцю, необхідно зберігати першоджерело.

Нині на Полтавщині є танцювальні колективи, які підтримують тенденції, започатковані В. Верховинцем. Репертуар заслуженого ансамблю пісні і танцю «Лтава» імені В. Міщенка (художня керівниця О. Евстігнєєва) збагачений такими постановками заслуженого артиста України В. Ф. Тулаєва: «Василечки», «Підківочки» за мотивами «Чорбівських підківок» Н. Уварової, «Санжарівка» та «Лохвицькі викрутаси» на фольклорному матеріалі відповідно Санжарського та Лохвицького району, «Ткачики».

У доробку українського народного хору «Калина» (художній керівник – заслужений працівник культури, заслужений діяч мистецтв України, професор Г. Левченко) при Полтавському державному педагогічному університеті імені В. Г. Короленка є танець «Кружало» у постановці заслуженого артиста України В. Ф. Тулаєва, «Рогоза» у постановці Л. М. Сокіл, «Грабарівська полька», створена на лексичному матеріалі Пирятинського району, «Чорбівські підківки».

Народний художній колектив ансамбль танцю «Барвінок» (художній керівник – лауреат премії Кабінету міністрів України, відмінник освіти України Т. Попова) Палацу дитячої та юнацької творчості м. Полтави неодноразово гідно представляли на творчому звіті майстрів мистецтв і колективів художньої самодіяльності у місті Києві Полтавську область з танцем «Рогоза».

Не можна стверджувати, що фольклорна танцювальна спадщина Полтавщини обмежена дослідженнями Н. Уварової та представлена тільки у доробках вищеназваних колективів, адже у кожному селі знайдеться людина, а то й колектив ентузіастів, які відтворюють пісні й танці свого локального етнографічного регіону. Ці колективи виконують роль проміжної ланки між фольклорним і на-

родно-сценічним танцем. Вони відіграють важливу роль у подальшому розвитку національної хореографії, стимулюють його.

З іншого боку, у кінці XIX ст. французький дослідник П. Себійо ввів у науковий обіг термін «фольклоризм» – громадське явище, яке виникло у результаті засвоєння основних фольклорних пластів (поетичних, музичних, хореографічних тощо) та створення балетмейстером свого, авторського варіанта танцю, використовуючи певні теми, що виникли на ґрунті народного звичаю, обряду, традиції, перейнявши колорит, характер, образні деталі лексики, розробки композиційних лейтмотивів і стиль фольклорного танцю.

З огляду на це, мають право на існування танцювальні постановки, створені хореографами на фольклорній лексиці своєї місцевості. Ми їх спостерігаємо на звітах художньої самодіяльності Полтавщини у доробку районних самодіяльних колективів Палаців культури.

Отже, можна стверджувати, що живе, розвивається народне хореографічне мистецтво, живлячи професійне. Підвалини, закладені корифеями української хореографії усіх рангів, міцні, але усе, що залишили нам талановиті вчені попередники – фольклористи, етнографи, музикознавці – все, що лежало на поверхні, сучасні постановники вже використали в тій чи іншій формі, тому необхідно відкривати нові фольклорні перлини, шукати співзвучні сучасним художнім смакам і естетичним вимогам форми їхнього втілення.

Література

1. Василенко К. Ю. Українські народні танці для дітей. Київ : Музична Україна, 1985. 80 с.
2. Василенко К. Ю. Український танець: підруч. Київ : ІПК ПК, 1997. 282 с.
3. Верховинець В. М. Теорія українського народного танка. 4-е вид. Київ : Муз. Україна, 1968. 144 с.
4. Кирчів Р. Ф. Із фольклорних регіонів України: Нариси і статті / НАН України. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2002. 350 с.
5. Ніколаєва Т. О. Історія українського костюма. Київ : Либідь, 1996. 176с.
6. Піснями й танцями уславлена Полтава / За ред. П. Я. Михайлика. Вид. 2-е, випр. і доп. Полтава : Видання Полтавського державного педагогічного університету імені В. Г. Короленка, 2005. 76 с.
7. Танці Полтавщини. Репертуарний збірник. Київ : Мистецтво, 1969. 102с.

Иванченко Игорь Валерьевич

(Украина)

ФОЛЬКЛОРНОЕ ТАНЦЕВАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ ПОЛТАВЩИНЫ

Аннотация. Проанализировано народно-танцевальное наследие Полтавского региона, детализированы особенности сценического костюма; рассмотрены условия сохранения фольклора в творчестве современных коллективов. Исследованы пути сохранения фольклора и приведены фамилии выдающихся фольклористов, хореографов, которые сделали значительный вклад в дело популяризации украинского народного танца.

Ключевые слова: народная культура, фольклор Полтавского региона, танец, украинский костюм, сюжетные танцы, этнограф.

Ivanchenko Igor
(Ukraine)

FOLKLORE DANCE HERITAGE OF POLTAVSHINA

Annotation: to analyze the folk - dance heritage of the Poltava region, to detail the features of the stage costume; consider the conditions for the preservation of folklore in the work of modern collectives. The ways of preserving folklore are investigated and the names of prominent folklorists and choreographers who have made a significant contribution to the popularization of Ukrainian folk dance are given.

Keywords: folk culture, folklore of the Poltava region, dance, Ukrainian costume, plot dances, ethnographer.

ІСТОРІЯ УСПІХУ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ Й АКАДЕМІЧНОГО ФОЛЬКЛОРНО-ХОРЕОГРАФІЧНОГО АНСАМБЛЮ «СЛАВУТИЧ»

УДК 792.54(477.63-21Дніп)+[793.31:79.09]

Анотація. Досліджено осередок культурного життя Дніпропетровщини, а саме Дніпропетровський академічний театр опери та балету і Академічний фольклорно-хореографічний ансамбль «Славутич». Розкрито їх історію створення, становлення та розвитку.

Ключові слова: Дніпропетровський академічний театр опери та балету, Академічний фольклорно-хореографічний ансамбль «Славутич», хореографічний ансамбль, мистецтво танцю, культура.

Бондарчук Микита Вікторович,
магістрант
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(м. Київ, Україна)

Дата народження Дніпропетровського академічного театру опери та балету – 26 грудня 1974 року. Основоположниками театру були:

Марк Литвиненко – директор; Анатолій Ареф'єв – художник; Петро Варивода – диригент; Василь Кіосе – хормейстер; Людмила Воскресенська – балетмейстер [1].

Багато в чому завдяки їх таланту, авторитету і енергії у знову відкритому театрі була зібрана колекційна трупа з багатим потенціалом творчих можливостей. Основу її склали випускники консерваторій і хореографічних училищ СРСР, які пройшли жорсткий конкурсний відбір. Художніми орієнтирами для молодих – музикантів, співаків, танцівників – служили їх 35-36-річні колеги-«старики», які вже мали визнання, досвід, майстерність. В опері – Нонна Суржина (прима), Анатолій Даньшин. Микола Український, Микола Полуденний – солісти першого складу. У балеті – Леонора Еллінська (прима), Алла Петрина, Ольга Загуменнікова, Микола Войтенко, Віктор Рогачов.

Характерні риси, що відрізняли новонароджений театр: турбота про освоєння і популяризацію класики («Кармен». «Севільський цирульник» «Жизель», «Лускунчик» та ін.) і готовність до експериментального пошуку («Поргі і Бесс», «Лісова пісня». «Материнське поле», «Дон Жуан» та ін.), – саме так досягалася мета – створення сучасного музичного театру з широким спектром жанрів, сценічних форм і засобів [1].

Уже в перші два роки було поставлено 18 спектаклів. Серед них: гранд-опери та камерні, балети та дивертисменти, оперети та концерти, дитячі вистави та музичні вечори. «Дніпропетровське диво», про яке так багато і охоче писалося і говорилося в радянських ЗМІ, не було лише красивим міфом. Програму його здійснювала високопрофесійна команда, об'єднана бажанням робити (з нуля) новий театр, не обтяжений рутиною застарілих канонів.

Їх ентузіазм заряджав трупу: репетиції майбутніх вистав велися паралельно з будівельними роботами. Презентація опери тривала тиждень. Дев'ять творів були представлені глядачам. У числі їх і ті, що стануть візитною карткою: «Князь Ігор», «Ріголетто», «Лебедине озеро». Спогади про блискучий початок надовго зігріють душі всіх, хто так чи інакше виявився причетним до відкриття Дніпропетровської опери. А якщо бути протокольно точним – її відродженню. Первинний досвід створення театру відноситься до 1931 року У 1941 він був евакуйований до Красноярська, де об'єднався з Одеською трупою. Після війни Дніпропетровський робітничий оперний театр – ДРОТ – офіційно припинив діяльність. Сьогоднішня біографія опери дозволяє сподіватися, що вкоренилася вона міцно і не зворотно. Загальні інтерес, любов і визнання, даровані театру в 1974 році, чимало тому сприяли.

Однак деяку досаду викликала недалекоглядність влади. У мегаполісі, що мав престижний музичний театр, були відсутні необхідні для його життєздатності консерваторія і хореографічне училище. Розумні доводи і побажання художнього керівництва опери не були почуті, що створить надалі серйозні проблеми. Але станеться це ще не скоро. А поки Дніпропетровський театр успішно функціонує. Йому приділяють увагу критики, він має любов глядачів, офіційні знаки визнання. Колектив багато і успішно гастролює. Не один раз виступав на столичних сценах країни та світу. Так, вистава «Богдан Хмельницький» отримала найвищу оцінку і була удостоєна Національної премії ім. Т. Г. Шевченка. Лауреатами її стали: художник А. Ареф'єв, диригент П. Варивода, хормейстер В. Кіосе і солісти – Н. Суржина, А. Даньшин. Н. Український. Нагородний список активно поповнюють імена молодих майстрів сцени: В. Коваленко. Л. Гавриленко. О. Загуменнікова, Л. Плетньова, М. Полуденна, Т. Омельченко, З. Кавац, В. Ареф'єв, А. Востряков, Н. Братков, А. Басалаев, С. Навротський [1].

Театр продовжує стратегічний курс на збагачення репертуару: класичного – «Травіата», «Трубадур», «Лускунчик», «Шопеніана», «Дон Кіхот» тощо і сучасного – опера І. Дзержинського «Тихий Дон»; балети – К. Молдобасанова «Материнське поле», В. Власова «Асель» та ін. Складаються вдалі творчі тандеми у художньо-постановочної команди: художник В. Ареф'єв, режисер Є. Бузин, хормейстер І. Недзвецький, диригенти Н. Шпак та А. Чепурний. Прекрасно освічені, дбаючи про власну сучасну театральну мову, вони привносять в дія-

льність колективу свіже осмислення музичної драматургії, елементи нової естетики і стилістики. Особливо плідні їхні звернення до творів українських авторів – «Запорожець за Дунаєм». «Повернутий Травень», «Прапороносець».

Зримим підтвердженням високого рівня театру слугують гастролі – 1988 року в Москві на сцені ГАБТа (вища відзнака за радянських часів!). Неоціненна в тому заслуга Анатолія Васильовича Ареф'єва і маестро Бориса Гнатовича Афанасьєва, народного артиста. Міць їх таланту, бездоганна творча репутація піднімали імідж опери, були гарантом її художніх достоїнств. Наведені факти – красномовне свідчення успішного вступу театру в пору зрілості.

Подібно долі людської, театральне життя складається не тільки зі сходжень, підйомів, переможних досягнень. Нерідко у звучання фанфар вплітаються мінорні ноти, викликані невдачами, зниженнями, втратами, іноді, непоправними. Йдуть безповоротно «батьки-засновники» театру – Є. В. Ареф'єв, А. Литвиненко, Н. Кіосе.

Опера активно шукає і знаходить свою нішу в культурному просторі Європи – гастролі до Болгарії, Польщі, Франції, Ірландії. З набуттям досвіду розширюється географія поїздок – Ліван, Китай, Йорданія, Ізраїль, США, Італія. Сьогодні вони природна і невід'ємна частина життя колективу – гастролі в Іспанії, Португалії, Бельгії, Німеччині.

Як не парадоксально, існування в надзвичайних умовах стимулює театр до пошуку нових форм і можливостей, ділових і творчих контактів. Він стає більш динамічним, прагматичним і сучасним. Ця тенденція виявляється у створенні при театрі професійної хореографічної школи, системних дослідженнях міжнародних проектів. Останні лише частково відомі Дніпропетровській публіці, зокрема «Турандот», «Кармен» – шлягери за участі запрошених зірок опери та естради. Помітно розширюються жанрові межі музичного театру, що допомагають знайти розумний компроміс між популярною класикою і елітарним мистецтвом для небагатьох. Приклади такого роду: балети Олега Ніколаєва у форматі неокласики і джазу – «Блюз Танго нашого двору», «Академія натхнення»; спектакль «Таємний шлюб» режисера Олексія Коломійцева, концерт для маестро з оркестром, музичний керівник обох проектів – Володимир Гаркуша [2].

Подієвим моментом в біографії театру, стало присвоєння йому високого і зобов'язуючого звання «Академічний» в березні 2003 року. Обнадійливим доповненням до нього послужило відкриття в Дніпропетровську в 2004 році філії Харківської консерваторії, що пізніше отримала статус Дніпропетровської консерваторії. Усе сказане вселяє віру, що унікальне мистецтво єдиного в Придніпров'ї театру опери та балету не зникне [2].

«Славутич» – під цією назвою в 1971 році на базі Дніпропетровської обласної музичної спільноти заслуженим працівником України Георгієм Клоковим був створений професійний фольклорно-хореографічний ансамль. Основа його праці – творчий пошук. Завдяки створеній у колективі атмосфері художній керівник виховував в артистах високу майстерність, яскраву образність, творче і вимогливе ставлення до своєї роботи [2].

Клоков Георгій з 1974 заснував та був головним балетмейстером, а з 1984 року став художнім керівником фольклорно-хореографічного ансамблю «Славутич»

(Дніпропетровськ). Із середини 1990-х років був режисером майже всіх міських і обласних концертів на Дніпропетровщині. Створив власний напрям хореографії в Україні, що відрізняється сюжетністю, витонченістю стилізації та пишністю форми. Автор низки хореографічних і вокально-хореографічних програм, репрезентованих у країнах СНД, Франції, Швейцарії, Румунії [3].

Назва «Славутич» пов'язана з могутньою українською річкою, на берегах якої стоїть обласний центр – місто Дніпро. Організаторами та учасниками колективу стали заслужені працівники культури України О. Карзніков, П. Кравченко, а також К. Равинський, В. Котіков, А. Дамасевич, диригент Ю. Кутєпов, заслужений артист України В. Богучаров, П. Герасименко, вокалістка – заслужена артистка України Г. Комова, артисти балету – заслужений артист України В. Фомкін, Л. Луценко, Ю. Дузенко.

Творче відображення «Славутича» – це вокально-хореографічні композиції, танцювальні сценки та мініатюри, об'єднані з вокалом, м'яким гумором, ліричним щирим словом. Кожна програма відрізняється оригінальністю, тонким відчуттям стилізації фольклору – невичерпного джерела творчості народу.

Органічними учасниками концертної програми ансамблю є оркестр і вокальна група, яка поряд з піснями, що супроводжуються хореографічними сюїтами, виконує пісенні твори з ліричних і жанрових пісень.

Витоки творчості фольклорно-хореографічного ансамблю «Славутич» лежать в традиціях української народної пісні, музики, танцю, народних ігор.

За роки свого існування «Славутич» репертуар колективу складали вокально-хореографічні композиції, танцювальні сценки та мініатюри, доповнені вокалом, м'яким гумором, ліричним щирим словом. Кожна програма відрізняється оригінальністю, тонким відчуттям стилізації фольклору.

Учасниками концертної програми ансамблю є оркестр, вокальна та хореографічна група. У його репертуарі: «На жовті води» – український козацький танець, «Чобітки» – український танець, «Їхав козак містом», «Вечір на дворі», «Криниченька», «Несе Галя воду» – вокально-хореографічні композиції, «Гулянка» – українська народна пісня, «Вечорниці», «Україно, земле моє» – хореографічні композиції [2]. І багато інших композицій на українську тематику.

На гастрольній карті ансамблю «Славутич» – великі й маленькі міста нашої країни, столиці усіх республік колишнього Радянського Союзу. Також колектив побував у всіх країнах СНД, у Франції, Швейцарії, Румунії, у 2009 році на фестивалі в Польщі, провів більше семи тисяч концертів, на яких завжди з честю демонстрував досягнення національної культури. Українському хореографічному мистецтву у виконанні ансамблю аплодувало понад сім тисяч вдячних глядачів, які радісно приймали талант і художню майстерність колективу [2].

Історія обох колективів – це історія успіху і визнання. Вивчення їх досвіду й розвитку допоможе у становленні молодим колективам. Ці колективи – перлина Дніпропетровщини.

Література

1. Кино-театр.ру, Днепропетровский театр оперы и балета. URL:https://www.kino-teatr.ru/teatr/668/ (дата звернення 10.10.2020 року).
2. Sayar.ru, Подробно о творческом коллективе. URL: https://okrain.net.ua/article /read/vechno-molodoj-korabl-iskusstva-slavutich.html (дата звернення 10.10.2020 року)
3. Енциклопедія сучасної України, Клоков Георгій Павлович. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=8545 (дата звернення 10.10.2020 року).

Бондарчук Никита Викторович
(Киев, Украина)

ИСТОРИЯ УСПЕХА ДНЕПРОПЕТРОВСКОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА И АКАДЕМИЧЕСКОГО ФОЛЬКЛОРНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО АНСАМБЛЯ «СЛАВУТИЧ»

Аннотация. Исследованы центр культурной жизни Днепропетровщины, а именно Днепропетровский академический театр оперы и балета и Академический фольклорно-хореографический ансамбль «Славутич». Раскрыта их история создания, становления и развития.

Ключевые слова: Днепропетровский академический театр оперы и балета, Академический фольклорно-хореографический ансамбль «Славутич», хореографический ансамбль, искусство танца, культура.

Bondarchuk Nikita
(Kiev, Ukraine)

SUCCESS STORY OF THE DNEPROPETROVSK ACADEMIC OPERA AND BALLET THEATER AND THE ACADEMIC FOLKLORE AND CHOREOGRAPHIC ENSEMBLE «SLAVUTICH»

Abstract: the focus of cultural life of Dnipropetrovsk region, namely the Dnepropetrovsk Academic Opera and Ballet Theater and the academic folklore and choreographic ensemble «Slavutich», is studied. Their history of creation, formation and development is revealed.

Keywords: Dnepropetrovsk Academic Opera and Ballet Theater, academic folklore and choreographic ensemble "Slavutich", choreographic ensemble, dance art, culture.

Секція 2

ХОРЕОГРАФІЧНА ПЕДАГОГІКА

РІЗНОМАНІТНІ ВИДИ ТА ФОРМИ КОЛЕКТИВНОГО МУЗИЧЕННЯ В МИСТЕЦЬКІЙ ШКОЛІ

УДК 7:373

Яковлева Оксана Василівна,
викладач вищої категорії,
старший викладач
КЗ «Маріупольська музична школа № 2 ММР»
(м. Маріуполь, Україна)

Нестеренко-Орловська Галина Кирилівна,
спеціаліст першої категорії
КЗ «Маріупольська музична школа № 2 ММР»
(м. Маріуполь, Україна)

Анотація. Інструментальний ансамбль – прототип нашого життя з усіма складнощами відносин. Піаністу-ансамблісту частіше доводиться підкорятись іншим солюючим інструментам за рахунок своїх власних музичних амбіцій. Педагог обов'язково повинен ознайомити концертмейстера-початківця з особливостями інструментального та вокального виконання солюючої партії. У зв'язку з відсутністю в мистецьких школах класу акомпанементу, у межах варіантного часу пілотного проекту запропоновано учням не тільки класичний підхід до концкласу, алей й не менш цікавий творчій. Розглянуто етапи такої роботи. По закінченню мистецької школи багато учнів не підуть у професію музиканта, а можливість працювати творчо залишиться, то ж у вільний час вони зможуть скористатися цими навичками. Такий вид діяльності передбачає колективні заняття, що вирішують проблему сучасності: зростаючу ізоляцію в суспільстві, втрату дружби та духовних контактів.

Ключові слова: інструментальний ансамбль, колективне музичення, особливості інструментального та вокального виконання, творчій підхід до концкласу, можливості рояля, навички музичної творчості, благотворна форма музичного розвитку дитини.

«Не має у світі зв'язків дорожчих, ніж ті, які пов'язують людину з людиною», [10, 156] – якось сказав Антуан де Сент-Екзюпері. Чи не музика найкращий в цьому помічник?

Учені соціологи зазначають, що в сучасному світі є дефіцит спілкування, зростає ізоляція, втрачаються дружні й духовні контакти. Цю проблему в музичному світі допоможе вирішити колективне музичення. У чому різниця між грою в ансамблі й виконанні соло?

Соліст піаніст здатен виконати весь твір цілком, а піаніст у складі ансамблю – тільки свою партію, де партнером він стане виключно в процесі спільної праці. Уміння грати з одним або кількома партнерами – дуже важлива сторона професійної майстерності музиканта-виконавця. [2, 3]. Отже, йому потрібно прислухатися не тільки до звуків фортепіано, але і до інших за тембром звуків (скрипки, голосу вокаліста, флейти тощо), адже замість звичайних двох нотоносців з'являться 3, 4, 5 та більше лінійок, в залежності від складу колективу. Піаністу-ансамблісту частіше доводиться підкорятись іншим солюючим інструментам за рахунок своїх музичних амбіцій.

Педагог обов'язково повинен ознайомити концертмейстера-початківця з особливостями інструментального та вокального виконання солюючої партії. Учень повинен мати уявлення про штрихи (у струнників), техніку дихання (у духовіків і вокалістів), поняття теситури (у вокалістів) та діапазону (в інструменталістів). Вдалим можна вважати колективне музичення, в якому тембри виконавців або зливаються, або відтіняють один одного. Оскільки музика подібна до людської мови, то загальний звуковий план повинен складатися з органічної взаємодії всіх учасників ансамблю. Завжди треба враховувати специфіку музичних інструментів, яким акомпанують.

Для струнних інструментів (народні та оркестрові) важливу роль має спосіб звуковидобування. На домрі грають медіатором, а на сучасній класичній гітарі – нігтьовою фалангою (нігтем), у наслідок чого звук домри дзвінкий, яскравий і більш насичений, звук гітари – м'який, камерний. Отже, необхідно дуже коректно підбирати звук супроводу. Звучання скрипки завжди яскравіше, світліше, ніж у альта чи віолончелі. Верхні струни скрипки звучать виразніше, аніж низький регістр, тож при мелодії на струні «соль» концертмейстер зобов'язаний бути максимально охайним у своїй партії. Віолончель, як інструмент з низькою тиситурою, потребує від піаніста особливої уваги до басового регістру на фортепіано. У рояля верхній регістр полярний звучанню віолончелі, що складає враження його більшої звучності. У той же час низький регістр, співпадаючий з регістром віолончелі, потребує ясної та виразної артикуляції.

У духових інструментів свої особливості: труба, флейта, кларнет, володіючи більш яскравим звуком, ніж гобой, фагот, валторна, котрі мають приглушене забарвлення, потребують від партії фортепіано індивідуального підходу до кожного представника групи мідних або дерев'яних інструментів. Враховуючи те, що характерні тембри роблять звучання чітким, різноманітним, лінія мелодії в їх партіях не потребує додаткової допомоги супроводу. Тобто увага піаніста концентрується на лінії басу.

Голос – це живий організм, цілковитий інструмент, що дихає. Навіть дуже складна фактура піаніста підпорядковується живому диханню вокаліста. Вибудовуючи музичну фразу, промовляючи та інтонуючи текст, підтримуючи співака на довгих звуках, піаніст не тільки грає рівно та ритмічно, не затриму-

ючи руху, але й вміло використовує в своєму виконанні агогіку (особливо на довгих звуках). Інструменталісти на сцені по відношенню до піаніста знаходяться в більш близькому «звуковому полі», ніж вокалісти, від яких звуковий потік більшою частиною потрапляє в зал. Частіше вокаліст, який співає на диханні, «заглушає сам себе», і створення звукового балансу лягає на «плечі, руки та вуха» концертмейстера.

Оскільки в мистецьких школах відсутній клас акомпанементу, то в межах варіантного часу пілотного проекту ми можемо запропонувати учням не тільки класичний підхід до концкласу, але не менш цікавий творчій, а саме:

- підбір по слуху акомпанементу;
- перекладання партії супроводу;
- аранжування оригіналу;
- гра супроводу за буквеним позначенням;
- складання особистих творів для групи інструментів [3, 8].

Лінія басу – це гармонічна та ритмічна основа; соковиті, глибокі баси – надійна підтримка ансамблістам. Практика доводить, що басів багато не буває, а зазвичай не вистачає. Фактура рояля різноманітна – може бути плотною та насиченою, а може бути прозорою і легкою. Цей факт грає важливу роль в пошуках звукового співвідношення концертмейстера та соліста. Наступна задача піаніста в ансамблі – подолання технічних складностей. Мало зіграти віртуозно пасаж, необхідно виконати його синхронно з учасниками ансамблю. Синхронність – це показник загального уявлення виконавців про темп і ритм твору. Варто пам'ятати, що окрім художніх уявлень треба враховувати технічні можливості інших інструментів (швидкісні, фразовані та ін.). У концертмейстера-початківця існують ще задачі ритмічного, агогічного і навіть фізичного збігу із солістом. Помилка піаніста з невеликим досвідом – «почув – зіграв» = «спізнився». Вміння чути партію соліста наперед – застава синхронного виконання, при якому очі повинні випереджати пальці. Гра по нотах – це одна із завад у концертмейстерському класі. Своєрідний «трикутник» акомпаніатора: очі, ноти та руки на клавіатурі.

Виконання напам'ять є безперервний двоєдиний процес, а в процесі акомпанування ноти виявляються третім складником виконавського процесу.

Робота над супроводженням у класі вокалу має свої характерні особливості, тому що зміст твору повною мірою розкривається через поетичні та музичні образи, злиття слова та звука. У процесі вивчення твору необхідно емоційно й дуже грамотно прочитати слова. Текст розкриває художній задум твору. Від учня треба домогтися досконалого знання вокальної партії: тексту, мелодійної лінії, кульмінаційної крапки, цезур. Так само необхідний структурно-гармонічний аналіз партії фортепіано. Учень повинен отримати відомості про тембр, теситуру та діапазон вокального голосу, щоб, зіткнувшись з цими поняттями в подальшій практиці, це не стало для нього несподіванкою.

У процесі розбору акомпанементу до творів інструменталістів учень повинен знати особливості інструментів, які він буде супроводжувати: діапазон, тембр, настройка та можливості (технічні та звукові). Сила звучання рояля для

скрипки може бути яскравішою, аніж для альта та віолончелі; трубі, флейті, тромбону та кларнету партію фортепіано грають звучніше, ніж гобою та валторні; для домри – гучніше, ніж для гітари. Ці знання накопичуються роками практики, але на початковому етапі це потрібно знати. Робота з учнями складається з таких етапів:

– виконання твору солістом (солістами) і викладачем;
– вивчення сольної партії (чи кількох при наявності);
– визначення типу фактури партії фортепіано (поліфонічна, акордова чи змішана);
– підбір зручної аплікатури;
– робота над динамікою та звуковим балансом;
– звуковий баланс в обстановці концертної зали (перед виступом);
– концертний виступ як підсумок [1, 72–79].

По закінченню мистецької школи багато учнів не підуть у професію музиканта, а можливість працювати творчо залишиться. Як учасники ансамблю вони зможуть знайти себе у будь-якому колективі, маючи змогу частіше виходити на сцену та зустрічатися з публікою, підвищуючи свій позитивний соціальний статус [5, 3]. У вільний час учні зможуть скористатися навичками музичної творчості:

– підбір по слуху акомпанементу;
– перекладення партії супроводу;
– аранжування оригіналу;
– гра супроводу за буквеним позначенням;
– складання особистих творів для групи інструментів [3, 8].

Творчі види передбачають не тільки індивідуальні, а й колективні заняття. Підбір по слуху є одним з головних напрямів у розвитку музичних здібностей. Будь яка улюблена мелодія (інструментальна чи вокальна) може бути підібрана («знята») та виконана на фортепіано. Учню пропонується послухати виконану педагогом знайому мелодію на інструменті, до якого він звик (у нашому випадку на фортепіано). Коли мова йде про підбір для сольного виконання, починати треба « зверху» (мелодійної лінії); а в випадку підбору супроводу треба починати «знизу» (з гармонії). Дитина повинна бути ознайомлена викладачем з елементарними поняттями тональності й основними функціями: мажор – мінор, T-S-D. Підбір акомпанементу припускає розподіл на два плани – лінію басу та гармонійну надбудову. На початковому етапі можна рекомендувати для лівої руки замість октави брати або один звук, або квінту, а в правій руці використовувати тризвуки в зручному розташуванні. Згодом переходимо на акорди з оберненнями які пізніше розкладаємо на гармонійні, мелодійні та змішані фігурації (замість гармонійних «картопель» з'являються розкладені акорди та всілякі види арпеджіо). Учню пропонуються елементарні стильові ритмічні фігурації, які він в змозі опанувати.

Дуже часто в сучасній музичній літературі зустрічаються партії супроводу, незручні для піаніста, бо написані або народником або духовиком, який не розуміє специфіки фортепіанної фактури. Тому концертмейстер змушений змі-

нити запропонований текст на власне перекладення. Викладачу варто не боятися робити для дітей зручні варіанти партії супроводу, враховуючи фізичні та технічні можливості дитини та надалі навчити її цієї майстерності. Як варіант, складна фактура може бути розкладена для виконання в 4 та більше рук. Можна запропонувати зробити перекладення суто фортепіанного твору на ансамблевий – соло на іншому інструменті та партія супроводу.

Набравшись досвіду у вмінні перекладати різноманітні мелодії можна переходити до наступного творчого виду – аранжування. Маленький аранжувальник (англ. *arranger*), що володіє ще й композиторськими навичками, збагачує мелодію новою музичною фактурою. За основу можна брати одноголосну мелодію з літерним позначенням гармонії та скласти партію супроводу іншим інструментам або вокалу. Аранжувальник може змінювати мелодію, гармонію та навіть форму. Якщо мелодія маловиразна та скупа – аранжувальник має право замінити її на більш виразну, зберігаючи задумку композитора. У кінцевому підсумку від таланту та музичного смаку аранжувальника залежить переконливість звучання та стильовий напрям твору.

Пройшовши усі ці етапи (підбір по слуху, перекладання, аранжування), можна переходити до композиції. Легше починати з мелодії та акомпанементу на вірші – зберігається ритмічна пульсація, пропорційність і цілісність форми. Для створення композиції потрібні відомості про мелодичні та технічні можливості інструментів або вокалу, початкові знання структурно-гармонійних правил і багата уява. Для композитора-початківця необхідно «насититися» музикою різних жанрів і напрямів (від класики до сучасності).

Заняття творчими видами захоплюють і розвивають учнів, дозволяють адаптувати партію акомпанементу персонально під дитину, розширити виконуваний репертуар і близько познайомитися зі специфічними особливостями різних інструментів та вокалу.

Отже, гра в ансамблі – це благотворна форма музичного розвитку учнів. І майбутньому музиканту-професіоналу, і музиканту-любителю колективне музичення дає не тільки яскраві музичні враження, а й навик гри з інструментами – представниками різних груп. Якщо учень має середні виконавські здібності та сольні виступи якого посередні, у складі ансамблю він має змогу розкритися повною мірою, відчуваючи себе частиною «команди».

Перед концертмейстером відкриваються додаткові можливості: темброві поєднання, різноманітність динамічних відтінків, спільність образного змісту, єдність музичних напрямів і вражень. Достатньо зібратися двом або трьом виконавцям, що знають нотну грамоту, як вони вже можуть стати камерним колективом, для якого відкриється світ музичної літератури у всьому його різноманітті. Тому дуже важливо щоб початкові навички гри в ансамблі закладалися дитині з перших кроків елементарного рівня навчання в мистецькій школі. Пробуджувати глибокий тривалий інтерес до музики – одна з найважливіших задач викладача [1, 20].

Література

1. Алексєєв О. Д. Методика навчання грі на фортепіано. Державне музичне видавництво. Москва, 1961. 271 с.

2. Готліб А. Д. Основи ансамблевої техніки. Москва : Музика. 1971. 93 с.
3. Мельник М. Й. Музичний інструмент. Фортепіано. Методичні рекомендації і програмні вимоги для викладачів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів щодо диференційованого підходу до навчання дітей, які володіють обмеженими музичними задатками. Вінниця : Нова книга, 2005. 20 с.
4. Сент-Екзюпері А. Вибране. Москва : Московский рабочий, 1981, 352с.
5. Саварі С. В. Абетка акомпанементу : навч. посіб. Донецьк. 2005. 72 с.

Яковлева Оксана Васильевна,
Нестеренко-Орловская Галина Кирилловна
(Украина)

РАЗНООБРАЗНЫЕ ВИДЫ И ФОРМЫ КОЛЛЕКТИВНОГО ТВОРЧЕСТВА В МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Аннотация. Инструментальный ансамбль – прототип нашей жизни, со всеми сложностями отношений друг с другом. Пианисту-ансамблисту чаще приходится подчиняться другим солирующим инструментам за счёт своих собственных музыкальных амбиций. Педагог обязательно должен ознакомить начинающего концертмейстера с особенностями инструментального и вокального исполнения солирующей партии. В связи с отсутствием в музыкальных школах класса аккомпанемента, в пределах вариантного часа пилотного проекта ученикам предложен не только классический подход к концклассу, но и не менее интересный творческий. Рассмотрены этапы такой работы. По окончании музыкальной школы большинство учеников не пойдёт в профессию музыканта, но возможность работать творчески останется, и в свободное время они смогут воспользоваться этими навыками. Данный вид деятельности предполагает коллективные занятия, которые решают проблемы современности: растущую изоляцию в обществе, потерю дружбы и духовных контактов.

Ключевые слова: инструментальный ансамбль, коллективное музыцирование, особенности инструментального и вокального исполнения, творческий поход к концклассу, возможности рояля, навыки музыкального творчества, благотворная форма музыкального развития ребёнка.

Yakovleva Oksana,
Necterenko-Orlovskaya Galina
(Ukraine)

VARIOUS FORMS AND STATES OF COLLECTIVE MUSIC-MAKING IN AN ARTISTIC SCHOOL

Annotation: An instrumental group is an anetype of our life, including all complications of interpersonal dealings. A pianist, who plays in an instrumental group, more than other has to bend the knee to the instruments, which have got solo parts, in the prejudice of own music ambitions. Education specialist must acquaint an accompanier-neophyte with a specific nature of vocal and instrumental execution of solo part. Due to lack of an accompaniment class in the artistic schools, in terms of draft guide's option time, we can offer our pupils not only classical procedure to concerto class, but not less interesting an imaginative touch. Work stages of such task are considered in the article. After leaving artistic schools, plenty of pupils shall not become musicians, but they retain for the entire life the skills to act creatively, and in leisure, they shall be able to harness music art's skills. This type of activity includes group studies, which solved the nowadays problem: a towering apartness in society and loss of friendship and spiritual contacts.

Keywords: instrumental group, collective music-making, specific nature of vocal and instrumental execution, imaginative touches to concerto class, grand piano's special features, music art's skills, beneficial state of music child development.

МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ВИКЛАДАННЯ В. Ю. НІКІТІНА В «CONTEMPORARY DANCE» ЯК ОДНОГО З НАПРЯМІВ СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

УДК 793.322

Огір Аніта Сергіївна,
магістрантка
Національної академії
керівних кадрів культури
і мистецтв
(м. Київ, Україна)

Анотація. Розглянуто розвиток сучасних напрямів хореографії від самого початку до сьогодення. Наведено характерні особливості особистого внеску кожного з хореографів-новаторів цього стилю. Основний акцент поставлено на важливий внесок у розвиток «contemporary dance» у Європі В. Ю. Нікітіним. Крім того, проаналізовано його авторський підхід до викладання сучасних напрямів танцю.

Ключові слова: хореографія, танець, contemporary dance, методика, постмодерн, В. Ю. Нікітін.

Як відомо, танці, як й інші види мистецтва, зазнають постійних змін. Зараз на зміну гавоту та сарабанді прийшли сучасні стилі танцю. Але як і все нове, вони базувались на минулому досвіді.

Отже, простежимо розвиток такого напряму сучасного танцю, як contemporary dance від заснування до сьогодення, яке представляє хореограф В. Ю. Нікітін, розглянемо авторський підхід цього танцівника, викладача, автора методик у популяризації цього напрямку танцю.

Зміни у світовій культурі сформували нову систему координат – «постмодерн». У 1970-ті роки характерні особливості постмодерна знайшли своє втілення в новому танцювальному напряму – «contemporary dance», який на той час справив велике враження на В. Нікітіна.

Contemporary dance являє собою танцювальний напрям у сучасній хореографії, який поєднує всі пластичні прийоми, накопичені людством (класичний, народний, естрадний танець, пантоміма, йога, тай-чи), а також досвід живопису, музики, театру.

Ідеї інтелектуального підходу постмодерністського танцю розвивалися такими відомими хореографами, як Даг Варон, Триша Браун, Мерс Каннінгхем, Стив Пекстон та інші. Кожен з них у процесі експериментів сформував свій власний авторський унікальний стиль.

«Батьком хореографічного авангарду» вважається Мерс Каннінгхем, який сформував авторську систему, в основі якої лежить «метод випадковості». Головна риса його творчості полягала в пріоритеті імпровізації й відмови від ділення на солістів і кордебалет: усі танцівники на сцені були рівні. Більш того, вони були вільні у виборі рухів у момент виконання на сцені перед глядачем [1, 86].

В. Ю. Нікітін високо оцінив мистецтво Каннінгхема: «Головне досягнення М. Каннінгхема у відкритті нової техніки танцю і нового способу – бачити танець» [2, 109]. Його творчість стала початком у створенні нових форм, техні-

ки і методики сучасного танцю. Засновник контактної імпровізації Стив Пекстон і піонер перфоменсу Івон Райн були послідовниками Каннінгхема.

За останні роки contemporary dance став високотехнічним визнаним мистецтвом, у якому ключову роль відіграють методики, які навчають координувати тіло і свідомість..

Ідеї Каннінгхема втілювала хореограф-провокатор Піна Бауш (1940–2009), яка сформувала новий метод створення танцю на межі хореографії й театру. П. Бауш цікавилася людською особистістю, її унікальними почуттями – любов, насилля, сум, самотність, страх, агресія, народження і смерть. Вона не з'єднувала театральні засоби, а розділяла їх на першоелементи (окремі слова і фрази, звук, фактуру акторів, світло, аксесуари, міміку), щоб знову з'єднати їх у ході композиції.

Нікітін вважає, що, на відміну від інших танцювальних напрямів, contemporary dance не має чіткої сюжетної лінії в історії свого розвитку. Навпаки, свобода й індивідуальний характер неперервного творчого пошуку призвело до зіткнення і паралельного розвитку різних принципів і підходів.

На відміну від США і країн Європи, розвитку contemporary dance в СРСР заважала «залізна завіса», яка перекривалп інформаційний доступ із-за кордону. Приїзд Айседори Дункан, яка познайомила СРСР із своїм «вільним танцем», спровокував появу яскравих послідовників її школи, таких як Елла Рабенек, Микола Позняков, Стефаніда Руднєва та Людмила Алексєєва, які заклали перший камінь у розвитку сучасного танцю в республіках СРСР, зокрема Україні.

На території СРСР почали формуватися студії сучасного танцю, де й розвивалися різні стилі, були свої відкриття. Результати діяльності цих колективів високо оцінені як в Європі, так і в Америці.

Серед перших радянських послідовників сучасного танцю був педагог джазового танцю Валерій Іванов, який розглядав техніку руху в тісному взаємозв'язку з технікою дихання.

Пермський хореограф Євгеній Панфілов привніс ноту агресії та епатажу в contemporary dance. Він роздягненим виходив на сцену та одягав танцівників у дамські спідниці, вигадував варіації на традиційні літературні сюжети та створив перший сучасний балет.

Нікітін не зовсім поділяв, але вважав цікавим явищем появу хореографів, які не мали професійного відношення до танців. Наприклад «Кінетичний театр» створив Олександр Пепеляєв – випускник хімічного факультету, а «Клас експресивної пластики» завдячує появою медику Геннадію Абрамову. Ці автори адаптували метод, який давно існував на Заході: хореограф не стільки ставить рухи, скільки провокує особисті реакції танцівників.

В. Ю. Нікітін проаналізував творчість усіх попередників і створив посібник, в якому узагальнив цей досвід. Слід зазначити, що це був один із перших і кращих посібників такого рівня у східній Європі. Багато уваги хореограф і автор посібника приділяє відмінностям технік contemporary dance, а саме зміні напружених, натягнутих м'язів і різкого розслаблення, роботі з диханням, різким зупинкам, падінням і підйомам, балансуванню, виразності й легкості рухів.

До системи базових методів роботи з тілом і рухами у contemporary dance відносяться:

– тісний взаємозв'язок між диханням і рухами;
– окрема робота суглобів і м'язів;
– використання інерції рухів;
– практичне дослідження і засвоєння сили гравітації, центра тяжіння та ваги тіла;
– вивчення взаємозв'язку простору і часу;
– природна правильна побудова тіла (методи Александера, Фельденкрайза, Бартенієфф, ідеокинезис [1, 86].

В. Ю. Нікітін виокремлює близько десяти основних технік contemporary dance на даному етапі: техніка «аутентичного руху», техніка У. Форсайта, техніка контактної імпровізації, техніка Хоукінса та інші.

Принципи навчання засновуються на систематизації накопичених знань і закономірностях побудови ефективного процесу навчання, у результаті якого в студента-хореографа формується чітка картина методики виконання з системою закономірностей і понять.

У процесі втілення авторської методики важливою ланкою є фізичні дані танцівника. Цей принцип природності лежить в основі п'яти технічних принципів методики викладання сучасного танцю:

– повного розуміння своїх дій і вчинків;
– регулювання і контролювання процесу дихання в поєднанні з рухами;
– відстеження своїх емоцій;
– контролювання свого стану;
– уважне ставлення до себе і до ситуації в танцювальній залі.

На думку Нікітіна, ці важливі навички необхідні студенту як особистості для творчого гармонійного розвитку. Бути свідомим, органічним і ефективним у виконанні будь-якого руху – це розуміти будову тіла, вміти ефективно використовувати його в русі.

Основні технічні принципи:

– свингування;
– кола;
– неперервності;
– образної мотивації;
– контрасту [3, 177].

Таким чином, contemporary dance – це напрям постмодернового танцю, який постійно еволюціонує, включає у себе все найцікавіше з інших стилів. В основі творчого методу лежить багатогранність і універсальність. Цей танець можна виконувати в будь-якому акустичному середовищі (різні напрями музики, природні звуки, тиша), комбінувати з іншими танцювальними техніками та формами. Сучасний танець працює з природною структурою тіла і є безпечним для початківців, а для професійних танцівників він дозволяє відкривати нові грані творчості й можливість розвитку філософії руху в комплексі зі знаннями щодо можливостей людського тіла.

Література

1. Никитин, В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце : учеб. пособие. Москва : Рос. ун-т театр. Искусства. Москва : ГИТИС, 2011. С. 86.
2. Никитин, В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце : учеб. пособие. Москва : Рос. ун-т театр. Искусства. Москва : ГИТИС, 2011. С. 109.
3. Никитин, В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце : учеб. пособие. Москва : Рос. ун-т театр. Искусства. Москва : ГИТИС, 2011. С. 177.

Огир Анита Сергеевна
(Украина)

МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПРЕПОДАВАНИЯ В. Ю. НИКИТИНА В «CONTEMPORARY DANCE» КАК ОДНОГО ИЗ НАПРАВЛЕНИЙ СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ

Аннотация. Рассмотрен процесс развития современных направлений хореографии от истоков до современности. Приведены характерные особенности личного вклада каждого из хореографов-новаторов этого стиля. Основной акцент поставлена на развитии «contemporary dance» в Европе В.Ю. Никитиным. Кроме того, проанализирован его авторский подход к преподаванию современных направлений танца.

Ключевые слова: хореография, танец, contemporary dance, методика, постмодерн, В. Ю. Никитин.

Ohir Anita
(Ukraine)

METHODOLOGICAL FOUNDATIONS OF TEACHING V.YU. NIKITIN IN «CONTEMPORARY DANCE» AS ONE OF THE DIRECTIONS OF MODERN CHOREOGRAPHY

Anotation: The article deals with the development of modern trends in choreography from the very beginning to the present days. The characteristic features of the personal contribution of each of the innovative choreographers of this style are given. The main emphasis is placed on the development of «contemporary dance» in Europe by V. Nikitin. In addition, his author's attitude to teaching modern dance trends is analyzed.

Key words: Choreography, dance, contemporary dance, methodology, postmodern, V. Nikitin.

СУЧАСНІ ОСОБЛИВОСТІ У ФОРМУВАННІ РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ ДИТЯЧОГО КОЛЕКТИВУ НА ПРИКЛАДІ ДИТЯЧО-ЮНАЦЬКОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СТУДІЇ «ЩАСЛИВЕ ДИТИНСТВО» імені М. П. КОЛОМІЙЦЯ

УДК 793.3.08.091-053.2/.6

Салбукова Єлизавета Василівна,
магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

Анотація. Розглянуто особливості формування репертуару для дитячого колективу як одна з головних складових. Виявлення сучасного репертуару, оздоблення костюму та використання сучасної музики як невід'ємної частини сьогодення.

Ключові слова: репертуар, значення репертуару, дитячий колектив, хореографія, сучасний костюм, український танець, сучасний український танець.

У сучасній хореографічній діяльності підбір репертуару – справа непроста, хоча, звичайно, вироблені й прийняті єдині критерії і принципи його оцінки. Складнощі ці пов'язані, перш за все, з тим, що кожен колектив неповторний у своєму розвитку, різноманітний за віковими категоріями його учасників, володіє властивими тільки йому технічними та художніми взаємовідносинами, відповідно до яких керівнику доводиться робити постановки. Репертуар, насамперед, залежить від профілю хореографічного колективу і будується з урахуванням потреб учасників, їх підготовленості до сприйняття творів і роботі над ними, а також з метою підтримки інтересу до даного виду діяльності.

Так, репертуар дитячого колективу повинен бути відмінним від репертуару дорослого. Тому підбір репертуару вимагає від керівника чіткого перспективного бачення педагогічного процесу як цілісної та послідовної системи, в якій кожна ланка, кожен структурний підрозділ, кожен фактор доповнюють один одного, забезпечуючи тим самим рішення єдиних художньо-творчих і виховних завдань.

Проте, сьогодні в педагогічній практиці існує тенденція, коли хореографи дитячих колективів, намагаючись «прикрасити, урізноманітнити, ускладнити» репертуар, використовують певні прийоми. Як правило, це складна, «не дитяча» драматургія, або занадто перевантажена «трюкова» танцювальна композиція. Таким чином, стираються межі між дитячим, легким, безпосереднім, несучим відчуття свята і дорослим, серйозним, драматичним. Це веде до протиріч між теорією і практикою хореографічного мистецтва.

У дитячому хореографічному колективі репертуар частіше створюється самим керівником, який є не тільки викладачем і постановником, але й автором. Йому доводиться створювати хореографічний твір, тобто знаходити і його ідею, і драматичну побудову, і малюнок, і хореографічну лексику. Навіть у тих випад-

ках, коли постановник користується сюжетом, запозиченим із літературного твору, він повинен творчо підійти до роботи над постановкою, щоб кожна думка мала хореографічне втілення, знайти танцювальні рухи, що характеризують образ, встановити їх порядок [1].

Репертуар колективу може складатися на основі кількох джерел. Особливу роль у створенні самобутнього репертуару в хореографічному колективі може зіграти фактор використання місцевого танцювального фольклору. На основі фольклорно-етнографічного матеріалу керівник створює сценічний варіант, при цьому він повинен враховувати, що це не просто перенесення ретельно вивчених рухів і малюнків на сцену. Це процес відтворення виконання, образності, музики, костюма, процес відтворення атмосфери життя танцю, його дихання і того таїнства спілкування виконавців, яке в ньому народжується, обумовлюючи його цінність і необхідність.

У тих випадках, коли учасники не можуть освоїти художнє рішення хореографічних образів, керівник зобов'язаний відмовитися від такого танцю і відкласти його до тих пір, поки учасники не набудуть необхідні виконавські навички. Замість цієї постановки керівнику слід намітити іншу, яка відображатиме ту ж тему і характер, але за змістом більш доступну, відповідну виконавським можливостям учасників колективу.

У кожній новій постановці треба прагнути знайти оригінальне рішення майбутнього танцю, щоб при подоланні виконавських і технічних труднощів учасники колективу у своїй творчій діяльності отримували б більшу суму естетичних вражень і переживань.

Керівник, який створює хореографічний твір або концертний номер, підбирає музику та чітко продумує драматургію майбутнього номеру, після чого він знайомить з ним колектив. Велику увагу необхідно приділяти танцювальному тексту і роботі над акторською майстерністю дітей. Робота керівника полягає в тому, що він зобов’язаний не тільки відпрацювати з вихованцями рухи, але й розкрити образи та характери, передати стиль твору. Наявність сюжетної лінії також дозволяє створювати в танцювальному номері як позитивні, так і негативні образи, тим самим розширюючи перспективи виховної роботи з дітьми [2].

Взірцем успішного та різноманітного наповнення репертуару є дитячо-юнацька хореографічна студія «Щасливе дитинство» імені М. П. Коломійця.

Дитячо-юнацьку хореографічну студію «Щасливе дитинство» було засновано 1 вересня 1992 року відповідно до наказу Головного управління освіти № 253 від 18.08.1992 р. «Про зміни в мережі навчально-виховних закладів народної освіти м. Києва в 1992/93 р.» та розпорядження Дарницької районної державної адміністрації м. Києва № 725 від 23.10.1992 р. на базі хореографічного ансамблю «Україна», створеного Миколою Петровичем Коломійцем у 1969 році.

Микола Петрович завжди прагнув відтворити світ дитинства на сцені. Він був захоплений творчістю П. П. Вірського, багато працював над розкриттям дитячого характеру в різноманітних за стилістикою хореографічних постановках. Усі його танці наповнені змістом, через хореографічну лексику він розкриває сутність дитячої уяви, її неповторну відвертість і щирість**.** Так, у колективі

були створені «Дитяча програма», «Танці народів світу» та «Українська програма».

Танці майстра дитячої хореографії вражають життєстверджуючим запалом, тонким відчуттям часу, національним колоритом. Микола Петрович був майстром створювати великі хореографічні полотна, в яких приймав участь майже весь колектив вихованців. Він виводив на сценічний простір наймолодших танцюристів, дітей чотирирічного віку, які ставали родзинкою номера і викликали у глядача щирі оплески та милування.

Постановки Миколи Петровича – золотий фонд дитячої хореографії України. Танці майстра виховують у глядача любов і гордість за майбутні покоління маленьких громадян [3].

З 2009 року свій вагомий вклад у репертуар колективу вносить заслужена артистка України, відмінник освіти України, доцент кафедри народної хореографії, художній керівник і головний балетмейстер дитячо-юнацької хореографічної студії «Щасливе дитинство» Ольга Леонідівна Яценко.

З того часу в репертуарі колективу з'явились такі чудові номери, як «Україна – єдина родина!», «Лєтка єнка», «Часики», «Квітучий Київ», «Крутуха», «Волинські викрутаси», «Веселі парасольки», «Коло млину», «Булерія», «Веселі маріачі» , «Лісова пісня», «Дівочі мрії» та інші [4].

Перед балетмейстером стояла задача створити новий репертуар, а також зберегти й осучаснити вже існуючий. Так, можна спостерігати на прикладі танцю «Коло млину», як у номері поєднані сучасна пісня, український танець і костюм в сучасній обробці. Танець «Волинські викрутаси» створеній повністю на основі танцю волинського регіону, при цьому костюм осучаснений, тому чудово виглядає на сцені.

Також для менших вихованців створені танці на музику, взяту із сучасних мультфільмів «Маша та медвідь», «Фіксікі» та інші. У танцях використані сучасна музика, сучасний танець і відповідний номеру костюм. Отже, можна констатувати, що маленьким вихованцям створюють сучасний репертуар, який їм дуже подобається, але при цьому з репертуару не зникають українські народні танці та танці народів світу. Репертуар для молодших вихованців поповнився сучасними танцями, де враховані напрацювання, які були створені роками. Також у всіх створених номерах українських танців і танців народу світу використані національні костюми, оздобленні на сучасний лад.

Завдяки різноманітності репертуару колектив часто приймає участь у міських концертах, фестивалях, конкурсах, а також є частим і улюбленим гостем за кордоном.

Аналізуючи творчість цього дитячого колективу, можна зазначити, що він виділяється своєю унікальністю та оригінальністю подачі композицій, його головна концепція – збереження репертуару українських народних танців. Колектив приймає активну участь у багатьох конкурсах і фестивалях, є бажаним гостем на всіх міських святах.

Література

1. Специфіка роботи балетмейстера в різних танцювальних колективах. URL: https://uk.kubg.edu.ua/images/stories/Departaments/uk/PDF/ck-myz/rob_ program/2019/xor_kol_4XOR.pdf (дата доступу 18.08.2020).
2. Сучасні аспекти у формуванні репертуару та гастрольно-концертої діяльності хореографічного колективу. URL : https://vseosvita.ua/library/sucasni-aspekti-formuvanna-repertuaru-ta-koncertno-gastrolnoi-dialnosti-horeograficnogo-kolektivu-253924.html (дата доступу 01.05.2020)
3. Дитячо-юнацька хореографічна студія ім. М. Коломійця «Щасливе дитинство». URL: http://ukraine-dance.com.ua/istorija/ (дата доступу 11.08.2020)
4. Дитячо-юнацька хореографічна студія ім. М. Коломійця «Щасливе дитинство». URL: http://ukraine-dance.com.ua/repertuar/ (дата доступу 01.07.2020)

Салбукова Елизавета Васильевна
(Украина)

СОВРЕМЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ В ФОРМИРОВАНИИ РЕПЕРТУАРА ДЛЯ ДЕТСКОГО КОЛЛЕКТИВА НА ПРИМЕРЕ ДЕТСКО-ЮНОШЕСКОЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ СТУДИИ «СЧАСТЛИВОЕ ДЕТСТВО» имени М. П. КОЛОМИЙЦА

Аннотация. Рассмотрены особенности формирования репертуара для детского коллектива как одной из главных составляющих. Определение современного репертуара, отделки костюма и использования современной музыки как неотъемлемой части современности.

Ключевые слова: репертуар, значение репертуара, детский коллектив, хореография, современный костюм, украинский танец, современный украинский танец.

Yelyzaveta Salbukova
(Ukraine)

MODERN FEATURES IN THE FORMATION OF THE REPERTORY FOR CHILDREN'S TEAM ON THE EXAMPLE OF CHILDREN'S AND YOUTH CHOREOGRAPHIC STUDIO «SHCHASLYVE DYTYNSTVO» NAMED AFTER NIKOLAI KOLOMIETS

Annotation: The article focuses on the peculiarities of the formation of the repertoire for the children's team, as one of the main components. And the discovery of modern repertoire, modern costume decoration and the use of modern music as an integral part of today.

Keywords: repertoire, the meaning of the repertoire, children's group, choreography, modern costume, Ukrainian dance, modern Ukrainian dance.

СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ТАНЦІВ ТА ЇХ РАЙОНУВАННЯ

УДК 793.31(=161.2)

Анотація. Розглянуто особливості національних костюмів п'яти локальних районів України та їх значення в хореографії. Опис чоловічих і жіночих костюмів різних областей і назви їх танців. Роль костюму в танцювальному мистецтві різних регіонів України.

Ключові слова: костюм, значення костюму в танцювальному мистецтві, хореографія та особливості виконання, український танець.

Мінько Дар'я Олександрівна,
магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

Стилістичні умови формування того чи іншого виду народного мистецтва залежать від характеру праці, побутових умов, у яких живуть люди того чи іншого регіону, а також від суспільно-економічних і культурних зв'язків сусідніх народів.

На формування стилістичних особливостей народного танцювального мистецтва помітно впливає географічний фактор. Зокрема, танці степових районів у стилістичному аспекті помітно відрізняються від танців гірських районів України. За такою ознакою та їх побутуванням можна виділити окремі райони. Першим локальним районом слід зазначити Центральну Україну, до якої входять Полтавщина, Київщина, Північні райони степової України, більша частина Слобожанщини (Харків, Суми та Східне Поділля) [1, 40–41].

За сучасним адміністративним поділом до першого локального району входять Полтавська, Київська, Черкаська, Кіровоградська, Дніпропетровська, Чернігівська, Сумська області; Західна частина Харківської, Північно-Східна частина Житомирської та Східні райони Вінницької області.

У цьому регіоні побутують усі жанри народного танцю, які відображають найхарактерніші риси українського народного мистецтва. Саме тому вони становлять основу української народної хореографії. Рухи танців цього регіону відзначаються пластичною округлістю, що великою мірою залежить від характеру використання рук, голови й тулуба.

Неабияку роль у танцях цього регіону відіграють одяг, взуття, головні убори та прикраси, а також окремі предмети танцювального реквізиту (музичні інструменти тощо). Жіночий одяг складається з вишитої сорочки, плахти, передниці (фартуха, запаски), пояса та корсета. З головних уборів і прикрас слід відзначити, насамперед, стрічки, вінки, а в заміжніх жінок – очіпки та хустки. З прикрас найбільш поширене намисто. Взуття здебільшого чобітки червоного, жовтого або зеленого кольору, оздоблені орнаментом на закаблуках, який виготовляють з кольорових цвяхів.

Чоловічий одяг – це вишита сорочка, шаровари, пояс (кушак). Іноді літні чоловіки одягаються у довгу свитку. Взуття – червоні або чорні чобітки, на го-

лові – висока смушева шапка. Прикраси у чоловічому вбранні не використовуються. У чоловічих танцювальних партіях увага глядачів фіксується на чоботах, наприклад, під час виконання присядок, рукою ударяють то по халявах, то по підошвах.

До другого локального району відносять: Закарпатську (Ужгород), Чернівецьку (Чернівці), Івано-Франківську (Івано-Франківськ), південну частину Львівської, Тернопільської області [1, 41–42].

Рельєф району в основному гористий, у зв'язку з чим побут людей, умови і характер їх праці відрізняється від життя в Центральній частині. Усе це відповідним чином знайшло відображення і в їхньому танцювальному мистецтві.

У танцях гірських районів, особливо Прикарпаття та Південного Поділля, танцювальні рухи відрізняються різкою зміною положень ніг, рук, корпусу, голови, що надає їм характерної своєрідності. Під час танцю використовуються вигуки, слова, речення і навіть діалоги, які не тільки впливають на зміну танцювальної фігури, а й посилюють емоційний тонус виконання. Танцювальні рухи в цьому районі виконуються дрібніше, граціозніше, більше на місці та обертаючись.

Стилістичну різницю між танцями степових і гірських районів України легко помітити на прикладі сюжетних танців «Шевчики» й «Опришки» або побутові «Гопак» і «Коломийка».

Значні відмінності спостерігаються і в одязі мешканців цього району. Жіночий костюм складається з двох запасок або горбаток (бойки, лемки одягають широку спідницю, замість чобіт – постоли, різноманітні й головні убори та прикраси). Поряд із вінками використовують чільця, із намистом – селянки, ґердани, тайстри тощо.

Чоловічий костюм складається з вишитої сорочки, вузьких або широких штанів, вишитих примхливими візерунками кептарів і сардаків, а також широкого ремінного пояса (череса), оздобленого різними прикрасами. Взуття – постоли, на голові – крисаня, уквітчана жмутом різнобарвного пір'я. У зимовому одязі гуцули використовують шапку-рогатівку.

Танцюристи гірських районів люблять використовувати прикраси. Вони охоче використовують у танцях реквізит, зокрема тайстри, порошениці, тобівки, різноманітні музичні інструменти (сопілки, флояри, трембіти, дримби та скрипки).

Під час танцю одяг не обігрується. Проте велике значення має активне використання реквізиту, особливо топірця. У танцях другого локального району помітний вплив угорського, словацького, молдавського й особливо румунського танцювального району.

До третього локального району входять: Волинь, Полісся та Північна Галичина, тобто Волинська, Рівненська області, Львівська (північна територія) і більша частина Житомирської області. Сюди ж належать західні та північні райони Київської області [1, 42].

Крім хороводів, козачків, гопачків, коломийок тощо побутують характерні танці, властиві тільки для цього району. Для прикладу – «Крутях» та «Волинянка».

У цьому районі танцюють більш м’яко та пластично, підкреслюючи риси свого характеру. Однак у стилістичному аспекті танці в цьому районі більш строкаті, адже наближаються за характером до танців центрального району і, відповідно, зазнають впливу польського та білоруського хореографічного мистецтва.

Жіночий костюм складається із сорочки з домотканого полотна з відкладним коміром. Кофта «кусан», також з домотканої вовняної тканини, шилася зі складками від лінії талії. Костюм яскраво розшитий кольоровими нитками і аплікацією із зеленого сукна. На спідницю червоного кольору, так званий «літник», витканий поздовжніми смугами зеленого, білого і синього кольорів, пов'язувалася вовняна килимова запаска – передниця зі складним різнобарвним геометричним орнаментом. Біла хустка з китицями виткана червоним візерунком – смужкою. Хустка пов'язується на «кибалку», зроблену з джуту лляної пряжі або луб'яного обідка.

Чоловічий костюм складається із сорочки з домотканого полотна. Комір відкладний. Пазуха, комір, манжети оформлені геометричним тканим орнаментом червоного кольору. Підперезана сорочка багатобарвним тканим поясом з китицями – «кутасами». Штани вузькі із суворого домотканого полотна. Жінки і чоловіки носили постоли, які взувалися на полотняні онучі – «завої».

До четвертого локального району належать Тернопільська, Хмельницька, Вінницька, Одеська та Миколаївська області. Багато танців існує на Побужжі, менш – на Вінниччині й мало на Одещині та в Південних районах Миколаївщини. Тут поширені різні танці: «Гопаки», «Козачки», «Метелиці», «Коломийки» і танці, що характерні для Гуцульщини. Але вже у Вінницькій області можна побачити російські танці – «Камаринскую» та «Бариню» [1, 42].

Чоловічий костюм складається із сорочки синього кольору на кокетці з поліхромною вишивкою манишки, манжетів і подолу. Штани темні з фабричної вовняної тканини. Сорочка носиться переважно поверх штанів під пояс.

Дівочий костюм – блузка із суцільним вишитим рукавом. Виріз горловини обшитий плетеною сіточкою з різнокольорових ниток. Безрукавка «сердак» обшита по полам тасьмою. Спідниця з вовняної тканини у квіточку.

До п'ятого локального району слід віднести Донбас, Крим, Південну частину Степової України, східні райони Слобожанщини. Це Крим, Донецька і Луганська області, східні райони Харківської, Дніпропетровської та Запорізької областей. Цей район, в основному, промисловий, у ньому проживають люди різних національностей: татари, українці, росіяни, болгари, вірмени, грузини, казахи тощо. Проте переважають росіяни, українці й татари [1, 42-43].

Національний склад відповідним чином позначився на стилістичних особливостях танцювального мистецтва, оскільки в хореографію українських народних танців впроваджуються елементи хореографічного мистецтва інших народів.

Велике значення для формування стилістичних особливостей мав російський танець. В українських танцях зустрічаються російські трібушки, присядки, форма переплясу. Велике місце в житті населення цього району посіли також російські танці: «Камаринська», «Бариня», значно змінені кадрилі та частівки.

Традиційний жіночий одяг Донеччини складається із сорочки з прямими вставками, пришитими по основі (з лиштовочками), з підтичкою або додільні. Низи рукавів збиралися на нитку, іноді пришивали оборки – чохли. Вишивка сорочок – біла або червоно-чорна; вишивалися рукави, вставки, іноді поділ і комір. Наприкінці XIX ст. поширюються сорочки «до лестки», «до талійки» (на кокетці) – переважно з фабричного полотна.

Поясним одягом слугували обгортка та дерга чорного кольору з вузькою кольоровою смужкою. Плахти носили лише в деяких селах. Пізніше на зміну цим видам вбрання приходять вовняні (кашемірові) або з кубового ситцю рясні спідниці (кількість пілок сягала дев'яти), а також спідниці з оборкою, пришитою до подолу. Фартухи (попередниці чи запони) були двох видів – із грудинкою та на паску; перший здебільшого правив за робочий одяг, другий був святковим. Фартухи з грудинкою шили з темної дешевої фабричної тканини, іноді зі скромною обшивкою тасьмою. Фартухи на паску робили з білого полотна й обов'язково прикрашали вишивкою, мережкою або мереживом. Нагрудним жіночим одягом були короткі безрукавки з фабричної тканини, прямого крою або в талію – корсетки до вусів із невідрізною спинкою; карасики, аналогічні за кроєм корсеткам, але значно коротші, і їхні поли не заходили одна на одну.

Верхнє жіноче вбрання – білі, а пізніше сірі свити із саморобного сукна до вусів. Коротка свита звалася куциною. Носили також юбки в талію з фабричної тканини, на ваті, з розширеним клинами подолом. Згодом почали носити короткі полушубки прямого крою. Функцію плаща виконував бурнус – довгий широкополий одяг із грубої фабричної тканини.

На голову одягали очіпок, в холодну пору носили вовняні або напівовняні хустки, в теплу погоду – з легких фабричних матеріалів, барвисті або білі.

Чоловічий одяг – тунікоподібні сорочки або на кокетці, зі стоячим або виложистим коміром, рукави закінчувалися манжетами та вільно. Розріз пазухи був по центру або збоку. Вишивалися груди, манжети, комір, іноді поділ. Подекуди вдягали косоворотки. У більшості районів сорочку носили навипуск і підперізували плетеним чи звитим паском червоного або синього кольору з китицями. Штани були широкі, з вибійчастого полотна, з ромбовидною вставкою між холошами. Пізніше їх починають шити з фабричних тканин (сукна, пестряді) і значно вужчими. Обов'язковим елементом костюму була жилетка, що вдягалась на сорочку.

Традиційний верхній чоловічий одяг – свита до вусів (до фандів). Побутувала також чинарка з фабричної тканини, відрізна по лінії талії, з густими зборами й стоячим коміром. Носили й куцини, за кроєм подібні до чинарки, але значно коротші, а також венгерки довжиною до колін.

Чоловічі кожухи були здебільшого відрізними по лінії талії, зі зборами. У сильний холод одягали широкі тулупи з великим коміром, що закривав плечі. У негоду напинали сіряк із кобкою чи кобеняк-кирею з відлогою.

Головні убори чоловіків – хутряні шапки конусоподібної заокругленої форми, влітку – брилі. Взуттям слугували чоботи-витяжки, постоли-чарухи, подекуди – личаки прямого плетіння, дерев'янники (підошва дерев'яна, верх шкіряний).

Таким чином, на стилістичні особливості костюмів і хореографію українських танців впливають різні фактори. Це і побут, в якому живуть люди, і види їхньої діяльності й, насамперед, географічне положення. Тому Україну умовно поділили на п’ять локальних районів, в яких відрізняються і костюми, і хореографія. На сьогоднішній день український костюм відіграє важливу роль у формуванні репертуарів танців різних регіонів країни. Кожен аксесуар, вишивка тощо мають своє значення.

Література

1. Голдрич О. Хореографія : посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю. Львів : Край, 2003. 160 с.: 26 іл. URL: https://vseosvita.ua/library/horeografia-ogoldric-dokument-word-docx-282476.html (дата доступу: 14.08.2020)

2. Ніколаєва Т. Комплекси традиційного вбрання Донеччини та Дніпропетровщини. URL: https://gioconda.livejournal.com/428091.html (дата доступу: 01.08.2020)

3. Кузан Н., Савка Л. Костюм як об’єкт творчості. URL: https://studopedia.su/11_16474_kostyum-yak-obiekt-tvorchosti.html (дата доступу: 26.09.2020)

Минько Дарья Александровна
(Украина)

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ УКРАИНСКИХ НАРОДНЫХ ТАНЦЕВ И ИХ РАЙОНИРОВАНИЕ

Аннотация: Рассмотрены особенности национальных костюмов пяти локальных районов Украины и их значение в хореографии. Описание мужских и женских костюмов разных областей и названия их танцев. Роль костюма для каждого региона Украины.

Ключевые слова: костюм, значение костюма в каждом регионе, хореография и особенности исполнения, украинский танец.

Minko Daria
(Ukraine)

STYLISTIC FEATURES OF UKRAINIAN FOLK DANCES AND THEIR ZONING

Annotation: The article focuses on the choreography and features of the national costumes of five local regions of Ukraine. Description of men's and women's costumes, areas and names of their dances. The role of the costume for each region of Ukraine.

Keywords: costume, the meaning of the costume in each region, choreography and performance, Ukrainian dance.

ТАНЦЮВАЛЬНІ КОЛЕКТИВИ ПРИКАРПАТТЯ – ІДЕНТИФІКАТОРИ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ

УДК 793.3.08.091(477.8)

Анотація. Проаналізовано сучасний стан і тенденції розвитку народно-сценічної хореографії Прикарпаття. Визначені проблеми національної хореографічної культури даного регіону і запропоновані шляхи їх подолання.

Ключові слова: танець, народно-сценічний танець, народно-сценічний танець Прикарпаття, народно-сценічна хореографія, балетмейстер.

Вагилевич Вікторія Богданівна,
магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Івано-Франківська обл., м. Калуш, Україна)

Прикарпаття – край не лише з багатою природою, а й унікальними звичаями, традиціями і ментальністю місцевого населення. Століттями творена народна культура цього регіону – явище, яке і сьогодні викликає науковий інтерес, оскільки існує багато досі не досліджених і не вивчених як творів народного мистецтва Прикарпаття, так і власне культурних традицій регіону. Чи не на першому плані тут народна хореографія, яка без перебільшень слугує візитівкою Прикарпатського краю. Адже такої колоритності, оригінальності й багатогранності, що увібрало у себе саме народно-сценічне мистецтво Прикарпаття, відображене стилістикою і лексикою танців аж п’яти етнічних груп – гуцулів, бойків, лемків, ополян, покутян, – не має жодна танцювальна культура світу.

Неповторне танцювальне мистецтво Прикарпаття вивчали у різний час багато дослідників, серед яких: В. Верховинець, Р. Гарасимчук, А. Гуменюк, К. Василенко, Б. Стасько, Р. Затварська, В. Шкоріненко та інші. На особливу вдячність заслуговують: П. Вірський, Я. Чуперчук, В. Петрик, які створили чимало шедеврів гуцульського хореографічного мистецтва. Їх достойними послідовниками стали М. Вантух, І. Курилюк, Д. Демків, А. Зібаровська та інші.

Відомо, що вперше академічності гуцульський народний танець Прикарпаття набув у виконанні Гуцульського ансамблю пісні і танцю (сьогодні – Гуцульський ансамбль пісні і танцю) Івано-Франківської обласної філармонії. Розпочав цей процес перший балетмейстер ансамблю Ярослав Маркіянович Чуперчук, справу якого продовжував його учень і послідовник Володимир Васильович Петрик [6, 20–21].

Тенденції розвитку сучасного народно-сценічного танцювального мистецтва на Прикарпатті засвідчують багатство і неповторність, оригінальність мистецтва танцю – як професійного, так і самодіяльного. Унікальні гуцульські традиції, звичаї, вірування, події з повсякденного життя населення – усе це стає основою різноманітних хореографічних постановок. Разом з піснею танець допомагає вірно відтворювати побут народу, звичаї, обряди. Йому надано певну

драматургічну функцію усіх без винятку видовищних процесів: танець слугує тлом для розгортання дії, виразнішого розкриття настроїв та почуттів героїв, змалювання середовища. Сучасний народний танець на Прикарпатті функціонує в найрізноманітніших сценічних формах. Завдяки цьому утверджуються на сцені поширені в народі танцювальні рухи, а більшість персонажів, створюваних в українських театральних і театрально-музичних спектаклях, вже не існують без танців.

Потужний розвиток танцювальних колективів, поширення та зростання популярності народного танцю засвідчують могутній вплив особистісного чинника на процес залучення скарбів західноукраїнського танцювального фольклору до сфери професійної хореографії.

Науковий інтерес сьогодні викликає сценічно-творчий досвід танцювальної культури Прикарпаття, адже очевидно, що його роль у розвитку традиційних і створенні нових форм народно-сценічного танцю – визначальна. Важливо згадати тут про вплив видатних балетмейстерів на розвиток народної хореографії на Прикарпатті, оскільки їх творчий доробок послугував основою для формування, становлення і подальшого вдосконалення видовищних форм гуцульського танцювального мистецтва.

Малодослідженими на сьогодні залишаються творчі особистості Ярослава Чуперчука і Володимира Петрика. Перший з них вивів гуцульський танець на сцену, а його послідовник В. Петрик вдосконалював, відшліфовував і знаходив нові форми подачі зразків гуцульського народного танцювального мистецтва.

Тому цілком справедливо можна заявити, що зачинателем гуцульської народно-сценічної хореографії на Прикарпатті був Ярослав Маркіянович Чуперчук, а її основоположником – Володимир Васильович Петрик.

Майже невідомими сучасному українському хореографознавству є такі видатні прикарпатські хореографи, як А. Зібаровська, Д. Демків, Г. Железняк. А їх роль у розвитку танцювальної культури Прикарпаття справді значна.

Потребує окремого вивчення і творчість ще однієї непересічної постаті – Василини Чуперчук, солістки балету Гуцульського ансамблю пісні і танцю, яка завдяки своїй неперевершеній майстерності і таланту доносила до глядачів задум кожної балетмейстерської постановки.

Кращі зразки народних танців прикарпатського регіону збереглися завдяки невтомній праці прикарпатських хореографів: Ярослава Чуперчука, Володимира Петрика, Дани Демків, Алли Зібаровської, Василини Чуперчук-Дрекало, Івана Курилюка, Георгія Железняка та інших. Адже саме вони, як пише у своїй праці доцент кафедри театрального мистецтва Інституту культури і мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника Б. В. Стасько, примножуючи традиції свого земляка Василя Верховинця, відшукуючи в найвіддаленіших куточках Карпатського краю зразки танцювального фольклору Прикарпаття, зберегли його першооснову і винесли на суд глядачів найкращі перлини народної творчості.

Важко переоцінити роль творчості Я. М. Чуперчука у становленні гуцульської сценічної хореографії. Про це свідчать бодай такі постановки балетмейстера, як «Гуцулка», «Після Бескидів», «Аркан», «Гуцулка на царині»,

«Співай, рідний краю», «Великодні хороводи», «Коломийки», численні цікаві вокально-хореографічні композиції, його хореографічні постановки на тему українських народних пісень «Їхав козак за Дунай», «Розпрягайте, хлопці, коні», «Кину кужіль на полицю» та незліченна кількість інших творів.

А от дивовижну постановку танцю «Голубка», яка і сьогодні слугує унікальним зразком гуцульської народно-сценічної хореографії, здійснила саме Василина Чуперчук, сестра видатного майстра, тоді як усі впродовж тривалого часу помилково вважали, що ця постановка належить саме Я. Чуперчукові [4, 80–81].

На особливу увагу заслуговує і творча спадщина Володимира Петрика. Серед найвідоміших малометражних танців – «Гуцулка», «Гуцулка на царині», «Космачанка», «Прикарпатський танець», «Ямницька полька», «Сербин» (покутський танець), «Марічка», «Дрібонька», «Бойківчанка», «Аркан», «Чабани» та інші. Широкі хореографічні полотна з хором, сюїти: «Будь здорова, Батьківщино», «Урожайна», «Олекса Довбуш з опришками», «Весна в Карпатах», «Пори року» (весна, літо, осінь, зима), «Гуцульське весілля», «Проводи чабанів на полонину», «Бойківське гуляння», «На галявині».

Сьогодні балетмейстером Гуцульського ансамблю пісні і танцю є народний артист України І. В. Курилюк – справжній професіонал своєї справи, талановитий балетмейстер, вимогливий керівник. Створив вокально-хореографічні композиції «Верховино, світку ти наш», «Гуцульський розмай», «Україна», «Лемківські забави», «Барви Карпат», «Верховинські гуляння». Здійснив постановку танців «Покутська полька», «Карпатські візерунки», «Старий Гуцул» – жартівливий гуцульський танець (тріо), «Вас вітають козаки», «Косівські візерунки», «Гуцульська вітальна», «Козацький марш», «Зорепад», «Святковий Великодній», «Зустріч» (дует), «Вербиченька» (хоровод). У доробку балетмейстера – велика кількість хореографічних оформлень народних та естрадних пісень. Сьогодні Іван Курилюк продовжує активну діяльність у галузі хореографічного мистецтва прикарпатського краю[3, 63].

На увагу заслуговує і творчість Дани Петрівни Демків, керівника народного ансамблю танцю «Покуття», переможця незліченної кількості міжнародних і всеукраїнських фестивалів. Завдяки неповторному стилю як постановок, так і сценічних костюмів, ансамбль вирізняється серед інших у нашій державі й у цьому безперечна заслуга балетмейстера.

Своєрідний балетмейстерський почерк і нові бачення демонструють сьогодні молоді хореографи Прикарпаття: В. Петрик (молодший), Ю. Скобель, В. Шеремета, М. Кучмей, О. Чижонок, О. Квецко, Т. Магдич, Л. Марцинків, М. Марцинків, О. Заставний та інші.

Професійне хореографічне мистецтво краю представлене Національним академічним Гуцульським ансамблем пісні і танцю – вокально-хореографічним колективом, заснованим у грудні 1939 року відомим українським композитором та культурним діячем Ярославом Барничем.

На сьогодні в незначному об’ємі досліджена діяльність і роль у популяризації гуцульської сценічної хореографії та зародженні її нових форм саме цього колективу.

Художній керівник і головний диригент ансамблю – народний артист України Петро Михайлович Князевич, балетмейстер – народний артист України Іван Васильович Курилюк.

Слід зазначити, що Гуцульський ансамбль пісні і танцю – один із небагатьох професійних колективів в Україні, який в доволі непростих сучасних економічних і соціальних умовах зумів вижити, зберегти свою сутність і автентизм. Нещодавно йому було присвоєно статус академічного. Ансамбль є учасником багатьох заходів державного значення, різноманітних всеукраїнських ы міжнародних фестивалів. Часто виїжджає на гастролі за кордон. Висока майстерність і професіоналізм артистів ансамблю, а також великою мірою їх ентузіазм і любов до своєї справи заслуговують на особливу повагу. Мистецтво, яке презентує цей колектив, – вишукане, досконале, відтворює не лише традиційну культуру етнічних груп, які населяють територію Гуцульщини, а й набуває постійно нових форм, наближених до академізму і різноманітних сучасних втілень сценічного балетмейстерського бачення [7, 300].

Ансамбль збирає, художньо обробляє та пропагує гуцульську народну творчість, створює нові пісні, танці й театралізовані вокально-хореографічні картини з життя Гуцульщини.

На сьогодні в репертуарі ансамблю – величезна кількість хореографічних картин, полотен з хором, сюїт, малометражних танців тощо. Композиції «Свято на полонині»,«Бойківські гуляння», «Гуцульське весілля»; танці «Гуцулка», «Аркан», «Гопак», «Сербин», «Прикарпатський танець», «Прикарпатський дрібонький» – найвідоміші серед них.

Що стосується аматорського танцювального мистецтва Прикарпатського краю, то в регіоні є велика кількість дитячих і дорослих самодіяльних хореографічних колективів.

На особливу увагу заслуговує ансамбль «Покуття» з м. Коломиї під керівництвом Дани Петрівни Демків. Колектив є лауреатом багатьох всеукраїнських і міжнародних фестивалів. Має досить цікавий, своєрідний репертуар. Окрасою кожного танцювального номеру ансамблю є неповторні, автентичні костюми, які придають «Покуттю» оригінальності й вирізняють його з-поміж інших колективів України.

Високий професіоналізм демонструють учасники ансамблю «Мереживо» Калуського державного коледжу культури і мистецтв під керівництвом О. Квецко. Варто відзначити багаторічну балетмейстерську діяльність на теренах Прикарпаття Марії Василівни Ляшкевич, яка впродовж тривалого часу очолювала хореографічну кафедру вищезгаданого коледжу, була керівником колективу «Мереживо» і залишила по собі значний слід у галузі танцю на Івано-Франківщині.

Яскраво виділяється з-поміж інших і народний аматорський ансамбль пісні й танцю «Прикарпаття» селища Отинія – керівники Людмила та Мирослав Марцинківи.

Серед дитячих танцювальних колективів найвідомішими є:

– зразковий ансамбль народного танцю «Радість» Івано-Франківського Центру дитячої творчості – керівник Любов Харебіна;

– дівочий танцювальний ансамбль «Франківчанка», засновницею і натхненницею якого була відмінник народної освіти України, колишня артистка Гуцульського ансамблю пісні і танцю, партнерка Володимира Петрика Дана Пономаренко;

– зразковий ансамбль народного танцю «Галицька веселка» (керівники – Галина та Петро Ільчуки) Івано-Франківського Центру дитячої творчості; на сьогодні колектив перебуває в занепаді;

– зразковий ансамбль танцю «Крок» при СЗШ № 10 – керівник заслужений працівник культури України Зінаїда Свінцова;

– дитячий колектив «Прикарпаття» с. Велика Кам'янка під керівництвом Анни Огородничук, який славиться колоритними, багатими гуцульськими сценічними костюмами та чистотою виконавської майстерності;

– дитячий ансамбль народного танцю «Калинонька» (с. Радча) – керівник Тарас Магдич;

– ансамбль «Зірничка» (с. Городниця) – керівник Маріанна Кучмей;

– дитячий танцювальний колектив «Горянка» при Надвірнянському Будинку культури під керівництвом Олени Здольник;

– дитячий зразковий ансамбль танцю «Бойківчанка» (м. Долина) – керівник Надія Лопух;

– зразковий ансамбль народного танцю «Веселі гуцулята» (м. Калуш) – керівник Людмила Коваль. Колектив у травні 2008 року став лауреатом Дитячого Всеукраїнського Телевізійного конкурсу «Крок до зірок».

Аналізуючи становлення народно-сценічного хореографічного мистецтва Прикарпаття, варто згадати про Геннадія та Наталію Соколовських – подружжя, чий внесок у галузь як аматорського, так і професійного виконавського та балетмейстерського танцювального мистецтва регіону визначний.

Підготовку кадрів на Прикарпатті здійснюють сьогодні Інститут мистецтв Прикарпатського національного університету культури і мистецтв та Калуський державний коледж культури і мистецтв.

Незважаючи на економічні труднощі та складні умови функціонування, народно-сценічна хореографія краю, і аматорська, і професійна, характеризується значною кількістю колективів, які своєю діяльністю збагачують мистецьку скарбницю Івано-Франківщини, широким спектром репертуарної політики, здебільшого автентичністю та фольклорною першоосновою танцювальних формацій. Усе це робить культуру Прикарпаття неповторною, цікавою і самобутньою.

Голова Всеукраїнської спілки хореографів, голова журі Всеукраїнського-танцювального конкурсу ім. Павла Вірського М. М. Вантух дав таку оцінку сучасного стану народної хореографії Прикарпаття: «Прикарпатський край – обдарований талантами високої проби. Івано-Франківщина завжди була, є і буде берегинею української хореографічної культури. Відбулося три конкурси ім. Вірського, і я з великою гордістю відзначаю, що виконавський рівень колективів з усіх регіонів України помітно зріс. Але в моєму переконанні, Гуцульщина – на першому місці. І, можливо, успіх прикарпатських колективів не полягає у віртуозній техніці, порівняно, наприклад, з Київщиною, Львівщиною, Кірово-

градщиною чи Харківщиною, але те, що івано-франківське село має по 2 колективи, та ще й з оркестром і вишуканими сценічними костюмами, заслуговує на особливу повагу. А найбільше мене підкупає їх ставлення до своєї культури – я вклоняюся їм за те, що так свято бережуть наші традиції» [5, 77–78].

Наслідком якісної підготовки і свідченням високої майстерності виконання загалом хореографів Івано-Франківщини є те, що на ІІІ Всеукраїнскому конкурсі ім. Вірського відзнаки здобули такі колективи області: дитячий ансамбль народного ансамбль «Прикарпаття» с. Велика Кам'янка (І місце серед сільських колективів), студентський колектив Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника з композицією «Карпати, Карпати» (ІІ місце у номінації «ансамблі спеціалізованих навчальних закладів»), дитячий колектив с. Радча «Калинонька» (керівник – Тарас Магдич), народний аматорський ансамбль пісні і танцю «Прикарпаття» селища Отинія (ІІ місце), відзнаку одержав народний аматорський ансамбль «Покуття» за виконання танців «Кокетка» і «Гордиянка».

Культурно-мистецька політика Прикарпаття заслуговує сьогодні на особливу увагу. Адже на теренах області відбувається багато фестивалів народної творчості, зокрема і хореографічного мистецтва.

Серед найпопулярніших: Міжнародний Гуцульський фестиваль, фестиваль «Бойківська ватра», «Родослав», тощо [2, 209].

Загалом, характеризуючи сьогодні стан народно-сценічної хореографії Прикарпатського краю, можна відзначити, що, фактично, усі дитячі й дорослі ансамблі народного танцю Івано-Франківщини (а їх кількість через різні обставини значно поступається кількості колективів сучасного танцю, що, безумовно, є негативним явищем для галузі культури) в переважній більшості у своїх постановках віддають перевагу гуцульському фольклору, тоді як до академізму наближається єдиний в Івано-Франківській області професійний колектив – Національний академічний Гуцульський ансамбль пісні і танцю.

Сьогодні існує багато проблем, пов'язаних, першочергово, з нестачею висококваліфікованих професійних кадрів, недостатньо якісною репертуарною політикою, відсутністю належної уваги з боку владних і державних структур. Ці та багато інших чинників є основними причинами низької якості виконавської та постановочної майстерності багатьох танцювальних колективів не лише на Прикарпатті, а й у всій державі. Велика кількість ансамблів припиняють своє існування через ті ж самі проблеми.

Варто вкотре закцентувати увагу на важливій проблемі української хореографії ,зокрема і національної культури в цілому – фінансуванні творчих галузей за залишковим принципом, відсутності належної інфраструктури і сучасної матеріальної бази, тоді як в інших країнах Європи ця галузь фінансується залежно від розмірів і темпів зростання ВВП. Українська держава теж повинна переглянути свою позицію з цього питання, оскільки саме культура є носієм культурних та історичних цінностей того чи іншого народу, показником розвитку суспільства. І саме культура повинна бути пріоритетною, визначальною галуззю посеред усіх інших. Адже відомо, що все починається з культури (тут варто перейняти досвід держав Європи, зокрема Франції) [1, 111].

Сьогодні народно-сценічне танцювальне мистецтво на Прикарпатті, як і в інших регіонах України, переживає складні часи. Як і все народне мистецтво, яке серед сучасної української молоді, на превеликий жаль, втратило свою популярність. І це, безперечно, актуальна проблема сьогодення. Батьки переважно віддають своїх дітей до гуртків з бального чи сучасного танців, не усвідомлюючи, що саме українська народна хореографія, а не латиноамериканська чи африканська, є духовним надбанням нашого народу. Ми втрачаємо свою самобутність, українські звичаї і культура забуваються. Безперечно, це великий негатив, бо це якраз ті атрибути, які роблять з нас націю. Завданням держави є виважена, мудра культурна політика з метою виховання гідних громадян України через пропагування національного мистецтва і національної культури, не обмежуючи при цьому розвиток культурних традицій національних меншин, які проживають на території нашої держави.

Необхідно усіма способами, в тому числі й через телебачення, як найпоширеніший сучасний засіб масової інформації популяризувати народне мистецтво, зокрема і хореографічне. В тому числі, і через українську діаспору в різних країнах світу. Важливо проводити різноманітні конкурси і фестивалі, які б заохочували і стимулювали дітей. З метою збереження кращих зразків народного мистецтва і дослідження нових його надбань організовувати експедиції для збирання нових, досі не досліджених танців, різних елементів фольклору, які б лягли в основу нових композицій.

Колективи не повинні чекати лише на допомогу від держави – необхідно самостійно шукати спонсорів, меценатів, організовувати гастролі й власними силами заробляти гроші. Це, першочергово, – пропагування нашого мистецтва за кордоном, налагодження міжнаціональних культурних зв’язків, підвищення виконавського рівня шляхом обміну досвідом з іншими колективами різних країн світу і, безперечно, – додаткові фінансові надходження, які можуть бути використані на пошиття нових костюмів, покращення матеріально-технічної бази, на рекламу, створення нових танців тощо.

Отже, нашим завданням сьогодні є вивчення та збереження народно-танцювальних традицій. Українська танцювальна культура повинна розвиватись, збагачуватись новими цікавими напрямами, постановками, талановитими балетмейстерами і виконавцями. Для цього необхідною умовою є покращення фінансування мистецької галузі, пошуки шляхів удосконалення виконавської майстерності багатьох хореографічних колективів.

Проведення науково-практичних конференцій, круглих столів, фестивалів, творчих оглядів повинні стати звичним явищем у діяльності хореографів, адже основним завданням сьогодні є збереження хореографічних традицій. Необхідно розвивати нові напрями та стилі хореографії, можливості досягнення мети новими шляхами та цікавими лексичними прийомами, при цьому не зрікаючись вже існуючих канонів і принципів.

Література

1. Бігус О. О. Народно-сценічна хореографія Прикарпатського регіону : монографія. Київ : Ліра-К, 2015. 182с

2. Губ'як В. В. Фольклорні обереги духовності : посіб. / Ів.-Фр. ін. менедж. та ек. Івано-Франківськ, 2001. 323 с.

3. Затварська Р. Василина Чуперчук: перлина гуцульського танцю. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2002. 135 с.

4. Затварська Р. Маестро гуцульського танцю. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2002. 160 с.

5. Стасько Б. В., Марусик Н. Митці народної хореографії Прикарпаття : посіб. для студ. хореогр. від. мистецьких вищ. навч. закл.; М-во освіти і науки України, Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ : Видавн.-дизайнер. від. ЦІТ, 2009. 163 с.

6. Стасько Б. В. Танці з Прикарпаття : навч. посіб. для студ. мистец. спец. вищ. навч. закл.; М-во освіти і науки України. 2-ге вид. Івано-Франківськ : Плай, 2009. 205, [1] с.

7. Стасько Б. Хореографічне мистецтво Івано-Франківщини. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2004. 312 с.

Вагилевич Викторич Богдановна
(Украина)

ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ КОЛЛЕКТИВЫ ПРИКАРПАТЬЯ – ИДЕНТИФИКАТОРЫ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ УКРАИНЫ

Аннотация. Проанализировано современное состояние и перспективы развития народно-сценической хореографии Прикарпатья. Определены проблемы национальной хореографической культуры данного региона и предлагаются пути их решения.

Ключевые слова: танец, народно-сценический танец, народно-сценический танец Прикарпатья, народно-сценическая хореография, балетмейстер.

Vahylevych Viktoriia
(Ukraine)

DANCE GROUPS OF PRYKARPATTIA ARE IDENTIFIERS OF THE CULTURAL HERITAGE OF UKRAINE

Annotation: In this publication the modern state and the trends of development of folk-scenic dance in Precarpathean region are analized. The problems of this region's choreography are described. Besides the main ways of the decision of the problems are proposed.

Keywords: dance, folk-scenic dance, folk-scenic dance of the Precarpathean region, folk-scenic choreography, choreographer.

СОЦІАЛЬНІ ТАНЦІ: САЛЬСА, БАЧАТА ТА КІЗОМБА

УДК 793.3

Анотація. Розглядаються етапи становлення та розвитку соціального танцю, його характер і ключові характеристики. Популярність соціального танцю в українській хореографії. Соціальній танець як засіб спілкування між людьми. Порівняння сальси, бачати та кізомби.

Ключові слова: хореографія, соціальний танець, сальса, бачата, кізомба, комунікація.

Гордійчук Вікторія Володимирівна,
магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

Соціальний танець призначений для широкого кола суспільства. Цей вид танців можуть танцювати люди будь-якого віку та незалежно від танцювальних навичок. Первинна роль і мета існування цього стилю – це спілкування та комунікація між людьми. На відміну від сценічного танцю, метою якого є художній виступ на публіку, соціальний танець виконується для задоволення самих танцівників [1, 123].

На формування соціального танцю великий вплив мали бальні та фольклорні танці. Бальний, тому що він є одним із видів парних танців. А фольклорний – тому що він є народним. На основі них соціальний танець сформував свої форми, канони виконання, манеру, характер і тепер може існувати як самостійний вид. Насамперед, він характеризується доступною формою виконання, простотою навчання та оволодіння танцювальними навичками. Для людей це здебільшого спосіб спілкування та обмін почуттями, на відміну від бальноспортивної, сучасної, народно-сценічної та класичної хореографії, де, наамперед, важлива чіткість і майстерність виконання рухів.

Соціальний танець XX століття заснований на європейському танці 1920–1940х років, який комбінувався з новою джаз-американською музичною та танцювальною культурою. Цей вид танців має африканське та латиноамериканське коріння. Танці, що несуть розважальний характер і виконуються на вечірках, балах, у танцювальних залах та просто на зустрічах з друзями, називають соціальними.

Відомий німецький та російський танцмейстер Фридрих Альберт Цорн у своїй праці «Грамматика танцевального искусства и хореографии» зазначав: «Танці зазвичай поділяються на два головні розділи: салонні танці й танці, що виконуються на сцені» [2, 43], простіше кажучи, на танці, що виконувались у побуті (соціальні) та балетні.

Соціальні танці стали дуже популярними в Україні. Великі шанувальники соціальних танців люблять організовувати вечірки в центрі міста просто неба. Вони збираються після важкого робочого дня, включають латиноамериканську музику, відпочивають самі й приносять насолоду іншим. До таких вечірок можуть приєднуватись усі бажаючі. Такі події сприяли формуванню тісних стосун-

ків у суспільстві. Особливо сьогодні, коли більша частина населення змушена проводити велику частину свого часу на роботі. Зміни діяльності не достатньо, щоб розслабитися.

Танці латиноамериканського походження б'ють рекорди популярності, а саме: сальса, бачата, кізомба тощо. Багато людей приходять на уроки саме цих видів танцювального мистецтва. До речі, словом «сальса» спочатку називали латиноамериканську музику, а вже потім виник танець. Сальса характеризується нерухомістю верхньої частини тіла та акценту на ноги й талію. Найважливішим вважається рух ніг, адже вони задають характерний для сальси рух стегон. Цей танець енергійний, йому характерний швидкий темп і свобода для самовираження і партнера, і партнерки.

Музика, що зародилась в країнах карибського басейну, під впливом іспанських та африканських ритмів і з використанням оригінальних інструментів для сальси є теплою та пристрасною, сповненою імпровізованих рухів, багатою на різноманітні ритмічні візерунки, але в той же час легкою для розуміння простих людей.

Сальсу можна танцювати як у парі, так і соло. У парі веде партнер, а партнерка слідує. Базові рухи прості та зрозумілі, у будь-якому куточку світу вони будуть схожими. Оскільки сальса відкриває широкі горизонти для самовираження, вона подобається багатьом. Найбільш популярними різновидами сальси є лінійна «на 1» і «на 2», кубинська «касіно» та колумбійська.

Щодо бачати, то головною умовою є близький контакт партнера та партнерки. Через тісний контакт основні рухи не такі різноманітні, як у сальсі. Це наприклад кроки вперед-назад, зі сторони в сторону, бокові переходи. Незважаючи на невибагливу хореографію, цей танець можна назвати еротичним. Такі композитори, як Лос Панчос, Матаморс, Хуліо Марамільйо вплинули на становлення бачати. У ті часи бачатою називали галасливі вечірки бідних людей. Вони влаштовували шум де завгодно – у парках, на вулицях, у внутрішніх дворах будинків. Музика, що супроводжувала такі вечірки, вважалася вульгарною та недостойною. Цей жанр на шляху до свого признання подолав багато перешкод, та витратив на це чимало років. Довгий час бачата вважалася музикою нижчих класів, культурні люди соромилися її. Її не слухати на радіо, не продавати у музичних магазинах. Популярною бачату зробив альбом Хуана Луіса Герри «Рожева бачата».

На сьогоднішній день цей вид настільки популярний, що без нього не обходиться жодне свято чи вечірка. В Україні бачату, як і сальсу, виконують на вечірках, у парках, на площах, або навіть просто на алеях проспекту.

Якщо порівнювати кізомбу із сальсою та бачатою, то вона характеризується повільністю, помірним темпом, та ще більшою простотою виконання рухів. Цей танець вважається дуже романтичним та чуттєвим, саме тому його так люблять танцювати сімейні пари. Своє походження кізомба бере зі столиці Анголи Луанде. Виник завдяки традиційним на той час танцям семба та меренге. Багато пісень, під які танцюють кізомбу, виконують португальською мовою, адже на той час державною мовою Анголи була саме португальська. Виконання танцю характеризується розслабленим тілом партнерки та гнучкістю нижньої

частини тіла. Кожен рух у кізомбі народжується не в голові, а в серці пари. Мелодійна музика допомагає краще зрозуміти суть танцю та насолодитися рухами.

Таким чином, народне походження соціального танцю підтверджує істину, що в кожній країні світу є свій соціальний танець. Популярність цього виду танців настільки набрала оберти, що вже почали організовувати фестивалі, конкурси та змагатися на рівні з професіоналами, але все ж таки такі танці виконують більше для свого задоволення.

Соціальні танці – це танці, які можна танцювати де завгодно, їх може виконувати будь-хто. Основна мета – це задоволення отримане в процесі танцювальною комунікації з партнером. Соціальний танець – це вираження почуттів та непередбачуваного настрою. Це нове сприйняття танцювальної культури сьогодення, основою якої є легке і невимушене танцювання будь-якого виду хореографії, спрямоване на задоволення естетичних, соціальних і комунікативних потреб людини, а не заради професійного виконавства чи спортивних досягнень [2].

Література

1. Бігус О. О., Маншилін О. О., Кондратюк Д. О., Мова Л. В., Журавльова А. В., Герц І. І., Донченко Н. П., Батєєва Н. П. Сучасний танець. Основи теорії і практики : навч. посіб. Київ : Ліра-К, 2017. 262 с.

2. Плахотнюк О. А. Квінтесенція соціальних танців. http://dancestudios.knukim.edu.ua/article/view/140393 (08.11.2020).

3. Цорн А. Я. Грамматика танцевального искусства и хореографии. Москва : Планета музыки, 2001. 544 с.

Гордейчук Виктория Владимировна
(Украина)

СОЦИАЛЬНЫЕ ТАНЦЫ: САЛЬСА, БАЧАТА И КИЗОМБА

Аннотация. Рассматренія основные этапы становления и развития социального танца, его характер и ключевые характеристики. Популярность социального танца в украинской хореографии. Социальный танец как способ общения между людьми. Сравнение сальсы, бачаты и кизомбы.

Ключевые слова: хореография, социальный танец, сальса, бачата, кизомба, коммуникация.

Hordiichuk Viktoriia
(Ukraine)

SOCIAL DANCES: SALSA, BACHATA AND KIZOMBA

Anotation: the article examines the main stages of the formation and development of social dance. Its character and key characteristics. The popularity of social dance in Ukrainian choreography. Social dance as a way of communication between people.Comparison of salsa, bachata and kizomba.

Keywords: Choreography, dance, social dance, salsa, bachata, kizomba, communication.

ОСНОВНІ ТЕХНІКИ ДЖАЗ-МОДЕРНУ

УДК 793.322

Малумян Ельфріда Давидівна,
магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

Анотація. Коротку і змістовна інформація про техніки джаз-модерну, з яких починається вивчення напряму, його принципи і методи. Проводиться паралель між джаз-модерном та іншими напрямами

Ключові слова: Танець, джаз-модерн, методика, техніка, рух.

Принципи вивчення джаз-модерну беруть початок з основних технік, які розвинулися під час еволюції традиційних танцювальних систем. Будь-яка система танцю – класичного, народного, історико-побутового чи бального танцю – має певний набір рухів, який властивий тільки цій системі [2, 4].

Джаз-модерн розвинувся з фольклорних танців американців африканського походження ще у XVIII столітті. Так, аналізуючи африканський народний та нець, Кетрін Данхем виділила такі технічні особливості цього стилю: використання пози колапс в танці; активний рух виконавця в просторі по вертикалі та горизонталі; ізольовані рухи різних частин тіла; використання ритмічно складних і синхронних рухів; поліритмія танцю; поєднання і гармонізація музики та танцю; імпровізація, як невід'ємна частина стилю.

Отже, головною відзнакою цих технік є те, що вони роблять танець, насамперед, безпечним, естетичним і амплітудним. Завдяки основним позам, положенням і прийомам, джаз-модерн набуває своєї самобутності та характеру, тому дуже важливо правильне виконання поз і технік джаз-модерну.

Поза колапс. Положення пози колапс в танці, це коли верхня частина корпусу не має напруги. Тіло вільне і розслаблене, вигини трохи збільшені, коліна зігнуті, тулуб і голова трохи зігнуті вперед. Основна відмінність джаз-модерну, модерну та класичного балету полягає, головним чином, у підтримці хребта. У класичному танці хребет є віссю всього тіла, віссю обертання і стрибків, у джазовому танці, навпаки, – спина м'яка і гнучка. На першому етапі вивчення джаз-модерну головним завданням вчителя є досягнення достатньої свободи рухів різних частин хребта. Але водночас тіло повинно бути достатньо сильним, щоб рухи були енергійними [1, 13].

Не менш важливим етапом на початку вивчення джаз-модерну є ізоляція та поліцентрія. В африканському танці тіло ніби складається з окремих центральних частин: голова і шия, плечовий пояс, грудна клітка, таз (ниркова частина), руки і ноги. Оскільки руки та ноги складаються з окремих суглобів – кисті, передпліччя, стопи та щиколотки, вони також можуть бути центрами, отже бути ізольованими та переміщатися незалежно. Ці центри діють просторово і ритмічно

самі по собі, і саме це створює поліцентричний рух. Кожна частина тіла має власну зону і центр дій. Ізольовані центри в русі можна поєднувати – це називають поліцентрією. Поліцентризм також є основним принципом техніки танцю, і для того, щоб ввести його в дію, використовується метод, який називається ізоляція, коли кожна частина тіла є центром, і ці центри рухаються незалежно один від одного. На перший погляд, це не просте завдання для танцюриста-новачка, адже відповідно до анатомічних особливостей нашого тіла всі центри взаємопов'язані, наприклад, рух голови природним чином створює напругу в плечовому поясі або грудях [1, 19].

Поліритмія.У джазовому танці центри можуть діяти не тільки в просторових напрямах, а й у різноманітних взаємопов'язаних ритмічних моделях. Поліритм тісно пов'язаний з музикою. Африканські фольклорні танці виконуються лише спільно з ударними музичними інструментами. Часто використовують кілька інструментів, кожен з яких веде свій ритм. Сучасна музика, особливо джазова, монометрична за структурою, тобто не існує різних ритмічних зразків, але при імпровізації того чи іншого інструменту ритм імпровізації накладається на основний ритм. Це приводить до утворення такого музичного поняття, як свінг, тобто виникнення певного імпульсу основного ритму, зміни мелодійного малюнку та ритмічної основи твору. Це суттєво впливає на рух танцю, що виконується у свінговій музиці, тому танцюрист повинен відчувати ритм музики своїм тілом і намагатися показати це в русі. З'являється не лише музичне поняття слова «свінг», а й свінг у танці. У танці це поняття означає розкачування, моторно-ритмічний рух будь-якої частини тіла або всього тіла. Свінг у русі має виконуватись вільним, розслабленим тілом або окремою частиною нашого тіла (кисті, ноги, голова, таз). Головне завдання цього руху – відчути вагу тіла або його частини та вільно рухатися вниз, уперед або вбік. Свінгові рухи тіла особливо корисні для розслаблення хребта та зняття зайвої напруги [1, 30].

Це стосується й інших музичних жанрів, що використовуються для створення хореографічного твору. Сучасна музика, не лише джазова, дуже складна за своєю ритмічною структурою. Це спонукає учнів приділяти увагу відчуттю ритмічності та слуху.

Координація. Коли два або більше центрів рухаються одночасно, їх потрібно координувати. Координація здійснюється двома способами: коли два центри входять в рух одночасно, або коли вони починають рух по черзі. Можна поєднати найрізноманітніші центри: голову та таз, руки і голову, плечі й голову. Поєднання голови та грудей рідкісні, але можливі. Плечі можуть бути в парі з головою, тазом, руками і ногами. Таз пов'язаний з головою, грудьми, плечима, руками та ногами. Рухи двох і більше центрів можна робити в одному напрямку (наприклад, головою і тазом уперед–назад), тоді ми говоримо про паралелізм, але вони можуть рухатися і в протилежному напрямку (наприклад, голова – вперед, таз – назад), тепер мова йде про опозицію [1, 20].

Слід зазначити, що розвиток однієї або кількох сучасних танцювальних систем пов'язаний з іменами провідних викладачів, хореографів і виконавців. Вони привносили особливу філософію, самовираження та характер, отже підготовчий етап має бути індивідуальним. Так, наприклад, в техніці М. Грехем ос-

новою рухів є «contraction/release» (стиснення/розширення). У техніці Д. Хамфрі й Х. Лемона хребет звільнюється і рухається завдяки падінню та підйому ваги корпусу, тобто рух побудований на синусоїді: рух – затримка в кульмінаційному положенні «suspend» та зворотній «rekovery». У техніці М. Каннінгема важливу роль відіграють різні спіралі та вигини хребців, пов'язані з рухами ніг, отриманими з досвіду класичного танцю. Іноді сучасний урок джаз-модерну запозичує вправи інших видів хореографії.

Contraction та release – терміни, що спозначають стан тіла, рук і ніг. Contraction (стискання, скорочення), протилежне release (розширення).

Contraction і release тісно пов'язані з диханням. Contraction виконується на звільнені легень від повітря, release – при вдиху. Contraction не динамічна дія, тобто стиснення відбувається внаслідок скорочення м'язів, а не внаслідок руху. Важливою особливістю є те, що під час contraction відбувається накопичення внутрішньої енергії, яка потім дає силу будь-якому руху.

Contraction і release – це ключові поняття, визначені в техніці М. Грехем, а потім запозичені різними системами. В ексклюзивному інтерв'ю з Раном Руді Марта Грехем говорить, що: « contraction починається з глибини тазу, а потім, піднімаючись вище, охоплює хребет, а далі голову. Аналогічно, згори вниз виконується release» [1, 38]. Це дуже важливо, оскільки contraction часто виконується в «сонячне сплетіння», що є серйозною помилкою.

Джаз-модерн активно використовує рух танцюриста не тільки по горизонталі, а й по вертикалі. Часто використовується положення виконавця на підлозі. Існують рівні, тобто положення тіла танцівника в партері. Основними типами рівнів є: стоячи, сидячи, стоячи на колінах, лежачи [1, 38].

Джаз-модерн – це унікальний танець, який поєднує в собі філософську зосередженість внутрішніх відчуттів модерну, безтурботність і стрімкість джазового танцю, а також строгість і витонченість балету. Це танець для неординарних особистостей, що прагнуть самовираження [3].

Отже, можна стверджувати, що цей стиль вимагає універсальності виконавця, дисципліни, регулярних тренувань. Особливо важливо на початку знайомства зі стилем навчитись відчувати своє тіло, для того щоб правильно виконувати необхідні техніки без травмувань і недоцільної витрати сили. Адже техніки, які розробили видатні педагоги-хореографи, мають непохитну важливість, допомагають кожному новому поколінню танцівників робити менше помилок, готуючи підґрунтя для творчих успіхів.

Література

1. Никитин В. Ю. Модерн-джаз танец. Начало обучения. Москва : ВЦХТ, 1998. 128 с.; ил.

2. Никитин В. Ю. Модерн-джаз танец: Этапы развития. Метод. Техника. Москва : Один из лучших, 2004. 414 с.; ил.

3. Ikirov.ru Что такое: джаз-модерн. URL: https://www.ikirov.ru/news/17783-chto-takoe-dzhaz-modern (дата посилання: 08.11.2020).

Малумян Эльфрида Давидовна
(Украина)

ОСНОВНЫЕ ТЕХНИКИ ДЖАЗ-МОДЕРНА

Аннотация. Короткая и содержательная информация об основных техниках джаз-модерна, с которых начинается изучение направления, его основные принципы и методы. Проведена параллель между джаз-модерном и другими направлениями.

Ключевые слова: танец, джаз-модерн, техника, методика, движение.

Malumian Elfrida
(Ukraine)

BASIK TECHNIQUES OF JAZZ-MODERN

Anotation: The article includes brief and meaningful information about the main techniques of jazz-modern, which begins the study of the direction, its basic principles and methods. To give examples, a parallel is drawn between jazz-modern and other directions.

Key words: Dance, modern jazz, technique, movement.

ВИКЛАДАННЯ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ ЯК ОСНОВИ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ТАНЦІВНИКІВ

УДК 793.31:37.016

Анотація. Досліджено шляхи становлення системи викладання народно-сценічного танцю, проаналізована творчість видатних майстрів – педагогів народно-сценічного танцю; розкрито значення науково-методичних праць для сучасного розвитку української національної культури.

Ключові слова: характерний танець, народно-сценічний танець, хореографія, педагог, вправи біля станка, вправи на середині залу, хореографічний етюд.

Гречко Данило Леонідович,
магістрант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, (Київ, Україна)

Історію народного сценічного танцю на рубежі XX ст. розпочали видатні викладачі Державного петербурзького хореографічного училища А. Лопухов, А. Ширяев і А. Бочаров. Вони розробили схематичну систему характерних рухів, встановили номенклатуру цих рухів і склали деталізовану програму курсу характерного танцю. Завдяки чому створилась нова дисципліна – Методика викладання характерного танцю, зміст якої був викладений у книзі «Основи характерного танцю» [3]. Ця книга є першим документом по характерному – сценічному національному танцю, яка закладає його основи і визначає його термінологію.

Автори книги фіксують наявні в навчальній практиці рухи, по можливості даючи їм назву, встановлюючи їх взаємозалежність, вказуючи порядок і послідовність походження окремих рухів у курсі характерного танцю. Характерний

танець у своєму теперішньому сценічному вигляді багато в чому тісно пов'язаний з класичним. Частина вправ характерного танцю народилась у результаті взаємодії та переробок тренажу класичного танцю.

Автори книги тоді не розділяли на два окремих види танцю – характерний і народно-сценічний. В їхньому викладенні характерний танець являє собою сценічний, академічний, національний, який по структурі оснований на системі класичного танцю.

Це, звичайно, природний процес, тому що класичний танець будувався, користуючись елементами народного танцю. Повільні рухи характерного танцю, як правило, ближче до класики, швидкі – далі від неї. Характерний танець багатий різноманітними рухами, котрих у класичному танці ми не зустрінемо. Але, разом з цим, він запозичує деякі рухи з класики.

Сьогодні в навчальних закладах і в хореографічному мистецтві загалом під назвами характерний і народно-сценічний танець розуміють два різновиди народного сценічного танцю.

Характерний танець являє собою народний танець в академічній манері виконання на балетній сцені, або, можна сказати, класичний танець з елементами народного та з його стилізованою манерою. Народно-сценічний танець є сценічною інтерпретацією національного народного танцю.

Новітні риси характерного танцю, на думку Н. Стуколкіної, є : «... справжня народність, дійова роль у драматургії вистави, розвинута віртуозна техніка, завдяки якої виконавець може передати в танці різноманітність людських переживань» [5, 34].

В основу занять з народно-сценічного танцю покладено використання різноманітних рухів у їх логічному чергуванні, щоб навантаження на м'язи та зв'язки переключалося з одних груп на інші. Правильний, методично грамотний розподіл силового навантаження на м'язи швидше виховує м'язовий апарат танцюриста, не втомлюючи і не перевантажуючи його.

Програма з предмету «Народно-сценічний танець» складається з екзерсису, всі рухи котрого розділені на два розділи: перший містить тренувальні рухи біля «станка» другий – на «середині залу» – окремі рухи, комбінації та етюди національних танців у тому вигляді, як вони виконуються в народі, а також у сценічному їх відтворенні. При опануванні програми народно-сценічного танцю треба використовувати диференційований підхід до учнів, враховувати їх вікові особливості, фізичний розвиток та їх спроможність до сприйняття хореографічного матеріалу.

Розглядати рухи екзерсису – як у станка, так і на середині залу – необхідно не тільки з точки зору їх корисності для мистецтва танцю, а з урахуванням можливостей кожної людини. Потрібно підкреслити , що від структури м'язів і зв'язок, а деякою мірою і скелету фігури людини, залежить, чи зможе учень виконати той або інший рух, котрий до того ж несе елементи художнього образу, сценічної ролі. Певно, від структури залежить і амплуа. Неможна забувати про зріст, вагу і структуру м'язів тіла. Зовнішність визначає право на роль; на другому місці – техніка танцівника, а на третьому – акторська хореографічна майстерність, духовний склад артиста. Індивідуальність танцівника ґрунтується не тільки на його танцювальних даних, але, як у будь-якого артиста, залежить від

внутрішнього стану. Сила і глибина створеного їм образу визначається сукупністю усіх його складових.

Таким чином, як влучно сказав відомий хореограф Ф. Лопухов: «...екзерсис служить не готовою формою, а «лише глиною, з якої художник ліпить танцювальний образ...» [4, 166].

Екзерсис біля станка можна розглядати як розігрів зв`язок і м`язів. Головну роль тут грає порядок виконання рухів, бо навантаження, яке діє на м'язи і зв'язки в екзерсисі на середині залу, тобто без опору на станок, порівняно з вправами біля палки збільшується не менш ніж у два рази.

Вправи мають бути короткочасними та конкретними за своїм завданням. Особливу увагу доцільно приділяти ритмічним вистукуванням і рухам на координацію всіх частин тіла. При вдало розробленій системі занять відбуваються поступове нарощення технічних труднощів, прискорення ритмів із переходом на півпальці та підскоки в опорних позах, з категоричною вимогою фіксації корпусу та рук у позах і суворого дотримання ритму щодо музичного розміру.

Для характерного танцівника дуже важливо, щоб у нього був великий стрибок. Тому необхідно включати в кожний екзерсис різноманітні види присідань, вправи, які укріплюють ноги виконавця і розвивають легкий стрибок. Ці вправи роблять ноги танцівника пружними й еластичними, менш сприйнятливими до різноманітних травм, і одночасно розвивають «балон» та «елевацію» – ті якості, які необхідні для легкості стрибка. Важливо, щоб присідання не були млявими, спрямованими до землі, а робились легко, енергійно, з акцентом угору.

У наш час характерний і народно-сценічний танець потребують від інтерпретатора максимальної виразності усіх частин тіла: гнучкість і рухливість корпусу, чіткості і краси малюнку рук, сили волі і природного положення голови, елегантності і гостроти виконання ніг. Тому значне місце *біля станка* займають вправи, які, крім тренування ніг, допомагають найбільш повно розвити усе тіло танцівника. Не менше значення в системі тренувань займають вправи для рук, плечей, спини і голови, їм також приділяється серйозна увага в екзерсисі.

Після вправ біля станка урок продовжується на *середині залу*. Середина – це головна складова заняття. Заняття на середині розвивають у виконавців танцювальність, виразність, достовірну манеру виконання, виробляють технічне удосконалення рухів. Заняття на середині залу передбачають вивчення танцювальної лексики різних народів світу в тих формах і з таким ступенем технічної складності й навантаження на м'язовий апарат виконавців, які доступні учням на кожному етапі засвоєння програми.

Програма занять на середині залу – це, загалом, робота над етюдами, освоєння стилів і манери виконання найрізноманітніших танцювальних рухів, виховання артистичності, музичності, пластичної виразності та віртуозності техніки. Постановку етюду можна розпочинати тільки тоді, коли окремі елементи та танцювальні рухи досконально засвоєні учнями. Ця частина уроку містить прості та розгорнуті комбінації, окремі фрагменти танців, створених педагогом, або взятих із відомих творів і зразків народної та народно-сценічної хореографії.

На заняттях на «середині залу» велика увага приділяється вправам на координацію ніг з рухами корпусу, рук і голови. Ці положення і рухи необхідно

вивчати окремо, а потім з'єднувати між собою. Завершують заняття вивченням складних технічних рухів, побудованих на різноманітних вистукуваннях, розворотах тощо, а для більш підготовлених танцюристів – комбінації цих рухів.

В екзерсис потрібно включати комбінації, побудовані на різких, контрастних змінах поз, які розвивають широку і чітку манеру виконання, вміння передавати внутрішню експресію за допомогою максимально виразного пластичного малюнку. Ці якості мають для сценічного танцю дуже важливе значення. Наприкінці заняття рекомендується виконувати підготовчі вправи до віртуозних рухів: голубці на стрибках, обертання, стрибкі, підскоки за різними позиціями ніг тощо.

Відомий педагог з народно-сценічного танцю Є.Зайцев наголошує: «...До вивчення й опрацювання фольклорних танців слід підходити досить обережно. Можливе питання: чи доцільна, прийнятна побудова довільних композицій на ґрунті народного танцювального матеріалу? Так, побудова таких композицій припустима, але вони в основі своїй повинні мати рухи кількох танців певного народу і відповідати характеру цих танців. Імпровізовану хореографічну композицію можна технічно ускладнювати, не перетворюючи це в самоціль» [2,6].

Значний вклад у розвиток системи викладання народно-сценічного танцю у вищих навчальних закладах внесла В. Ф. Володько; свої напрацювання вона виклала у книзі «Методика викладання народно-сценічного танцю» (2007). Авторка запропонувала вивчення хореографічного матеріалу у двох рівнях: початковий і ускладнений, що має універсальну можливість опанування матеріалом [1].

Ускладнюючи етюдну роботу, треба виховувати навички ансамблевого танцю. Таким чином, виникають нові завдання: виразність загального малюнка, взаємини з партнером, дотримання рівняння в лініях, синхронність рухів. Через кілька років навчання етюди поповнюються за рахунок кількості рухів і ускладнення суто акторських завдань. Це стосується також і вивчення парного танцю.

Надзвичайно корисним є глибокий аналіз і вивчення сценічних варіантів народних танців у постановках видатних хореографів – П. Вірського, І. Мойсеєва, Н. Надеждіної, І. Сухішвілі, Т. Устінової та інших. Але при постановці фрагментів народно-сценічних танців педагог може дещо ускладнювати технічну сторону танцю, видозмінювати його композицію залежно від рівня підготовки учнів, при цьому необхідно зберігати народну музику і суворо слідкувати за тим, щоб танець не втратив притаманний йому національний колорит.

Отже, вбираючи і творчо переосмислюючи досягнення професійного мистецтва, треба продовжувати розвивати і збагачувати скарбницю педагогічної майстерності в галузі хореографічного мистецтва України.

Література

1. Володько В. Методика викладання народно-сценічного танцю. Навчально-методичний посібник. Київ : ДАКККіМ, 2007. 303 с.
2. Зайцев Є. Основи народно-сценічного танцю : посіб. Частина перша. Київ : Мистецтво, 1976. 224 с.
3. Лопухов А., Ширяев А., Бочаров А. Основы характерного танца. Москва : Искусство, 1939. 188 с.
4. Лопухов Ф. В. Хореографические откровенности. Москва : Искусство, 1971. С.161.
5. Стуколкина Н. М. Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца. Москва, 1972. 399с.

Гречко Данило Леонідович
(Киев, Украина)

ПРЕПОДАВАНИЕ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА КАК ОСНОВА ПОДГОТОВКИ БУДУЩИХ ТАНЦОВЩИКОВ

Аннотация. Пссследованы пути становления системы преподавания народно-сценческого танца, проанализовано творчество знаменитых мастеров – педагогов народно-сценического танца; раскрыто значение научно-методическихх трудов для современного развития украинской национальной культуры.

Ключевые слова. Характерный танец, народно-сценический танец, хореография, педагог, упражнения возле станка, упражнения на середине зала, хореографический этюд.

Grechko Danylo
(Kyiv, Ukraine)

TEACHING FOLK STAGE DANCE AS A BASIS FOR TRAINING FUTURE DANCERS

Abstract: the article explores the ways of formation of the system of teaching folk-stage dance, analyzes the work of outstanding masters - teachers of folk-stage dance; the significance of scientific and methodical works for the modern development of the Ukrainian national culture is revealed.

Keywords: characteristic dance, folk-stage dance, choreography, teacher, exercises near the machine, exercises in the middle of the hall, choreographic etude.

СУЧАСНІ ОСОБЛИВОСТІ У ФОРМУВАННІ РЕПЕРТУАРУ ПРОФЕСІЙНИХ ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВІВ

УДК 793.3.08.091

Пшеничний Данило Олександрович,
магістрант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

Анотація. Визначено сучасні джерела та принципи формування репертуару професійних хореографічних колективів, виявлені актуальні проблемні питання хореографічної діяльності.

Ключові слова. Репертуар, хореографічна діяльність, хореографія, балетмейстер, професійний ансамбль, сценічні композиції.

Для того, щоб мати успіх у сучасній хореографічній діяльності, професійному колективу необхідно приділяти особливу увагу формуванню репертуару, оскільки від цього залежить майбутнє колективу – залучення коштів для забезпечення життєдіяльності, зацікавленість глядачів, прихід нових виконавців, участь у фестивалях і конкурсах.

Репертуар – основа творчої діяльності будь-якого художнього колективу. Високоякісний репертуар стимулює зростання виконавської і художньої майстер-

ності учасників творчих колективів і одночасно сприяє розвитку художніх смаків публіки. Правильний підбір репертуару, як у художньому, так і в технічному відношенні, сприяє творчому зростанню колективу, підвищенню його виконавської майстерності, також повинен бути тісно пов'язаний з моральним змістом діяльності колективу, з тією роллю, яку він грає в духовно естетичному житті суспільства [1]. Коли в репертуарі присутні різностильові, різнохарактерні хореографічні номери, це сприяє різнобічному розвитку виконавця. До того ж різноманітність репертуару завжди припадає до смаку сучасним, досвідченим глядачам. Репертуар є провідним, визначальним і має направляти всю діяльність колективу. Кожен керівник формує репертуар по-своєму, в основному виходячи з рівня підготовки виконавців і матеріальних можливостей, але при цьому відштовхується від загальних принципів при формуванні репертуару, зокрема:

– ідейно-художня значущість;
– актуальність теми;
– особиста професійна можливість;
– різноманітність видів і жанрів [2].

Таким чином, важливим напрямом роботи колективу повинен стати процес створення танцювальних номерів на національному матеріалі, враховувати насамперед, ідеологічні принципи держави:

– знаменні дати і свята – світового значення, рідної країни, регіону (області), міста, району (області / міста), установи, колективу;
– інтереси всіх народів, що населяють область (місто, село їх традиції і релігії);
– спрямованість діяльності колективу;
– вікові особливості учасників, їх інтереси;
– рівень підготовки колективу.

При складенні репертуару слід використовувати художній матеріал та характерні особливості певного регіону. Збереження та подальший розвиток національного хореографічного мистецтва залежить від знання спадщини – перлин народної творчості, створення на їх основі сучасних сценічних творів; а також використання тем, що турбують наше суспільство.

Процес підбору музики до танцю не менш важливий, ніж вибір його теми, музика в кінцевому підсумку вирішує творчий успіх постановки. Найбільшого успіху балетмейстер досягає тоді, коли ідея танцю найкраще виражає музику. І навпаки, коли музика не відповідає задуму постановки та підібрана абияк, танець стає емоційно спустошеним.

Репертуар колективу може складатися на основі кількох джерел. Значну роль у створенні самобутнього репертуару в хореографічному колективі може зіграти фактор використання місцевого танцювального фольклору. На основі фольклорно-естетичного матеріалу балетмейстер створює сценічний варіант, при цьому він повинен враховувати, що це не просто перенесення ретельно вивчених рухів і малюнків на сцену. Це процес відтворення виконання, образності, музики, костюма, відтворення атмосфери життя танцю, його дихання і того

таїнства спілкування виконавців, яке в ньому народжується, обумовлюючи його цінність і необхідність.

У кожній новій постановці слід прагнути знайти оригінальне рішення майбутнього танцю, щоб від подолання виконавських і технічних труднощів у своїй творчій діяльності учасники колективу отримували більше естетичних вражень і переживань.

Друге джерело – запозичення репертуару професійних ансамблів танцю аматорськими колективами. Це один з найпоширеніших і найбільш суперечливих джерел поповнення репертуару. Створені видатними майстрами хореографії сценічні композиції професійних колективів відрізняються художньою закінченістю і, безумовно, можуть служити зразками, освоюючи які, танцюристи-аматори відшліфовують виконавську культуру, технічні навички, пізнають закони сценічного хореографічного мистецтва.

Однак не будь-який хореографічний твір, перенесений з професійного в аматорський колектив, може бути під силу його виконавцям. Балетмейстерові слід, насамперед, точно оцінювати виконавчі можливості учасників професійного колективу, свої якості репетитора, кількість репетиційного часу і ряд інших аспектів з тим, щоб пропонований до постановки номер не втратив своєї художньої значущості в результаті перенесення на аматорський ґрунт.

Недотримання усіх технічних вимог призводить до того, що танець фактично неможливо впізнати. Так, танці, розраховані на велику кількість виконавців, через брак їх в ансамблі налаштовують на меншу кількість, що, природно, видозмінює композицію. Або, скажімо, чоловічі партії часто переробляють на жіночі; танці, розраховані на високих виконавців, рясніють змішаним за зростом складом, таким чином, задумане хореографом лише нагадує сам зразок.

Третє джерело – відеоматеріал як джерело формування репертуару використовується сьогодні досить широко. Використовуючи досвід й творчі здобутки інших балетмейстерів, керівник художнього колективу має готові хореографічні твори для поповнення репертуару свого колективу, вони можуть надихнути його на постановку власного твору.

Творча фантазія хореографа (керівника аматорського колективу) є, безсумнівно, головним джерелом формування репертуару, створює самобутнє, неповторне обличчя творчого колективу [3].

Таким чином, вибір репертуару повинен містити відповідність підготовленості колективу і вимог того чи іншого твору. Також необхідно, щоб кожен номер репертуару був не надто легким для виконання, щоб він ставив завдання, які треба подолати в роботі, досягаючи вищого професійного рівня.

Це і є однією зі складностей при виборі репертуару, тож керівнику слід опиратися не на загальний середній рівень, а на учасників колективу, які найбільше прагнуть рухатися вперед, своєрідних творчих лідерів. Для цього найбільш корисним є одночасне введення в постановочну роботу не одного, а два або навіть три номери, залучаючи до участі в них якомога більше число виконавців.

Комусь виявиться ближчим один танець, для інших – інший. Освоєння кожним посильної задачі (певний елемент змагання) дозволить рухатися вперед всьому ансамблю і визначить виконавців для кожного твору. Інше питання – це

послідовність введення танців у репертуар. Залежно від ряду умов, він може бути одночасним і почерговим. З одного боку, формування репертуару має співвідноситися із загальним напрямом, що створює творче обличчя колективу, з іншого – з можливостями творчого зростання учасників, їх індивідуальності [4].

Отже, формування репертуару – процес творчий, це стосується і розвитку художнього смаку учасників колективу та глядачів, і у визначенні змісту та форм здійснення навчально-виховної роботи. Піклуючись про підвищення художнього рівня репертуару, доцільно прагнути максимального його збагачення, не замикатися в тісні рамки одного напряму, оскільки наявність у репертуарі різнохарактерних форм хореографії розширює уявлення про танець в учасників колективу, надає змістовність танцювальним програмам у виступах.

Література

1. Сучасні аспекти у формуванні репертуару та гастрольно-концертної діяльності хореографічного колективу. URL: https://vseosvita.ua/library/sucasni-aspekti-formuvanna-repertuaru-ta-koncertno-gastrolnoi-dialnosti-horeograficnogo-kolektivu-253924.html (дата доступу 10.11.20)

2. Репертуар в хореографічному колективі: технологія формування. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/repertuar-v-detskom-horeograficheskom-kollektive-tehnologiya-formirovaniya/viewer (дата доступу 10.11.20)

3. Методичні рекомендації по формуванню репертуару дитячих творчих колективів художньої спрямованості. URL: http://romts.kultura-grv.ru/profiles/romts/upload/files/Издательская /2017/Формирование репертуара в детском творческом коллективе.pdf (дата доступу 10.11.20)

4. Основи хореографії з методикою викладання. URL: http://repository.sspu.sumy.ua /bitstream/123456789/748/1/Praktykum.pdf (дата доступу 10.11.20)

Пшеничный Даниил Александрович
(Украина)

СОВРЕМЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ В ФОРМИРОВАНИИ РЕПЕРТУАРА ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОЛЛЕКТИВОВ

Аннотация. Определены современные источники и принципы формирования репертуара профессиональных хореографических коллективов, выявлены актуальные проблемные вопросы хореографической деятельности.

Ключевые слова. Репертуар, хореографическая деятельность, хореография, балетмейстер, профессиональный ансамбль, сценические композиции.

Danylo Pshenychnyi
(Ukraine)

MODERN FEATURES IN THE FORMATION OF THE REPERTOIRE OF PROFESSIONAL CHOREOGRAPHIC COLLECTIVES

Annotation: This article identifies modern sources and principles of forming the repertoire of professional choreographic groups, identified topical problematic issues of choreographic activity.

Key words: repertoire, choreographic activity, choreography, ballet master, professional ensemble, stage compositions.

СЛУХАЧІ КОНФЕРЕНЦІЇ

Кисиленко Ірина Анатоліївна / Kysylenko Iryna – заслужений працівник культури України художній керівник Народного ансамблю сучасного танцю «Майстер-клас» ЦК «Святошин». Президент ГО «Мистецтво танцю», Президент міжнародного фестивалю дитячої та юнацької творчості «Світ у твоїх долонях», член національної хореографічної спілки України

Богданова Марина Вікторівна / Bogdanova Maryna – завідувач кафедри хореографії дочірнього підприємства «Київський хореографічний коледж», кандидат мистецтвознавства, доцент

Завірюха Сергій Степанович / Zaviryuha Sergiy Stepanovych – заступник директора з НВР КЗ «Вінницький міський центр художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок»».

Яблецька Любов Леонідівна / Yabletska Lyubov Leonidivna – керівник хореографічного гуртка КЗ «Вінницький міський центр художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок»».

Бережна Альона Миколаївна / Berezhna Alyona Mykolayivna – керівник хореографічного гуртка КЗ «Вінницький міський центр художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок»».

Оніщук Олександр Леонідович / Onishchuk Olexandr Leonidovych – керівник хореографічного гуртка КЗ «Вінницький міський центр художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок»».

Сливка Олексій Іванович / Slyvka Olexiy Ivanovych – заступник директора з НВР КЗ «Вінницький міський центр художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок»».

МАТЕРІАЛИ

V МІЖНАРОДНОЇ

НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

20–21 травня 2020 р.

2 частина

Підп. до друку 25.11.2020 р. Формат 60×84 $^{1}/_{16}$. Папір др. апарат.
Друк офсетний. Умов. друк. арк. 8,4. Зам. 164. Тираж 50.

Видавець і виготовлювач
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9.
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи
ДК « 3953 від 12.01.2011.