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.

1 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. 216 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

Афоніна О. С.
ТАНЕЦЬ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ 8

Завацька О. Ю.
СИНЕРГІЯ ЕЛЕМЕНТІВ ХОРЕОГРАФІЇ ТА ХОРОВОГО СПІВУ
В СУЧАСНОМУ МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ..... 12

Павлидис Т.
КУЛЬТУРА ЗДОРОВОГО ОБРАЗА ЖИЗНИ
В ОБЩЕЙ СИСТЕМЕ ЦЕННОСТЕЙ ЧЕЛОВЕКА..... 17

Тараканова А. П.
ХОРЕОГРАФІЧНИЙ РЕПЕРТУАР: ЙОГО ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ
ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ ОСОБИСТОСТІ, ГЛЯДАЦЬКУ АУДИТОРІЮ .. 20

Науменко О. А., Шалапа С. В.
ЕМОЦІЙНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК ВАЖЛИВИЙ СКЛАДНИК РОЗВИТКУ
ХОРЕОГРАФА НОВОЇ ФОРМАЦІЇ..... 25

Демещенко В. В.
ДИТЯЧА СУБКУЛЬТУРА КРІЗЬ ПРИЗМУ ХОРЕОГРАФІЧНОГО
ВИХОВАННЯ..... 32

Коган Ю. А., Килівник О. В.
РОЛЬ НАРОДНОГО ТАНЦЮ У ФОРМУВАННІ ЦІННІСНИХ
ОРІЄНТАЦІЙ ВИХОВАНЦІВ ЗАКЛАДІВ ПОЗАШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ.... 36

Шумілова В. В.
СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ: РОЗШИРЕННЯ ПРОСТОРУ
ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ..... 40

Камін В. О.
ТАНЕЦЬ У СЦЕНІЧНОМУ ПРОСТОРІ 43

Савченко Л. О.
ОСОБЛИВОСТІ ТРАДИЦІЙНОГО ОДЯГУ УКРАЇНЦІВ
У КОНТЕКСТІ ГЕНЕЗИСУ 47

Луценко Л. В.
ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ГЕОРГІЯ ПАВЛОВИЧА КЛОКОВА 51

Колтунова Т. І.
СТРАТЕГІЇ ФОРМУВАННЯ КРЕАТИВНОГО МИСЛЕННЯ
ТА МОТИВАЦІЇ ДО НАВЧАННЯ В УЧНІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ..... 54

Сушицький М. І.
ВПЛИВ ЗАНЯТЬ СТЕПОМ (ЧЕЧІТКОЮ) НА ФОРМУВАННЯ
ОСОБИСТОСТІ ДИТИНИ 58

Гурський В. І., Гурська О. Л.
ТВОРЧИЙ ШЛЯХ НАРОДНОГО АНСАМБЛЮ ТАНЦЮ «ГОРЛИЦЯ»
МІЖНАРОДНОГО ЦЕНТРУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ ПРОФСПІЛОК
УКРАЇНИ 63

Рудніцька О. О.
ОСОБЛИВОСТІ РОМСЬКОГО ТАНЦЮ І ЙОГО ВНЕСОК
У РОЗВИТОК ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ 67

Бойченко Л. І.
«БІЛА ПТАХА»: НАРОДЖЕННЯ, РОЗКВІТ, ПОЛІТ…..... 71

Клим'юк Ю-С. В.
ІСТОРИЧНІ ВИТОКИ НАРОДНОГО ТАНЦЮВАЛЬНОГО
МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ 75

Антонов М. Р.
СПОРТ І МИСТЕЦТВО – ІНСТИТУТОЦІОЛІЗОВАНА ДІЯЛЬНІСТЬ..... 80

Гулик В. С.
БІЛОРУСЬКИЙ КОСТЮМ: ОСОБЛИВОСТІ, ВІДМІННОСТІ,
ТРАДИЦІЇ 84

Мойсюк М. М.
ВПЛИВ СИСТЕМИ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ А. Я. ВАГАНОВОЇ
НА ФОРМУВАННЯ БАЛЕТНОЇ ШКОЛИ КИТАЙСЬКОЇ
НАРОДНОЇ РЕСПУБЛІКИ 87

Баранько Д. О.
ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК СТИЛЬ СУЧАСНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО
МИСТЕЦТВА 92

Бевзенко В. В.
ВПЛИВ УКРАЇНСЬКОЇ МІФОЛОГІЇ НА РОЗВИТОК СУЧАСНОГО
ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА 98

Бондар Б. Ю.
РОЛЬ МЕНЕДЖЕРА В КОНЦЕРТНО-ГАСТРОЛЬНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ТВОРЧОГО КОЛЕКТИВУ 102

Ляш К. В.
ФЕСТИВАЛІ ЯК СТИМУЛ РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА 107

Малейка В. М.
СТАНОВЛЕННЯ ІВАНО-ФРАНКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО АКАДЕМІЧНОГО ГУЦУЛЬСЬКОГО АНСАМБЛЮ ПІСНІ І ТАНЦЮ «ГУЦУЛІЯ» 112

Мірзоєв Н. Г.
КАВКАЗЬКІ ТАНЦІ ЯК МІСТ, ЩО ОБ'ЄДНУЄ РІЗНІ НАРОДИ В УКРАЇНІ 116

Авдєєва І. В.
АВТЕНТИЧНИЙ ТАНЦЮВАЛЬНИЙ ФОЛЬКЛОР МІСТА БОРИСПІЛЬ 122

Поліщук О. О.
НАРОДНИЙ ХОРЕОГРФИЧНИЙ АНСАМБЛЬ «ВЕСЕЛКА» – ОСЕРЕДОК ФОРМУВАННЯ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ЖИТОМИРСЬКОГО КРАЮ 129

Яструб Б. В.
БАЛЕТ «ДІТИ НОЧІ» ЯК ВАЖЛИВА ПОДІЯ В НАЦІОНАЛЬНІЙ ОПЕРІ УКРАЇНИ 133

Панченко О. М.
КИЇВСЬКЕ ДЕРЖАВНЕ ХОРЕОГРАФІЧНЕ УЧИЛИЩЕ: ІСТОРІЯ ТА СТАНОВЛЕННЯ 137

Івасишин Ю. М.
ОБРЯДИ ТА ЗВИЧАЇ В ЗАХІДНОМУ РЕГІОНІ ТА ЇХ ВИКОРИСТАННЯ В ХОРЕОГРАФІЇ 142

Борисенко Т. В.
ІНТЕЛЕКТУАЛЬНІ БАЛЕТИ МАТСА ЕККА 146

Борисенко Т. В.
ХАРАКТЕРНІ ОЗНАКИ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ІНДОНЕЗІЇ 150

Секція 2

ХОРЕОГРАФІЧНА ПЕДАГОГІКА

Білошкурський В. С.
СТРУКТУРА ТИПОВОЇ НАВЧАЛЬНОЇ ПРОГРАМИ
З ПРЕДМЕТУ «КОМПОЗИЦІЯ І ПОСТАНОВКА ТАНЦЮ» 155

Кумуржи О. В., Габаидзе Ю. В.
ЭЛЕМЕНТЫ ТАНЦЕВ НА ВНЕКЛАССНЫХ ЗАНЯТИЯХ
ПО ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ ДЛЯ ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО
И ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА 159

Пен Лю
ХОРЕОГРАФІЧНА ОСВІТА – ШЛЯХ ДО РОЗВИТКУ
ТА СТАНОВЛЕННЯ ОСОБИСТОСТІ ДИТИНИ 163

Вартовник В. О.
СКЛАДНИКИ ФАХОВОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНЬОГО
ПЕДАГОГА ДИТЯЧОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО КОЛЕКТИВУ 166

Червонська Л. М.
ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНИЙ І ФІЗІОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ
ФОРМУВАННЯ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ
У ДІТЕЙ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ 170

Верлан Л. Б., Верлан О. О.
ОСОБИСТІСНО ОРІЄНТОВАНИЙ ПІДХІД ДО КОЖНОЇ ДИТИНИ –
КРЕДО ХУДОЖНЬОГО КЕРІВНИКА ЗРАЗКОВОГО АНСАМБЛЮ
НАРОДНОГО ТАНЦЮ «РОСТОК» КИЇВСЬКОЇ ДИТЯЧОЇ ШКОЛИ
МИСТЕЦТВ № 3 174

Гуреєв І. Ю.
ШЛЯХИ ОПТИМІЗАЦІЇ НАВЧАЛЬНО-ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ
В ДИТЯЧОМУ ХОРЕОГРАФІЧНОМУ КОЛЕКТИВІ 181

Чечельницька О. С.
НЕТРАДИЦІЙНІ ФОРМИ ОРГАНІЗАЦІЇ НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНОГО
ПРОЦЕСУ В НАРОДНОМУ ХОРЕОГРАФІЧНОМУ КОЛЕКТИВІ
«ОКСАМИТ» 186

Залавіна Т. В.
ФОРМУВАННЯ «SOFT SKILLS» ЯК ІННОВАЦІЙНИХ НАВИЧОК
У РОБОТІ НАРОДНОГО АНСАМБЛЮ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ
«АРТ-ДЕНС» 190

Устінова Н. В.
СУЧАСНІ ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ З ДИТЯЧИМ ХОРЕОГРАФІЧНИМ КОЛЕКТИВОМ 198

Любимова-Лисиця М. В.
ХОРЕОГРАФІЧНА ПІДГОТОВКА В ХУДОЖНІЙ ГІМНАСТИЦІ 205

Линецька Г. М.
ЗНАЧЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ РУК У ХОРЕОГРАФІЧНОМУ ОБРАЗІ 208

Секція 1
ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

ТАНЕЦЬ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

УДК 793.3:75.04

Анотація. Порушено питання зображення пластичного руху в полотнах відомих і маловідомих майстрів. Фонові зображення символічно презентують народність, фольклористичність або ж аристократичну вишуканість танцівників, їхню класову належність. Колірна гама імпресіонізму створює активно-загадкову романтичність. Композиційні побудови авангардизму надають картинам свободи й незалежності. Тож танець, балет, танцівники яскраво представлені в образотворчому мистецтві.

Ключові слова: танець, балет, танцівники, рух, картина, художник.

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

Балетна музика втілює хореографічні рішення у виставу та є її вагомою частиною. Музика впливає на емоційний стан і танцювальні рухи, передаючи зміст творів. Витоки балетної музики знаходяться в синкретичному мистецтві драматургічної дії, піснях і танцях, музичному та ритмічному супроводах. Взаємодія музики й танцю змінювалася час від часу.

Історію розвитку балетного мистецтва презентує образотворче мистецтво. Останнє передає картини взаємозв'язку музики і сценічної дії, приміром, з античними богами, які ставали символами театральних вистав. Картина Дж. Б. Тьєполо передає сцену з Аполлоном і Дафною, які беруть участь у балетній виставі (XVIII ст.). Уже тоді Дафна танцює без пуантів і з оголеним верхом, що нагадує танці Айседори Дункан та інших модерністів XX ст., а не балет XVI–XVIII ст., коли була написана картина й у моді були довгі спідниці та пишні костюми. Зображений на картині костюм Аполлона теж є вельми неординарним і ще більше відсилає нашу уяву до балетів XX – початку XXI ст. з відповідним музичним оформленням.

За одягом і позами танцівників, фоном або декораціями на картині можна судити про музику у виставі, що віддзеркалена в образах. Наприклад, можна припустити, що у фрагменті фрески «Вілли містерій у Помпеях» зображені персонажі рухаються повільно під неквапливий музичний супровід. Їхній танець передає впевненість у своїх рухах і втілює спокійний подих життя.

Хоча в Середньовіччі домінувало ставлення до танців як шкідливих і диявольських рухів тіла, усе ж танці часто виконували під час різноманітних святкувань та урочистостей. Танець був свого роду психологічним актом зняття напруги й розвагою.

У католицьких храмах Іспанії були відомі як класичні священні танці, так і своєрідні «побожні фарси». Розповідь релігійного характеру супроводжували не надто добропорядні танці.

У французького живописця Ніколи Пуссена з'явилася картина «Танець під музику часу» (1630). Полотно передає стриману емоційність танцівників, що спрямовує нас до музики часів Ніколи Пуссена. Хоча майстри вважають картину зверненням художника до традицій античності. Музика часів Ніколи Пуссена також характеризується відновленням інтересу до античної культури й танцювального мистецтва. З цим пов'язана поява численних танцювальних жанрів, нотних збірників, перших професійних танцмейстерів. І в живописі, і в музиці відчутна динамізація простору.

Загалом більшість картин із зображенням танцю присвячено знаменитим балеринам, прикладом можуть слугувати портрети Марії Тальоні в сценічних костюмах. Альфред Едвард Шалон зобразив балерину в образах Сильфіди, Флори, Феї квітів та інших. Крім того, у літографії Шалона зафіксовані й інші балерини: Карлотта Грізі, Люсіль Гран, Фанні Черріто.

Відома серія картин П'єра-Огюста Ренуара на танцювальну тему, серед них «Танці в Мулен де ля галет» (1876). Сюжет картини дозволяє припустити голосний музичний супровід з повільними емоційними танцями часу.

У картині Ренуара «Танець у Бужевалі» (передмісті) (1883) музика символічно передана кружлянням пари на розпливчастому фоновому зображенні, ніби увесь світ обертається навколо танцюристів.

Картина «Танець у місті» (1883) має зовсім інше звучання. Вишукано-урочистий одяг танцівників (чоловік у чорному костюмі, жінка в бальній сукні з білої шовкової тафти) припускає музику, що тонко передає емоційне навантаження інтимно-піднесеного танцю, на відміну від музики в картині «Танець у селі».

Народна музика відчутна в танцювальних полотнах художників. Приміром, останньою роботою відомого живописця Іллі Рєпіна стало полотно «Гопак» (1927), яке художник присвятив пам'яті свого друга й улюбленого ним композитора Модеста Мусоргського. Музична складова картини криється в грі на бандурі та запальному русі танцю стрибками козаків через багаття. Колірна гама полотна доповнює відчуття свята й запальний ритм гопака.

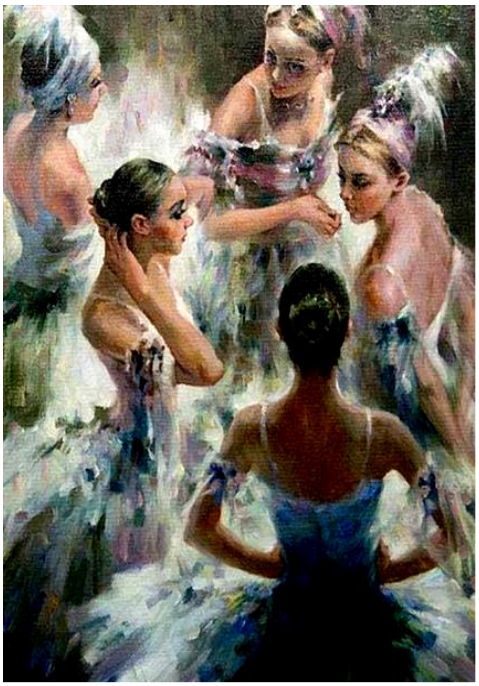
Італійською мелодикою наповнена картина Карла Брюллова «Дівчина, яка збирає виноград в околицях Неаполя» (1821) – це мінівистава юної селянки, яка стоїть на півпальцях, збираючи ягоди, і рухається під звуки бубна, на якому грає інша молода особа.

Французький художник кінця XIX – початку XX ст. Жан-Луї Форен іронічно сприймав французьку дійсність. На його картинах зображені циркові виступи й театр у закуліссі. Театральна тема висвітлена крізь численні образи балерин.

Британка художниця Лаура Найт малювала акторів кіно, театру, циркачів і балерин. У поле її зору потрапила трупа Дягілєва під час Російських сезонів. Серед робіт про балет цієї художниці можна знайти портрети Карсавіної і Лопухової, сцени закулісся, підготовки до виходу на сцену і складні «па» під час представлення.

Авангардною манерою виконання збагатилася балетна галерея картинами Пабло Пікассо, який співпрацював із Жаном Кокто й Еріком Саті над сценографією та ескізами костюмів для постановки балету «Парад».

Зміст картин передає як історію та естетику руху, а й характер, красу тіла. Сучасний американський художник Роберт Хайндел, який співпрацював із різними балетними трупами як ілюстратор, звернувся до балетного живопису.



Е. Дега. «Блакитні танцівниці»

Найвідоміший художник, який писав балетні сцени, безперечно, Едгар Дега. Його фантастична закоханість у балет і балерин залишила після себе величезний здобуток у розмаїтті художніх технік і безлічі сюжетів. Балерина на репетиції – одна з улюблених тем художника. Особливістю його картин ставали не лібрето балетів, а рух тканини, тіла у світлі.

Сьогодні стало куди більше художників, що зображують балет. Цікаво, що продовження тематичної лінії Е. Дега можна знайти в сучасних художників. У китайського митця Стефана Пена є серія картин «Балетне каприччіо». На картинах зображені балерини: біля станка, перед виставою, декілька різних балерин, у різних образах і сюжетах у дзеркалі. Техніка написання балерин та сюжетна основа схожа на Дега.

Колірна гама, використана художником, складається з блакитного й білого, які доповнені акцентами тілесного, зеленуватого, рожевого. Вони не є домінуючими, але створюють активно-загадкову романтичність. Картина з цими балеринами перегукується з Е. Дега. Напівпрозора пастель передає чарівне відчуття від танцівниць. У композиційній побудові містяться ідеальні пропорції, ритм зачаровує. Між дівчатами ніби є простір, що утворює коло. Картина наділена рисами французького імпресіонізму.

Г. Цзецзуй. «Підготовка»

Китайський художник Гуань Цзецзуй звертається до образів чуттєвих і трепетних балерин. Його танцівниці є представницями різних національностей. Їх поєднує класичний балет, з класичним одягом, білими балетними пачками. На картинах художника балерини зображені в класних кімнатах, групами й поодинці, перед виступом на сцені, у різнохарактерних сценах. Картини художника з балеринами дуже красиві: це молоді дівчата, жести оголених рук яких витончені; тканини хвилясті, напівпрозорі

на тлі різних задників; вікно відчинене, за ним чудова природа формує вільний подих. Хоча основний фон – це знаряддя танцівниці – її напівповітряний одяг.

Крістофер Чжан Дивно реалістично відображає балетне мистецтво. Його картини називають «душею танцю».

Інший китайський художник Лю Йі (Liu Yi) пише повітряні балетні образи з фотографій акварельною фарбою з тюбиків, майже не використовуючи пензлів. Його граціозні танцівники й танцівниці у поетиці танцю.

Фонові зображення символічно презентують народність, фольклористичність або ж аристократичну вишуканість танцівників, їхню класову належність. Колірна гама імпресіонізму утворює активно-загадкову романтичність. Композиційні побудови авангардизму надають картинам свободи й незалежності. Тож танець, балет, танцівники яскраво представлені в образотворчому мистецтві.

Література

1. Голинська О. Євген Станкович: «Балет як мистецтво буде жити стільки, скільки житиме людство, музика» // Український інтернет-журнал «Музика». 06.04.2016 URL: http://mus.art.co.ua/evhen-stankovych-balet-yak-mystetstvo-bude-zhyty-stilky-skilky-zhytyme-lyudstvo-muzyk (дата звернення: 11.02.2019).

2. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы: О музыке Евгения Станковича. Сумы, 1999. 252 с.

Афонина Елена Стальевна
(Украина)

ТАНЕЦ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Аннотация. Затронут вопрос пластических движений в полотнах известных и малоизвестных мастеров. Фоновые изображения символически передают народные мотивы с элементами фольклора, аристократическую изысканность танцовщиков, их классовую принадлежность. Колористическая гамма импрессионизма подчеркивает активно-загадочную романтичность. Композиционные авангардные построения наделены ощущением свободы и независимости. Танец, балет, танцовщики ярко представлены в работах мастеров изобразительного искусства разных времен.

Ключевые слова: танец, балет, танцоры, движение, картина, художник.

Afonina Olena
(Ukraine)

DANCE IN FINE ARTS

Annotation. The material is devoted to plastic movements in the canvases of famous and little-known masters. Background images symbolically convey folk motifs with elements of folklore, aristocratic sophistication of dancers, their class identity. The coloristic gamut of impressionism emphasizes an active-mysterious romance. Compositional avant-garde constructions are endowed with a sense of freedom and independence. Dance, ballet, dancers are vividly represented in the works of masters of fine art of different times.

Keywords: dance, ballet, dancers, movement, painting, artist.

СИНЕРГІЯ ЕЛЕМЕНТІВ ХОРЕОГРАФІЇ ТА ХОРОВОГО СПІВУ В СУЧАСНОМУ МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ

УДК 78.01(477):[784:793.3

Завацька Олена Юріївна,
викладач-методист вищої категорії, магістр сучасного мистецтва (Миколаїв, Україна)

Анотація. Розглянуто питання синтезу мистецтв, єднання та збагачення елементами хореографії виконавства дитячої хорової музики на основі сучасного циклу хорів для дітей Тетяни Ярової «В селі у бабусі». Робота з хоровим колективом стає прикладом для введення до викладацької практики різних видів мистецтва. Наведено зразки гармонійного поєднання танцю та співу. Злиття хореографічних компетентностей із сучасною хоровою музикою можна вважати елементом інновацій при створенні активного вокально-театралізованого дійства.

Ключові слова: елементи хореографії, хоровий спів, хореографічні компетентності, «спів у русі», цикл хорів, сучасний композитор.

В епоху видовищних шоу, коли все більше уваги приділяють «оживленню» хорового виконавства, рухи по сцені під час виступу перестають бути винятковими. Вимогливий слухач тепер чекає не тільки гарного хорового співу, а й сценічної дії. Дійсно, це поглиблює розкриття емоційного стану колективу під час співу. Однак для збереження пластичної культури, виховання рухових навичок, які ускладнюють процес виконання твору, необхідні зміни в навчальній програмі та запровадження додаткових дисциплін: акторська майстерність, культура сценічної мови, хореографія, які розкриють творчий потенціал співаків, урізноманітнять видовищністю виконуваний репертуар і значно збагатять виконавський досвід [2].

Виконання пісні «Крокодил» Тетяни Ярової з елементами видовища

Твори сучасних українських композиторів не тільки готують слух дитини до сприйняття сучасних гармоній, нових музичних інтонацій і ритмів, що виникають унаслідок інтеграції різних музичних культур, знайомлять з різними музичними жанрами та стилями, а й надають можливість виконувати їх через власне розуміння і бачення, інтегруючи у виконавство такий вид мистецтва, як танець. Особливе місце посідають різні пісні й інструментальні твори, де застосовують незвичні стилістично-виражальні моделі, упроваджують у дитяче виконання засоби сучасної

композиторської техніки, які тісно переплітаються з пластикою рухів юних виконавців. Саме такими є твори української композиторки та поетеси Тетяни Андріївни Ярової. Наприклад пісня «Крокодил» [10, 77].

Українські музичні традиції стали невід'ємними компонентами сучасної композиторської творчості. У творах Тетяни Ярової музичне сприймання і мислення є сукупністю ціннісних орієнтирів, свідомих чи підсвідомих відчуттів, уявлень, настроїв, поглядів. Її музика сприймається легко й усвідомлено внаслідок використання зрозумілих текстів [1].

Особливості музичної мови композиторки вирізняються номінативністю, тобто взаємодією при описовості для того, щоб утворити загальне і конкретне уявлення про предмети і явища, не відволікаючись на «красу» мелодії, і різноплановістю, характерною різножанровому темпоритму з ладово-інтонаційним забарвленням, що активізує відчуття деталізації, ґрунтовності ілюстрації-відтворення [4]. Саме тому введення елементів українських народних танців і перебудов у русі створює відчуття різнобарвного дійства.

Композиторка має унікальну здатність відтворювати в музичному плині загальну атмосферу віршів і їхні смислові відтінки. Пісні Ярової різноманітні як за формою: від простих строфічних мініатюр до вільно побудованих вокальних сцен, які часто складаються з контрастних розділів, що значно розширює коло виконавців, так і за змістом: від веселих «пісеньок-розвивайок» для найменших виконавців до складних хорових кантат. Твори Т. Ярової входять до вокально-педагогічного репертуару закладів мистецької освіти [4].

Найбільш повно творчий стиль Тетяни Ярової виявився в хорових творах a cappella та вокально-симфонічних. Хори Т. Ярової є цікавим й оригінальним явищем серед сучасних творів хорової літератури. Т. Ярова прагне внести в хорову звучність нові, колористичні відтінки. Її гармонії надзвичайно витончені, тембри магічно хвилюють, ритми складні й контрастні. Іноді її твори містять авторські рекомендації щодо введення елементів танцювальних рухів або перебудов. Це значно осучаснює їх сприйняття.

Перед роботою над хоровими творами Т. Ярової застосовують розспівування дитячих голосів, поєднане з руховими елементами. З досвіду роботи з дитячим хоровим колективом підготовка вокального апарату учнів здійснюється відповідно до музичного й літературного матеріалу, запланованого для вивчення, а збагачення його пластичними рухами прискорює вивчення метро-ритмічного малюнку твору [2].

У методичних рекомендаціях викладання хорового співу існують різні підходи щодо розучування пісень освітнього репертуару. Зарубіжні та вітчизняні практики пропонують поділяти роботу над піснею на декілька етапів. Такий підхід відповідає сталим традиціям хорового виконавства і є найбільш результативним в опануванні цього процесу.

З урахуванням різних підходів, що визначають етапи роботи над освітнім пісенним репертуаром, а також інноваційних елементів («спів у русі») виокремлено таку послідовність:

1. Ілюстрація твору шкільного репертуару (презентувати двоголосні й триголосні пісні доцільно за допомогою запису, це учням цікаво, тоді вони працюють із натхненням, задоволенням і бажанням).

2. Бесіда стосовно поетичного й музичного тексту, що спонукає учнів висловлювати своє ставлення до пісні, з'ясовувати її будову. Відповідно до навчально-виховних завдань і поставленої мети виховують художньо-образне мислення учнів, естетичне сприйняття людини й світу, ціннісні орієнтації. Розповідь про пісню варто доповнити ілюстраціями з образотворчого мистецтва, які розширюють і поглиблюють її сприймання та усвідомлення, а також дати творче завдання додому намалювати почуте та виконати твір без слів з використанням елементів танцю.

3. Розбір окремого поетичного тексту, який не до кінця зрозумілий дітям, з'ясування значення нових слів.

4. Розучування слів і мелодії методом співу з голосу або зі слуху: діти опановують музичний текст швидше, коли зосереджується увага на чистоті інтонування, відтворенні ритмічного малюнка, при багатоголоссі – на звучанні акордів. Для правильного вимовляння слів, що впливає на звукоутворення й допомагає розкрити музично-художній зміст твору, рекомендовано співати спочатку по літературному, друкованому тексту.

5. Опрацювання складних для виконання елементів у вигляді поспівок з інтонаційними або ритмічними труднощами «співом у русі». Необхідно стежити за тим, щоб діти не форсували звук. А в молодших класах зосереджувати увагу на відпрацюванні кантиленного звучання. Саме пластичні рухи допоможуть відчути фізично течію звуку.

6. У створеній інтернет-групі навчального колективу, наприклад у Viber, доступній усім учням у будь-який час виконання домашнього завдання, виставлення запису нового твору у виконанні викладачем окремо кожної хорової партії, окремо акомпанементу й хореографічних елементів, виконуваних під час програшу або співу.

7. Робота над виразністю виконання. Гармонійне, відповідно до змісту, опрацювання елементів хореографії.

Після загального аналізу творчого стилю Тетяни Ярової визначено практичну цінність її творів для вивчення та всебічного розвитку музичних здібностей і талантів, оволодіння основами вокально-хорового співу, поєднання навичок вокального співу та хореографії. Виявлено особливості формування компетентностей для творчої самореалізації та технічної роботи над номерами. На основі цього можна виробити методичні рекомендації в роботі над кожним окремим номером циклу хорів для дітей Т. Ярової «В селі у бабусі» [10, 50].

Починаючи роботу над новим твором – циклом пісень Т. Ярової «В селі у бабусі», знайомимо хоровий колектив із творчістю композиторки та її творчими вподобаннями, основними засобами музичної виразності [4].

Цикл художньо відтворює життя українського села. Основні образи передають національний фольклорний колорит, що надає можливість гармонійно, відповідно до змісту ввести елементи хореографії.

Побудовано цикл за принципом контрасту самостійних, структурно завершених номерів, де збережено образно-змістовну цілісність, а ідейний взаємозв'язок номерів є невід'ємним складником змісту та наступною сходинкою сюжетної лінії всього циклу. Кожен номер – це різнохарактерна частина, яка має свої ладотональні, темпові, динамічні й метроритмічні контрасти. Незважаючи на нескладний, доступний дитячому сприйняттю музичний матеріал, музика сповнена мелодійністю, гармонійністю, фактурною різноманітністю. Поетичний текст циклу становить єдине ціле з музичним матеріалом і є основою його образного багатства. Тому збагачення хорового виконання елементами хореографії з елементарними рухами по колу та лініями, перебудова та спів, сидячи на станках, урізноманітнюють структуру сюжетної лінії. Цикл складається з п'яти різнохарактерних і різножанрових номерів, об'єднаних за принципом контрасту образно-смислових сфер.

«Як поїду я в село» є рухливою побутово-ліричною піснею [10, 50].

«Зозуля» написана як календарно-обрядові пісні літнього циклу [10, 55].

«Телятко» є дитячою жартівливою пісенькою [10, 60]

«Шпаки» нагадує лірико-пейзажний романс [10, 64].

«Прохання» побудовано за формою побутово-ігрової пісні [10, 69].

Сфера композиції підпорядкована описовості, а введення елементів хореографії посилює вплив на емоційне сприйняття творів слухачем. Основний сюжет у Т. Ярової має самостійне значення. Сюжетна лінія (приїзд «до бабусі», зустріч із «зозулею», гра з «телятком», схожим на головного героя – хлопчика, вечірній відпочинок серед «калини та ожини і шпаків», а наприкінці «прохання до бабусі – подарувати жабку») реалізується на всіх рівнях композиції протягом сюжету, насамперед, у поєднанні картин дійсності й авторських фантазій. Музика та спів впливають на емоційний стан виконавців і глядачів, однак разом з танцювальними рухами розкривають і зображують зміст творів.

Введення елементів хореографії та «співу в русі» образно відтворює музично-емоційні відчуття виконавців, збагачуючи їх виражальними інструментами. Тому їх активно використовують хорові колективи.

Література

1. Антоненко В. Така різна непередбачувана композитор Тетяна Ярова. URL: https://ilove.mk.ua/concerts/%D0%A2%D0%B0%D0%BA%D0%B0%D1%8 (дата звернення: 25.05.20).

2. Завацька О. Сім кроків при знайомстві хорового колективу з сучасною музикою : метод. реком. для музичних коледжів з фаху «Хорове диригування». URL: https://uchora.com.ua/Internet Contest/Contests/Details/d9b5636f-1227-432d-8cb7-54fd9ff62c60 (дата звернення: 25.05.20).

3. Завацька О. Ю. Сольний спів у таємницях музики (елементарний, базовий та поглиблений рівні) : авторська освітня програма початкової мистецької освіти з фаху сольний спів. (Готується до друку).

4. Завацька О. Творчий портрет композиторки Тетяни Ярової в музичному мистецтві України кінця ХХ – початку ХХІ ст. : дипломна робота на здобуття освітнього ступеня «Магістр». Київ : НАКККіМ кафедра естрадного виконавства.

5. NikLife Николаевский композитор представила новый авторский альбом. *Новостной Николаев*. 2017. URL: https://news.pn/ru/public/176375 (дата звернення 24.04.2020).

6. Перцова Н. О., Горобець В. П., Гриценко В. В. Специфіка української хорової літератури на прикладі творчості Л. Дичко, В. Степурка, В. Польової: традиції та новаторство. *Молодий вчений.* 2017. № 11. С. 615. URL: http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/11/149.pdf (дата звернення 15.12.19).

7. Телеканал "Миколаїв" Розмова на тему. Тетяна Ярова та Ольга Ярова. Новий день. 15.01.2018. URL: https://newsvideo.su/video/8165921 (дата звернення 24.04.20).

8. Ульева И. Если вы любите петь : монография. URL: https://www.doc-sity.com/ru/esli-vy-lyubite-pet/1406056/ (дата обращения 25.04.2020).

9. Цапик С.В. Методичні засади розвитку дитячого співацького голосу (зарубіжний досвід). *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. Житомир: ПП Сахневич Вип. 36. С. 212–215. URL: http://eprints.zu.-edu.ua/2336/1/07csbdsg.pdf (дата звернення 18.05.2020).

10. Ярова Т. «Соловейко» : збірка пісень. Миколаїв : ФОП Швець В. М., 2020.

Завацкая Елена Юрьевна
(Украина)

СИНЕРГИЯ ЭЛЕМЕНТОВ ХОРЕОГРАФИИ И ХОРОВОГО ПЕНИЯ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ УКРАИНЫ

Аннотация. Рассмотрено обогащение элементами хореографии исполнительства детской хоровой музыки на примере современного цикла хоров для детей Татьяны Яровой «В деревне у бабушки». Приведены примеры гармоничного сочетания танца и пения. Слияние хореографических компетенций с современной хоровой музыкой можно считать одним из элементов инноваций при создании активного вокально-театрализованного действия.

Ключевые слова: элементы хореографии, хоровое пение, хореографические компетентности, «пение в движении», цикл хоров, современный композитор.

Zavatskaya Olena
(Ukraine)

SYNERGY OF ELEMENTS OF CHOREOGRAPHY AND CHORAL SINGING IN THE MODERN MUSICAL SPACE OF UKRAINE

Annotation. The article considers combining and enriching choreography elements for performing children's choral music. Also, in it explores the modern cycle of choirs for children by Tatyana Yarova «In the village of my grandmother» from the point of view of some creative aspects of working with a choir team. I give examples of a harmonious combination of dance and singing. The merging of choreographic competencies with modern choral music is an innovative way to create an active vocal and theatrical performance.

Keywords: elements of choreography, choral singing, choreographic competencies, «singing in motion», cycle of choirs, modern composer.

КУЛЬТУРА ЗДОРОВОГО ОБРАЗА ЖИЗНИ В ОБЩЕЙ СИСТЕМЕ ЦЕННОСТЕЙ ЧЕЛОВЕКА

УДК 17.022.1:[304.3:613.7

Павлидис Теодорос,
кандидат педагогических наук, учитель физической культуры в ОШ «Димотика № 19» (Катарини, Греция)

Аннотация. В настоящее время возникло противоречие между неуклонно растущими требованиями общества к личности и недостаточным уровнем ее общей и физической культуры. Средства, обеспечивающие решение этой задачи, возможно найти, обращаясь к культурологическому подходу, реализация которого предполагает самоопределение личности в культуре.

Ключевые слова: *понятия «культура», «здоровый образ жизни», «система ценностей», «культурные ценности», жизнедеятельность людей.*

Понятий «культура» существует в различных словарях довольно много. В общем понимании культура представляет собой совокупность традиций, норм, ценностей, смыслов, идей, знаковых систем, характерных для социальной общности и выполняющих функции социальной ориентации. В основу статьи легло следующее понятие культура – исторически определенный уровень общества, творческих сил и способностей человека, выраженный в типах и формах организации жизни и деятельности людей.

Человек в сфере культуры осуществляет деятельность в трех аспектах:

1) познаёт (потребляет) культуру;

2) действует в общественной среде как носитель определенных культурных ценностей;

3) создает новые ценности, которые становятся базой для развития культуры следующих поколений (Бойко В. В., 1988; Мареева Е. В., 2003; Скриплева Е. В., 2004; Григорьев В. И., 2009, 2010 и др.).

Культура личности отражает уровень ее развития, выражающийся в системе потребностей, социальных качеств, в характере деятельности и поведения, в развитии творческих сил и способностей. Культура личности включает в себя результаты ее предметной деятельности, реализуемой в знаниях, умениях, навыках, мировоззрении, уровне нравственного, эстетического, физического развития, способах и формах общения (Ананьев Б. Г., 1980).

В исследовании Е. С. Медведевой (1998) представлены некоторые дефиниции, которые в совокупности представляют собой понятие «культура». К ним относятся:

– ***материальная культура***, в которую входит один из главных решающих показателей культуры личности, – культура труда (культура условий труда, культура самого трудового процесса и профессиональная, специальная культура самого работника);

– ***культура быта*** – культура вещного мира человека, культура его поведения в общественных местах, культура отношений между полами, культура рационального использования свободного времени;

– ***политическая культура*** – формирование взглядов, знаний, убеждений;

– ***духовная культура***, которая включает образовательную, нравственную и эстетическую культуру;

– ***физическая культура*** личности: включает в себя все то, что использовал и чего достиг человек сверх того, чего ему дала природа в уровне развития его физических способностей, двигательных качеств, состояний здоровья и т.п. (Агеевец В. У., 1970; Выдрин В. М., 1986; Бальсевич В. К., 1996; Матвеев Л. П., 1997, 2000; Лукьяненко В. П., 1999; Виленский М. Я.,1997, 2001; Лубышева Л. И., 2002, 2004; Гудков Ю. Э., 2005, 2011 и др.).

Следующее понятие, которое необходимо рассмотреть в настоящем исследовании – «образ жизни». Оно также неоднозначно трактуется в словарях, но в общем «образ жизни» – это совокупность форм жизнедеятельности людей, обусловленных данным способом производства. Проявляется в труде, быту, социально-политической жизни, культуре, в поведении людей и служит важнейшим показателем уровня развития общества (Субетто А. И., 1992; Богданов Г. П., 1998; Дуркин П. К., 2000, 2004).

Анализ литературы, а также беседы со специалистами в области медицины, педагогики, психологии, физической культуры позволили выделить следующие определения понятия «образ жизни» – это одна из важнейших категорий, интегрирующих представления об определенном виде жизнедеятельности человека. «Образ жизни» – это поведение, закрепленное в стереотипах повседневной жизни: трудовая деятельность; быт; формы использования свободного времени; удовлетворение духовных и материальных потребностей; участие в повседневной жизни; нормы и правила поведения.

Основными элементами основ культуры здорового образа жизни в понимании В. П. Петленко (1999) являются: организация режима питания, сна, пребывания на свежем воздухе, отвечающих требованиям санитарно-гигиенических норм; организация индивидуального целесообразного режима двигательной активности; содержательный досуг, оказывающий развивающее воздействие на личность; преодоление вредных привычек; культура сексуального поведения, межличностного поведения в коллективе, самоутверждение и самоорганизации.

Интегральным выражением взаимосвязи образа жизни и здоровья человека выступает понятие «здоровый образ жизни». Оно объединяет все, что способствует человеку в выполнении профессиональных, общественных, бытовых функций в наиболее оптимальных условиях для его здоровья и развития. Таким образом, «здоровый образ жизни» – это деятельность личности, ориентированная на укрепление и развитие индивидуального и общественного здоровья.

Что же включает в себя понятие «культура здорового образа жизни»? Опрос преподавателей вузов физической культуры, кафедр физиологии, гигиены, спортивной медицины, педагогики, психологии, теории и методики физического воспитания, гимнастики, а также обобщение данных специальной литературы позволили выделить категории этого понятия. Оно включает: осознанное понимание необходимости сохранить физическое и духовное здоровье; стремление быть гармоничной личностью; знание правил обеспечения здоровья и умение реализовать их в повседневной жизни; рациональное распределение составляющих (труд, отдых) режима жизни человека; ориентированная деятельность личности на укрепление и развитие индивидуального и общественного

здоровья; формы и способы в повседневной жизни укрепления здоровья; определенный вид организации жизнедеятельности, поддерживающий здоровье, совершенствующие резервные возможности.

Исходя из изложенного выше возможно дать определение понятию «основы культуры здорового образа жизни». Основы культуры здорового образа жизни – это отношение личности к гармоничным проявлениям основных компонентов, отвечающих объективным требования биологической программы развития человека, исходящих из его духовных и физических потребностей. Ключевым словом здесь является «отношение». Именно отношение к основам культуры здорового образа жизни необходимо формировать у детей, их родителей и учителей в школе. Необходимо учитывать тот факт, что основы знаний о здоровом образе жизни и здоровье учащиеся получают преимущественно от учителей в период обучения в школе.

Программа формирования основ культуры здорового образа жизни должна предусматривать образование родителей по данному вопросу и привлечение их к общей системе воспитания и обучения детей. Представление о культуре здорового образа жизни у учителей складывалось в большей степени благодаря сильным историческим традициям своей страны (Греции) (100%), а также средствам массовой информации, несколько в меньшей степени на основе изучения литературы (88,7%) и семейных традиций (77%).

Как показал анализ литературы, в формировании основ культуры здорового образа жизни ребенка, особую роль играет семья. В связи с этим нас интересовало мнение родителей учащихся начальных школ. Для этой категории респондентов знания о здоровом образе жизни в большей степени складывалось на основе исторических традиций страны (100%), средств массовой информации (100%), семейных традиций (72,9%), изучения литературы (64,8%).

Знания о культуре здорового образа жизни у учащихся начальных школ Греции складываются на основе традиций страны (92,8%), в значительно меньшей степени из семейных традиций (44,8%), средств массовой информации (21,8%).

Резюмируя вышесказанное, согласованность ответов различных категорий респондентов высока в отношении получения информации о культуре здорового образа жизни из средств массовой информации, а также в силу сильных исторических традиций страны. Греки гордятся своим происхождением, и для многих жизненным девизом выступает: «В здоровом теле – здоровый дух!».

Литература

1. Ананьев Б. Г. Избранные психологические труды / под ред. А. А. Бодалева, Б. Ф. Ломова. Москва : Педагогика, 1980. 340 с.

2. Бойко В. В. Малодетная семья: социально-психологический аспект. Москва : Мысль, 1988. 237 с.

3. Дуркин П. К., Лебедева М. П. Интерес к занятиям физической культурой и спортом как фактор формирования здорового образа жизни. *Физическая культура: воспитание, образование, тренировка.* 2004. № 2. С. 55–58.

4. Медведева Е. С. Формирование культуры движение у студенток высших учебных заведений : дис. канд. пед. наук. Санкт-Петербург, 1998. 142 с.

Pavlidis Theodoros
(Katarini, Greece)

**HEALTHY LIFE CULTURE
IN THE GENERAL HUMAN VALUE SYSTEM**

Annotation. At present, a contradiction has arisen between the steadily growing demands of society on the individual and the insufficient level of their general and physical culture. Means that provide a solution to this problem can be found by referring to the culturological approach, the implementation of which involves self-determination of a person in culture.

Keywords: the concept of «culture», «healthy lifestyle», «system of values», «cultural values», people's livelihoods.

ХОРЕОГРАФІЧНИЙ РЕПЕРТУАР: ЙОГО ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ ОСОБИСТОСТІ, ГЛЯДАЦЬКУ АУДИТОРІЮ

УДК 793.3

Анотація. Висвітлено роль чинних репертуарних програм танцювальних колективів в освітній галузі, окреслено їх значення в культурно-мистецькому житті України. Порушено проблему впливу репертуару на розвиток виконавських навичок учасників художнього колективу освітнього закладу, на формування їх культури.

Ключові слова: хореографія, репертуар, хореографічне виховання, концертна діяльність. фестиваль, учасники, глядачі.

***Тараканова
Аліса Павлівна***,
методист вищої категорії відділу наукового та навчально-методичного забезпечення змісту позашкільної освіти та виховної роботу ДНУ «Інститут модернізації змісту освіти» МОН України (Київ, Україна)

Наша духовна діяльність є джерелом смислової наповненості життя загалом, у якому культура й мистецтво стають найважливішими. Мистецтво – форма, здатна показати ідеал, урівноважити добро і зло, оскільки створене народом і є мовою його душі. Серед різноманітних видів мистецтва особливе місце посідає хореографія, а танець є її творінням.

У системі художнього виховання учнівської молоді одним з найважливіших інструментів є мистецтво хореографії. У нашій державі склалися певні традиції навчально-виховної роботи з хореографічного мистецтва, показником чого є досить велика кількість дитячих хореографічних колективів, які проводять значну роботу з художньо-естетичного розвитку. Впливовим засобом художнього виховання є залучення молодого покоління до мистецької творчості, аматорської діяльності, основними центрами якої стали заклади освіти Міністерства освіти і науки України, у стінах яких працює багато творчих колективів – справжніх знавців своїх естетичних ідеалів. Істотним досягненням педагогічних колективів освітніх закладів стало створення авторських навчальних програм, у яких узгоджено зміст і технології навчального процесу за віковими й індивідуальними особливостями вихованців, їх підготовка до професійної діяльності, оскільки

заняття різноманітними видами хореографічної діяльності створюють для учасників особливо привабливі умови. Значною популярністю нині користуються виступи колективів, які представляють свій концертний репертуар. Важливо, щоб він відповідав потребам сьогодення за виконавчою підготовкою танцівників, ідеєю та змістом.

Для успішного вирішення проблеми формування гармонійно розвиненої особистості велике значення має розвиток її творчих здібностей, активності й самостійності. Твори мистецтва, з одного боку, постають як результат виконавської діяльності, а з іншого є об'єктом сприйняття аудиторією. Саме ці моменти в діалектичній єдності проявляються в хореографічному репертуарі як результат художньої творчості. ***Репертуар*** у перекладі з французької мови означає «список», «опис» – добір творів, з якими виступають на сцені [2, 195]. Оскільки в репертуарі кожного колективу знаходять своє відображення три основні види художньої діяльності: сприйняття, виконавство, творчість, то саме хореографічний репертуар стає одним з ефективних засобів педагогічного впливу. Важливо й те, що ця дія має бути цілеспрямованою, систематизованою й диференційованою з урахуванням вікових особливостей вихованців.

Сприйняття високохудожніх зразків хореографічного мистецтва розвиває емоційну культуру вихованців, виховує їхній мистецький смак, формує світогляд.

Виконавська діяльність сприяє самовираженню учня. Педагогічний вплив на дітей засобами репертуару обумовлений його тематикою. Головними темами стають: захист Вітчизни, історія рідного краю, дружба народів, життя школи тощо. Репертуар є носієм моральних та етичних ідеалів, і тому він стає необхідною умовою виховної діяльності хореографічного колективу у формуванні в його учасників національно-патріотичного світогляду, критерієм оцінки його діяльності.

Особливе місце в системі морального виховання при укладанні репертуару посідає хореографічний фольклор, у якому закладений багатовіковий досвід художнього відображення дійсності, духовне багатство народу, його ідеали, традиції.

Творча діяльність колективу постає як засіб і результат його навчально-виховної роботи. Через репертуар виявляються творчі можливості колективу, жанрова спрямованість його діяльності, якість виконання номерів вихованцями, загальна культура спілкування учасників колективу. Окрім цього, саме через репертуар учнівський колектив наочно демонструє ефективність методики хореографічної освіти та виховної роботи.

Незважаючи на певні досягнення хореографічних колективів, проблема репертуарної політики колективів масової хореографії залишається актуальною. І це при тому, що в низці шкіл проводять уроки з хореографії в початкових класах, організовують танцювальні гуртки, які діють на базі загальноосвітніх шкіл, закладах освіти I–II рівнів акредитації і їх очолюють педагоги, яких готують педагогічні заклади вищої освіти Ш–IV рівнів акредитації. Проте, як показує практика, на сьогодні не всі керівники організовують свою діяльність у танцювальних гуртках саме з виховної роботи, намагаючись швидкими темпами розучити декілька рухів і на свій розсуд зліпити їх у танцювальну форму, щоб прискорити можливість участі дітей у різних танцювальних заходах під виглядом фестивалів, які зараз розмножилися, як гриби. У результаті вся виховна робота колективу зводиться до участі в хореографічних заходах, що приваблюють

учасників і їх батьків заради поїздки за кордон. Тобто дитячі хореографічні колективи, основне завдання яких – естетична навчальна діяльність, на сьогодні переважно стали виконувати функції гастрольно-концертної організації, що притаманні тільки професійним колективам.

На жаль, підміна діяльності державних колективів самодіяльністю (притому дитячою) дає негативні результати. Саме в таких виступах відбувається плутанина в поняттях про дитячий або молодіжний вік виконавців, значення участі колективу в суспільно корисній діяльності, яку замінюють концертно-розважальними заходами. Не всі керівники колективів розуміють, що вони відповідальні не тільки за виконавські навички вихованців, а й за їх культуру спілкування зі старшими, однолітками, за те, як виступи колективу впливають на аудиторію. У гонитві за зовнішніми ефектами, за «красою» забувають головне: хореографічне мистецтво, зокрема його репертуарна політика, формує громадянську свідомість, художнє розуміння і сприйняття твору, що є предметом копіювання для глядачів. Прикро вражає ставлення деяких керівників колективів до зовнішнього оформлення костюмів учасників виступів, нехтування традиціями та правилами виконання танцювальних рухів, які притаманні певним регіонам нашої держави, запозичення рухів танців, що аж ніяк не відповідають ментальності та звичаям наших співвітчизників і сприймаються як «диво», завезене якимись «знавцями».

Передивляючись каналами нашого телебачення низку танцювальних програм (і навіть деякі сеанси проведення «майстер-класів») з танців, не відомих у наших краях, не перестаєш дивуватися тому, як дезорієнтують нашу молодь східними (гаремними) танцями, з обов'язковим мотанням розпущеного волосся по підлозі, різноманітними «канканами» в стилі «гьорлс», які копіюють навіть маленькі діти, або стилізації українського костюмау дівчат з оголеними животами. Ця дезінформація суспільства викликає подив у фахівців. Оскільки при підготовці виступів вихованців деякі керівники не замислюються навіть про те, з яких джерел вони використовують лексику й назву танців, які виконують діти, і з якої культури вони запозичені. Навіть такі популярні сучасні спортивні танці (брейк, хіп-хоп…), адже це мова іншої культури, що пропонує свою ідеологію, свою традицію. Чи розуміємо ми, про що вони і для чого? До речі, до цих названих танців створені навчальні програми, які, на жаль, дуже мало використовують керівники на практиці («Брейк-данс, сучасна хореографія», Н. Борсук, 2011; «Танці в сучасних ритмах», Н. Борсук, А. Тараканова, 2014). Викликають занепокоєння ініціативи різних громадських організацій щодо вивчення на площах і вулицях нашої столиці танців різного походження: східних, ірландських, аргентинських тощо невідомими «спеціалістами». Танці, які вони демонструють, аж ніяк не пов'язані з традиціями та культурою українського народу. Такі образи стають своєрідними символами – кумирами, що визначають світогляд людини. Такий стан непокоїть, адже ми – українці і маємо прекрасну танцювальну спадщину. Цивілізоване суспільство завжди вимагало створення танцювальних рухів у пристойній для суспільства формі, манері. При ознайомленні з новими танцями й модою потрібно розуміти їхній зміст, враховувати багато інших обставин, зокрема тип фізичної форми вихованця. Щоб скоригувати інтереси вихованців, потрібно не забороняти, а з'ясовувати: чи підходить танець конкретному індивіду, не зовні, а значно глибше – чи не суперечить одяг, танець, манера поведінки уявленням про етику, мораль, смак і, зрештою, гідність.

За сучасних умов, коли відбувається зміна ціннісних орієнтацій у суспільстві, будується національна держава, відроджується національна культура, відчутна потреба в активізації виховних чинників, які проявляються дуже суперечливо. Завдання мистецьких колективів – формувати всебічно гармонійно розвинену особистість, виховувати в ній зацікавленість до культурної спадщини свого регіону, розвивати творчі здібності вихованців через залучення їх до історії розвитку українського народного мистецтва, знайомити їх з традиціями та витоками національної культури різних регіонів нашої держави та зарубіжжя. Варто зазначити, що хореографічні колективи є постійними учасниками значимих у регіонах нашої держави подій, концертів, творчих акцій, що дає змогу вихованцям, учасникам колективів, збагачувати свій досвід художньо-естетичної діяльності, пізнавати надбання інших, розвиваючи свої естетичні почуття, смаки, ідеали. І в цьому значну роль відіграють мистецькі заходи, серед яких особливою популярністю користуються фестивалі й конкурси.

Фестиваль – суспільне свято, що супроводжується показом, оглядом певних видів мистецтва, різних за своїм ідейним змістом. Ці заходи бувають міжнародні, всеукраїнські [3, 240]. Фестиваль – широка традиційна форма відзначення важливих у суспільстві явищ, подій, історичних дат тощо. Виділяючи в безперервному потоці життя найбільш значущі моменти, концентруючи на них увагу, учасники мають можливість всебічно осмислити й емоційно пережити пропоновані заходи, передбачені програмою проведення фестивалю. Широкої популярності набувають фестивалі-конкурси з хореографічного мистецтва, які на сьогодні стають найдемократичнішою формою обміну інформацією та поширенням творчих досягнень аматорських колективів і поступово входять у палітру української танцювальної культури. Фестивальне танцювальне життя у сфері аматорських творчих колективів виявилося досить насиченим і потребує ретельного ставлення до їх організації державних органів, зацікавлених відомств, громадських організацій. Фестивальну естафету продовжують у низці регіонів нашої держави, у яких організаторами стають хореографічні колективи позашкільних закладів освіти. У зв’язку з тим доцільно наголосити для організаторів таких заходів, що вони мають готувати фестивалі заздалегідь; такі форуми за змістом їх організації і проведення мають відповідати окресленій меті, визначеному статусу. Також при плануванні роботи певного заходу організатори повинні усвідомлювати зміст понять, які використовують при проведенні мистецьких заходів, а саме: ***захід*** – організована дія або сукупність дій, що мають на меті здійснення чого-небудь важливого (план культурно-освітніх заходів); ***план*** – заздалегідь запланована система заходів, що передбачає порядок, послідовність і термін виконання [2, 156]; ***змагання*** – форма діяльності, при якій учасники прагнуть перевірити один одного в майстерності в мистецтві [2, 211]; ***конкурс*** – змагання, що має на меті виявити найкращих учасників, роботи тощо [2, 84]; ***положення*** – звід правил, законів, відповідно до чого-небудь [2, 166]; ***програма***: 1) план діяльності, робіт тощо; 2) виклад змісту й мети діяльності партії, організації, окремого діяча; 3) короткий виклад навчального предмету; 4) зміст театральних, концертних, циркових видовищ, радіо- й телепередач, а також аркуш з переліком виконуваних номерів, виступів, передач тощо [2, 180]; ***свято*** – день святкування, встановлений на честь або в пам'ять кого-, чого-небудь; день, важливий для відзначення звичаєм або церквою; день радощі і свята з приводу чого-небудь; день гри, розваг.

При підборі танцювальних номерів велика відповідальність покладається на представників закладів освіти, які організовують і проводять заходи, основним завданням яких є: демонстрація кращих досягнень аматорських дитячих і молодіжних мистецьких колективів, стимулювання їх до подальшого розвитку, творчого росту, привернення уваги громадськості до народної та національно-патріотичної художньої творчості.

Виховний потенціал хореографічного мистецтва визначає художня творчість учнівської молоді, що виявляється через репертуар. Тому добір творів, з якими виступає на сцені хореографічний колектив, – це його обличчя.

У формуванні культури особистості вихованців немає дрібниць, і тому керівники хореографічних колективів мають ефективно використовувати всі резерви, тим більш таку традиційну форму для народу, як танцювальне мистецтво і його різнобарвний репертуар.

Ми маємо пам'ятати, що живемо в Україні – країні, що має прекрасні багатовікові народні традиції. Залучення молоді до хореографічного мистецтва, зокрема до новітніх його напрямів, з одного боку, сприяє популяризації, а з другого – відіграє значну роль у духовному збагаченні, формуванні естетичної культури молодого покоління і його розуміння сучасних потреб нашої держави.

Література

1. Колесниченко Ю., Досенко Є. Українське намисто: десять українських танців (хореографічні твори з музичним додатком) : метод. посіб. / Національна хореографічна спілка України. Вінниця : Нова книга, 2014. 272 с.

2. Російсько-український і українсько-російський тлумачний словник / за заг. ред. Л. Г. Савченко. Харків : Прапор 2004. 542 с.

3. Соціально-педагогічні основи розвитку особистості в сучасних умовах комунікації: досвід, проблеми, перспективи : зб. матер. Всеукр. наук.-практ. конф. / за заг. ред. О. А. Удалової, Г. В. Буянової, Н. І. Шевчук. Київ, 2017. С. 201.

4. Тараканова А. П. Танцюйте з нами : навч.-метод. посіб. для вчителів хореографії (1–4 кл.) і керівників хореографічних гуртків (початковий рівень) загальноосвітніх і позашкільних навчальних закладів. Вінниця : Нова книга, 2010. 160 с.; нот, іл.

5. Фриз П. І. Теорія і методика роботи з дитячим хореографічним колективом : навч.-метод. посіб. Дрогобич : ДДПУ, 2006. 181 с.

6. Хореографія XXI століття: мистецький та освітній потенціал : зб. матер. Всеукр. наук.-практ. конф. / упор. А. М. Підлипська, ред. Ю. В. Трач, м. Київ, 15–16 квітня 2016 р. Київ : КНУКіМ. 2016. 304 с.

7. Яковлева Ю. Ю. Создатели и зрители: русские балеты эпохи шедевров. Москва : Новое литературное обозрение, 2017. 194, [2] с.

Тараканова Алиса Павловна
(Украина)

ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ РЕПЕРТУАР:
ЕГО ВЛИЯНИЕ НА ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ ЛИЧНОСТИ, ЗРИТЕЛЬСКОЙ АУДИТОРИИ

Аннотация. В статье освещена роль действующих репертуарных программ танцевальных коллективом в сфере образования, определены их значение в культурно-художественной жизни Украины. Поднята проблема влияния репертуара на развитие исполнительских навыков участников художественного коллектива образовательного учреждения, на формирование их культуры.

Ключевые слова: хореография, репертуар, хореографическое воспитание, концертная деятельность. фестиваль, участники, зрители.

Tarakanova Alisa
(Ukraine)

**CHOREOGRAPHIC REPERTOIRE:
ITS INFLUENCE ON THE FORMATION OF PERSONAL CULTURE
OF PERSONALITY, AUDIENCE**

Resume. The article highlights the role and importance of the existing repertoire programs of dance groups of education. The content of the article reveals the problem of the interrelation of the repertoire on the development of the performing abilities of the members of the collective, its influence on peers, on the formation of culture in the educational process of art groups of educational institutions in the cultural and artistic life of Ukraine.

Keywords: choreography, repertoire, choreographic education, concert activity. festival, participants, spectators.

ЕМОЦІЙНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК ВАЖЛИВИЙ СКЛАДНИК РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФА НОВОЇ ФОРМАЦІЇ

УДК 793.3.01.071.2

Анотація. Розглянуто поетапність становлення емоційного інтелекту в майбутнього хореографа відповідно до його особливостей розвитку. Констатовано, що духовна культура танцювального мистецтва сприяє розвитку художнього смаку й емоційних проявів у дитини, її психологічній розрядці, подоланню негативних емоцій, зняттю напруження, забезпечуючи тим самим психічну та фізичну рівновагу. У контексті зазначеного наведено приклади творчого розвитку та професійного становлення провідних діячів мистецтва хореографії.

Ключові слова: хореографія, емоційний інтелект, духовна культура, художній смак, навчальна хореографічна діяльність, рухові навички.

Науменко Оксана Анатоліївна,

практичний психолог / соціальний педагог, викладач дисципліни «Психологія і педагогіка» КЗВО КОР «Академія мистецтв ім. П. Чубинського», аспірантка НПУ ім. М. П. Драгоманова (Київ, Україна)

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

Важливу роль у вихованні особистості відіграє хореографія. Це зумовлено тим, що танець за своєю природою поєднує в собі духовно-культурний і тілесно-культурний компоненти, що сприяють всебічному розвитку особистості. Саме в хореографічному мистецтві поєднуються тілесні та духовні складники, що розкривають перспективи художньо-естетичного творчого й фізичного

розвитку дитини. Духовна культура танцювального мистецтва сприяє розвитку художнього смаку й емоційних проявів дитини, психологічній розрядці, подоланню негативних емоцій, зняттю напруження. Як відомо, нам генетично необхідно мати психічну та фізичну рівновагу, тому люди завжди прагнуть танцювати, особливо діти, які в танцях і в рухах можуть виразити себе та свої переживання.

Перші емоції в індивіда з'являються тоді, коли він приходить у світ, сповіщаючи оточення про це своїх криком. Це перший стрес, який переживає людина, і він настільки сильний, що все подальше її життя проходить під дією цієї травми [2, 86]. А перше радісне збудження приходить з реакцією на людське обличчя та голос. На перших місяцях свого життя дитина пильно й осмислено дивиться в очі, посміхається, з'являються радісні звуки та жваві рухи. Окремі емоційно виразні реакції задоволення об'єднуються у своєрідну цілісну поведінку, яка й дістала назву «комплекс пожвавлення» (за Н. Фігуріним і М. Денисовою) [2, 90]. Це емоційно-позитивна реакція, що супроводжується веселою мімікою, блиском очей, посмішкою, енергійним гудінням та інтенсивним перебиранням ручками й ніжками. За допомогою такої поведінки немовля встановлює і підтримує контакт з дорослими, що зумовлено соціальною потребою, тобто спробою впливати на дорослого. Тому спілкування з малям повинно бути емоційно-позитивним для фізичного і психічного його здоров'я. Отже, провідною діяльністю дитини в такому віці є емоційне спілкування, предметом якого для дитини слугує доросла людина. Перша потреба, яка формується в дитини, це потреба в іншій людині, тому дефіцит спілкування в немовлячому віці має негативний вплив на все наступне психічне життя [2, 92].

Немовлячий період озброїв дитину вміннями: слухати, бачити, управляти рухами. Наступні два роки принесуть нові значні досягнення. Дитина раннього віку дуже емоційна. Емоції не стійкі: сміх змінюється плачем, після сліз знову радість. Дитину легко відволікти від негативних емоцій, показавши цікавий предмет.

Рушійними силами розвитку психіки дошкільного віку є протиріччя, що виникають у зв'язку з розвитком цілої низки потреб дитини. Провідною діяльністю дошкільника є гра, у якій дитина спочатку емоційно, а потім інтелектуально засвоює всю систему людських взаємин [2, 108]. На межі раннього та дошкільного віку виникають перші види дитячих ігор, що супроводжуються танцювальними рухами. Саме в цьому віці з'являється образно-рольова гра, у якій дитина уявляє себе, ким завгодно, і може виразити це за допомогою танцю та рухів. Психічний розвиток дитини цього віку досягає такого рівня, при якому можна формувати рухові навички, з'являється можливість вводити елементи навчальної хореографічної діяльності. Саме навчання є провідною діяльність дитини молодшого шкільного віку, яка здебільшого пов'язана зі стресами. Кожний стрес пов'язаний із затратою енергії, але не кожен стрес негативно впливає на навчання. Відносно невеликий може стимулювати до розвитку індивідуальних особливостей дитини [2, 125]. І саме в цей період необхідно сформувати в майбутнього хореографа впевненість у собі, власну гідність, звернувши увагу на позитивні якості дитини, пам'ятаючи, що почуття впевненості є важливою ланкою в досягненні гарних показників у житті й хореографічній діяльності зокрема. Під впливом навчання та виховання в цьому віці формуються такі риси характеру, як цілеспрямованість, акуратність, організованість, любов до праці, що так важливі для майбутньої професії хореографа.

На найважливішому етапі життя людини – підлітковому віці, як ніколи, потрібно зосередитись на реаліях довкілля. Саме в цей нестабільний, складний час, вік емоційної нестабільності, великої імпульсивності, у якому важко передбачити емоції, дуже важливо, щоб підліток займався улюбленою справою. Як відомо, пріоритетне місце в підлітковій субкультурі належить сприйняттю музики. Воно викликає в організмі підлітка фізіологічні зміни: стабілізує мускульну енергію, змінює кров'яний тиск, емоції. Завдяки експресивності, ритміці музика через тілесні рухи, танці сприяє зниженню емоційних реакцій у підлітків: хвилювання, неусвідомлені переживання, афекти. Саме ця вікова категорія сприймає музику на вищому, абсолютному порозі чутливості. Музика занурює підлітків у залежність від висоти, сили, темпу та створює для них складну гаму слухових і тілесних відчуттів [2, 160]. Саме в підлітковому віці дитина починає «пошук себе», ставить вічні питання: хто я, для чого я, ким хочу бути?

Період дорослого самостійного життя починається в юнацькому віці. Специфіку цього віку визначає відповідальність дитини за власну долю. Також перед юнаками і юнками суспільство ставить завдання – визначитися з професію [2, 203]. Якщо це бути професія хореографа, важливо знати, що фізичний розвиток у юнацький період переважно завершується. Зокрема, темп росту уповільнюється і стабілізується, швидко наростає м'язова маса. Зникають диспропорції окремих частин тіла та підліткова невпевненість у рухах. Завершується окостеніння скелету і формування тканин органів та організму в цілому [2, 201]. Саме в цьому віці свідомо й цілеспрямовано формують такі важливі для хореографа якості характеру, як сила волі, витримка, наполегливість, самоконтроль, осмисленість, критичність тощо [2, 213].

Загальне емоційне самопочуття в юнацькому віці стає більш рівним, ніж у підлітків. Настрій у них значно стійкіший і більш усвідомлений. Незалежно від темпераменту, вони мають вигляд стриманіший, більш урівноважений [2, 227]. Емоційна сфера в юнацькому віці стає значно багатшою за змістом і тоншою за відтінками переживань, підвищується емоційна сприйнятливість і здатність до співпереживання (П. М. Якобсон). Водночас емоційна сприйнятливість часто супроводжується категоричністю і прямолінійністю юнацьких оцінок [2, 228].

Значно більший відтинок часу життя людини охоплює період дорослості. За З. Фрейдом, щастя людини в дорослому житті визначається її здатністю кохати й працювати [2, 228].

На думку А. Н. Леонтьєва, суб'єкт як індивід народжується з наділеними потребами, що реалізуються тільки за рахунок діяльності. І що більший розвиток діяльності, то більш досяжний результат. Саме потреби спричинюють емоційні переживання, завдяки яким людина ставить перед собою мету та створює нове. Особливе місце в теорії мотиву діяльності посідає думка, що будь-яка діяльність людини спрямована на те, щоб отримати максимально позитивних і мінімально негативних емоцій. Тому досягнення задоволення та звільнення від страждань становлять основні мотиви, що є рушійними для людини. Отож емоції не підкорюють діяльність, а є її головною рушійною силою. Особливості емоцій полягають у тому, що вони відображають відношення між мотивом (потребами) й успіхом, тобто можливістю людини успішно реалізувати себе в діяльності [3, 92]. Одні й ті самі процеси в різній діяльності можуть набувати різних і навіть протилежних емоційних фарб. Навіть успішне виконання тієї чи іншої діяльності може призвести не до позитивних, а різких негативних емоцій, сигналізуючи про те, що для особистого мотиву досягнутий успіх психологічно вважається поразкою [3, 96].

Осмислення мотивів є другорядним і виникає тільки на рівні особистості, яка постійно зростає. Для зовсім маленьких такого завдання не існує. Навіть на етапі переходу до шкільного віку, коли в дитини з'являється справжній мотив, об'єктивно зрозуміти це можна, тільки вивчаючи та спостерігаючи за її ігровою діяльністю, оскільки саме під час гри легко визначається сенс ігрових дій відносно їх мотиву. Процес осмислення дитиною мотиву до діяльності може супроводжуватися емоційними хвилюваннями, яких вона намагатиметься уникнути. Навіть день, наповнений багатьма діями, здавалося б, цілком успішними, може залишити в людини неприємний емоційний присмак. Згадуючи пережиті події, індивід виокремить у пам'яті саме ту, що спричинила сильне емоційне переживання.

Потрібна особлива внутрішня робота, щоб навчити дитину відкинути те, що заважає її розвитку. Саме професія хореографа формує в індивіда вольові якості (наполегливість, організованість, витримку, дисциплінованість) і сприяє засвоєнню навичок культури поведінки та спілкування [3, 100].

Яскравим прикладом хореографа нової формації є визнані світом корифеї мистецтва хореографії – Василь Верховинець, Павло Вірський, Сергій Лифар та ін.

Хореограф, композитор, педагог, фольклорист, теоретик українського танцю ***Василь Миколайович Верховинець*** був людиною, яка, окрім природних здібностей, мала гарне родинне виховання, якісну освіту та прагнення до самовизначення. Ще з дитинства Василь зростав на піснях мами, яка мала гарний голос – ніжне ліричне сопрано, знала багато народних пісень. Марія Олександрівна часто наспівувала сину пісні і, по суті, стала його першою вчителькою музики, відкривши перед ним чарівний світ прекрасного. Батько, Микола Ілліч, керував хором, збирав і записував фольклорний матеріал (народні пісні, легенди, обряди), влаштовував тематичні концерти народної пісні й поетичного слова. Родина була провідником просвіти, у ній безроздільно панувало поетичне слово, народна музика та пісня. Усе це позитивно вплинуло на виховання Василя, сформувало його ставлення до мистецтва із самого дитинства. Музично обдарований хлопець успадкував від матері чудовий голос і понад усе любив співати, а до того ще й виводити під свій спів нехитрі танцювальні рухи, перейняті в дорослих. У бурсі та гімназії вивчав музичну грамоту, сольфеджіо, духовну музику та обряди й одночасно опанував «світські» дисципліни [1, 14].

Василь Миколайович мав веселу вдачу, був спритним, рухливим – відвідував гімнастичні курси при Краківському товаристві «Sokol» (1900), вистави Українського музично-драматичного театру та спектаклі Львівської опери. Пошуки свого шляху в мистецтві привели Василя Верховинця до Краківської консерваторії, де його 1900 року зарахували на вокальне відділення і він вступив до народного театру М. К. Садовського [1, 15].

Зустріч з Миколою Садовським докорінно вплинула на подальший творчий і життєвий шлях молодого митця. Він пропонує нові ідеї для української сцени: нові оперні спектаклі «Сільська честь» і «Галька», для якої поставив іскрометний гуцульський танець «Аркан». Творча обстановка, що панувала в трупі, забезпечувала якнайкращі умови для всебічного розвитку артиста Верховинця. Та згодом Василь відчув, що справжнім його покликанням є хормейстерська, хореографічна та диригентська справа. У цей час він закінчує теоретичний клас Музично-драматичної школи М. Лисенка і таким чином завершує здобувати музичну освіту [1, 16–17].

Подорожуючи з театром по Україні, Василь Верховинець глибоко вивчав творчість народу, ці етнографічні й фольклорні дослідження дали можливість зібрати й обробити багатий матеріал, на якому було побудовано подальшу теоретичну і практичну діяльність митця. З метою створення міцної теоретичної бази для розвитку національної хореографії Верховинець пише книгу «Теорія українського народного танцю», що стала першим в Україні твором, де систематизовано й узагальнено творчі досягнення української нації в танцювальному мистецтві [1, 19].

Подальшими творчими здобутками Василя Верховинця були: капела «Чума» (1928), збірник «Весняночка» (1925), перший український балет «Пан Каньовський» (1931), жіночий хоровий театралізований ансамбль «Жінхоранс» (1930), «Триколінний гопак» (1935) – перша премія І Міжнародного фестивалю народного танцю в Лондоні й ін. [1, 23–31].

Павло Вірський писав: «Василь Миколайович Верховинець вніс неоціниий вклад у розвиток української хореографії. Він один із перших стояв біля колиски українського професіонального танцювального мистецтва і своєю практичною діяльністю проклав йому шлях до визнання» [1, 11].

Українським хореографом нового формату, безперечно, можна вважати ***Павла Павловича Вірського***. Його мати Олімпіада Олексіївна закінчила «Институт благородних девиц» і навчала дітей французькій мові та грі на фортепіано. Батько Павло Павлович за освітою був інженером і високо шанував літературу, театр. Ще в п’ятирічному віці Павло виявив хист до танців: стрункий, пластичний, музично обдарований, дуже гарно грав на роялі. Павло Вірський говорив, що «якби не став хореографом, то був би піаністом» [4, 10–11].

З 1923 по 1927 рік Павло навчався в Одеському музично-драматичному училищі. Допитливість і жага до знань привели його до Московського театрального технікуму, який він закінчив артистом балету [4, 12].

Наприкінці 1928 року очолив балетну групу Одеського оперного театру й почив професійну діяльність з балету «Червоний мак», у якому сам П. Вірський виконав партію Лі Та-чу. Наступними балетмейстерськими роботами були балети «Корсар», «Есмеральда», «Лебедине озеро», «Марна пересторога», «Раймонда», «Карманьйола», «Міщанин з Тоскани» на сценах Одеси, Харкова, Києва, Дніпропетровська, Москви.

З 1936 року Павло Павлович очолив балетний колектив Київського академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка, створивши групу народного танцю. Цей ансамбль виконував українські народні танці, які стали невід’ємним складником національних оперних вистав, таких як «Запорожець за Дунаєм» [4, 13].

1937 року Павло Вірський створив перший у країні професійний колектив – Державний ансамбль танцю Української РСР [1, 33]. Перед початком війни митець став художнім керівником і балетмейстером Військового ансамблю, який під час війни перейменували в Ансамбль Південно-Західного фронту. Із 1942 року Павло Павлович – заступник художнього керівника і головний балетмейстер Червонопрапорного імені Александрова ансамблю пісні і танцю Радянської Армії. Період роботи в ансамблі Радянської Армії – це роки розквіту самобутнього таланту митця, роки його балетмейстерської зрілості та нових досягнень.

1955 року П. Вірський очолив ансамбль народного танцю в Києві, де він почав пошуки нових форм утілення своїх творчих задумів, зокрема поєднав народний та академічний танець. Обдарований витонченим відчуттям хореографічної пластики Вірський створив самобутній інтонаційний словник сучасної хореографії. Цим він відкрив нові можливості для розкриття складних сучасних хореографічних тенденцій. Павло Павлович створив свій творчий метод підходу до фольклору й цим зробив величезний, неоціненний вклад у розвиток української хореографії, органічно поєднавши елементи національного фольклору з класичним танцем [4, 17–19].

Павло Павлович детально продумував аспекти постановки кожного номера, прискіпливо відслідковував усі елементи вистави: музичний супровід, декорації, костюми. Для нього не було дрібниць, він ретельно відпрацьовував кожен рух, до концертних вистав готував костюми й музичний супровід [4, 32]. Будучи сам музично обдарованню людиною, П. Вірський розумів, яке велике значення має музичне оформлення хореографічних номерів і концертних програм [4, 33]. Аранжування музики до танців було органічним симбіозом, неперевершеним злиттям музики і пластики людського тіла [4, 35].

1976 року Ансамблю присвоїли ім’я його видатного засновника й керівника – колектив став Ансамблем танцю України імені П. Вірського. Мирослав Вантух написав: «Павло Павлович вчив нас служити своєму народові, своїй державі, високому мистецтву української хореографії. Ось це і є наш обов’язок перед Вірським, людьми і країною» [4, 317].

Сергій Лифар від природи та батьків – Михайла Яковича Лифаря та Софії Василівни Марченко – був наділений тонким музичним чуттям. Сергій Михайлович згадує: «Пам'ятаю, бродив задумливо і щось муркочучи, щось наспівував: у ранньому дитинстві музика діяла на мене сильно й суто фізично; мені хотілось якось висловити той душевний рух, який викликала в мені музика» [5, 14].

Паралельно з навчанням в гімназії Лифар співав у церковному хорі Софійського собору, відвідував заняття в Київській консерваторії по класу фортепіано та скрипки. Одночасно молодий Сергій зацікавився і театром, тому відвідував Київський драматичний театр та оперу.

Тривалий час живучи в садибі пліч-о-пліч із селянами, Сергій Лифар слухав народні пісні та спостерігав за народними барвистими обрядами-святкуваннями. Тим самим торкався чистого джерела давньої вікової культури, вбирав давню правду, трепетно вивчав живе минуле [5, 25].

У сімнадцять років став займатись у приватній балетній студії «Школа руху» Броніслави Ніжинської. Саме ця зустріч і стала для молодого артиста переломним моментом у його житті. Так про це пише сам Лифар: «“Обитель дальняя трудов и чистых нег”, творча робота над танцем, незгасне світло горіло в мені з тих пір, як я уперше переступив поріг студії» [5, 110].

1922 року на запрошення Ніжинської Лифар нелегально перейшов кордон і в січні 1923-го дістався столиці Франції. Після навчання у відомого італійського педагога, балетмейстера та віртуозного танцівника Енріко Чекетті Лифаря прийняли в трупи Сергія Дягілєва, де дуже скоро митець став одним з провідних артистів. 1925 року С. Лифар танцював провідні партії «Російських сезонів», а С. Дягілєв передрік: «Лифар чекає власної слушної нагоди, щоб стати новою легендою, найпрекраснішою з легенд балету».

У двадцять чотири роки Лифар очолив балетну трупу «Гранд-Опера». Як балетмейстер, він дебютував з постановкою «Байки про Лисицю, Півня, Кота та Барана», «На Дніпрі», «Ікар», а балетна трупа «Гранд-Опера» стала однією з провідних у Західній Європі.

У балетмейстерському арсеналі Сержа Лифаря понад двісті балетних вистав у «Гранд-Опера», одинадцять зірок балету, Інститут хореографії при «Гранд-Опера» (1947). Митець вів курс історії та теорії танцю в Сорбонні (з 1955), був ректором Університету танцю, професором Вищої школи музики і почесним президентом Національної ради танцю при ЮНЕСКО. Ще за життя Сергій Лифар був кавалером вищих нагород Франції: ордена Почесного легіону й ордена Літератури і мистецтва, володарем найвищої нагороди балету – «Золотої туфельки» і премії «Оскар», нагороджений Золотою медаллю міста Парижа.

На кладовищі Парижа Сент-Женев'єв-де-Буа, на могилі прославленого балетмейстера французької Національної опери Сержа Лифаря, за його власним заповітом, написано «Серж Лифар з Києва».

Професійне становлення особистості починається з дитинства і залежить від багатьох складників: сімейне виховання, природні здібності, соціальне оточення та ін. Саме це поступово розвиває емоційний інтелект, що є базою для формування хореографа нового формату.

Література

1. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. 5-те вид., доп. Київ : Муз. Україна, 1990. 150 с

2. Вікова та педагогічна психологія : навч. посіб. / О. В. Скрипченко, Л. В. Долинська, З. В. Огороднійчук та ін. 3-тє вид., випр.і доп. Київ : Каравела, 2012. 400 с.

3. Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность : учеб. пособ. Москва : Смысл : Академия, 2004. 352 с.; ил.

4. Павло Вірський : [життєвий і творчий шлях] / упоряд.: Ю. В. Вернігор, Є. І. Досенко. Вінниця : Нова Книга, 2012. 320 с.; іл.

5. Сергей Лифарь / сост.: С. П. Снежко, В. В. Шлеев. Київ : «Муза» ЛТД, 1994. 375 с.; ил.

Науменко Оксана Анатольевна,
Шалапа Светлана Витальевна
(Украина)

ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ КАК ВАЖНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ РАЗВИТИЯ ХОРЕОГРАФА НОВОЙ ФОРМАЦИИ

Аннотация. Рассмотрены поэтапность становления эмоционального интеллекта у будущего хореографа в соответствии с его особенностями развития. Констатировано, что духовная культура танцевального искусства способствует развитию художественного вкуса и эмоциональных проявлений у ребенка, ее психологической разрядке, преодолению негативных эмоций, снятию напряжения, обеспечивая тем самым психическое и физическое равновесие. В контексте указанного приведены примеры творческого развития и профессионального становления ведущих деятелей искусства хореографии.

Ключевые слова: хореография, эмоциональный интеллект, духовная культура, художественный вкус, учебная хореографическая деятельность, двигательные навыки.

Naumenko Oksana,
Shalapa Svetlana
(Ukraine)

EMOTIONAL INTELLIGENCE AS AN IMPORTANT COMPONENT DEVELOPMENT OF A CHOREOGRAPHER OF A NEW FORMATION

Annotation. The article considers the phased formation of the emotional intelligence of the future choreographer, regarding the psycho-age characteristics of human development. It is proved that the spiritual culture of dance art contributes to the development of the child's artistic taste and emotional manifestations, psychological relaxation, overcoming negative emotions, relieving stress and provides genetically necessary mental and physical balance. The examples of creative development and professional formation of leading figures in the art of choreography are given.

Keywords: choreography, emotional intelligence, spiritual culture, artistic taste, educational choreographic activity, motor skills.

ДИТЯЧА СУБКУЛЬТУРА КРІЗЬ ПРИЗМУ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ВИХОВАННЯ

УДК 316.723-053.5/6(477)

Демещенко Віолета Валеріївна,

кандидат історичних наук, (Ph.D. theory and history of culture), доцент, провідний науковий співробітник Інституту культурології Національної академії мистецтв України (Київ, Україна)

Анотація. Творча діяльність для дитини є важливим моментом усвідомлення та систематизації нею уявлень про навколишній світ. Входження дитини в сучасний соціум відбувається за допомогою різних форм педагогічної діяльності, однією з яких є мистецтво.

Дитяча мистецька творчість є актуальною та важливою в системі педагогічного виховання: саме завдяки їй дитина може виявити свої здібності, реалізувати творчі потенції та проявити свою індивідуальність і схильність до певного виду мистецької діяльності. Упродовж ХХ століття науковці різних країн вивчають особливості формування дитячої культури як певного соціального феномену. З'явилося нове поняття – «дитяча субкультура», цей термін науковці вперше вжили в 1960-х роках.

За допомогою хореографічного мистецтва відбувається професійне навчання, виховання та формування світогляду дитини, яка робить перші кроки в сучасному складному модернізованому соціумі.

Ключові слова: дитина, хореографічне мистецтво, гімнастика, музика, ритм, танець, пантоміма, естетика, професійне навчання, педагогічне виховання.

Творча діяльність у житті дитини є важливим моментом усвідомлення та систематизації нею уявлень про навколишній світ. Її входження в сучасний соціум відбувається за допомогою різних форм педагогічної діяльності, однією з яких є мистецтво. Дитяча мистецька творчість є актуальною та важливою в системі педагогічного виховання, саме завдяки їй дитина може виявити свої здібності, реалізувати творчі потенції. Упродовж ХХ століття науковці різних країн вивчають особливості формування дитячої культури як певного соціального феномену. З'явилося нове поняття – «дитяча субкультура», цей термін уперше вжили науковці в 1960-х роках. «Дитяча субкультура характеризується особливими уявленнями дитини про світ, цінності, що формуються в культурі. Констатуємо, що «картина світу» сучасних дітей зазнає змін. Більшість дослідників схиляються до того, що дитяча субкультура – це наявна в дитячому середовищі система уявлень про світ зі своїми ціннісними моделями поведінки та пізнавальних конструктів. Електронні засоби комунікації, якими сучасні діти володіють із раннього дитинства, зумовлюють формування іншого механізму сприйняття світу. Учені констатують зменшення присутності в соціумі традиційної дитячої субкультури, оскільки наслідок урбанізації звужує поле дитячої гри й освоєння життєвого простору» [1, 9].

Досить багато науковців досліджують феномен дитячої культури як особливе соціальне явище: Ф. Ар'єс, В. Абраменкова, П. Брюхнер, Л. Виготський, М. Каган, Е. Куруленко, І. Кон, М. Мід, М. Осоріна, Л. Обухова, С. Судзуки, Д. Фельдштейн. Серед українських науковців це питання висвітлювали С. Волков, Л. Варяниця, Т. Гаєвська, В. Демещенко, Я. Левчук, С. Садовенко, С. Шалапа й ін.

За допомогою хореографічного мистецтва відбувається професійне навчання, виховання та формування світогляду дитини, яка робить перші кроки в сучасному складному модернізованому соціумі. «Період дитинства має свої біологічні, психологічні, культурні, історичні та соціальні відмінності, що знаходить відображення в часових межах досліджуваного феномену й проявляється в різних підходах до вікової періодизації дитинства. Першим, хто запропонував вікову періодизацію розвитку, були Піфагор, Гіппократ і Аристотель. Піфагор (VI ст. до н.е.) виділяв чотири періоди в житті людини: весну (становлення людини) – від народження до 20 років; літо (молодість) – 20–40 років; осінь (розквіт сил) – 40–60 років; зиму (згасання) – 60–80 років. Гіппократ протягом усього життя людини виділяв 10 семирічних періодів, а Аристотель ділив дитинство і юність на три стадії: перша – від народження до 7 років; друга – від 7 до 14 років і третя – від 14 до 21 року.

Представники педагогіки, психології і фізіології розглядають дитинство як послідовність актів дорослішання зростаючого індивіда» [2, 107].

У дитинстві людина розряджає накопичену в організмі енергію в ритмічних рухах дитячої гри, а з часом, коли вона починає мислити, рухи її стають виразнішими, з'являється міміка перших переживань: радості, горя, здивування. Радість дитини на рівні інстинкту виражається жестами, мімікою, стрибками, у яких простежується певна ритмічність. Почуття радості, більш ніж інші почуття, притаманні людському єству. Науковці довели, що радість найбільше впливає на фізіологічні процеси в людському організмі, що позначається на посиленні обміну речовин, покращенні дихання, кровообігу та навпаки, якщо в людському організмі нормально відбуваються фізіологічні процеси, це приносить людині задоволення і почуття радості. Ритм – найвище вираження порядку людського духа, що проникає в нього за допомогою рухів тіла, і тільки за допомогою танцю можна пізнати ритм [3].

Ритм – це основа руху Всесвіту, його можна назвати інстинктом усього живого, а потреба рифмувати закладена у фізиці як тварин, так і людей. Бажання рифмувати зароджується в людини зі звичайної зручності й походить від бажання економно витрачати енергію, бо, спостерігаючи за собою, ми помічаємо, що рухи набагато менше втомлюють нас, якщо вони є ритмічними. У процесі еволюції людське тіло навчилось за допомогою загальних ритмів виражати свій настрій, і це був танець первісної людини.

Окрім задоволення звичайної потреби руху (гімнастичної), яка необхідна нашому тілу, у пластиці танцю закладені зображання або наслідування того, що первісна людина бачила навкруги себе. Бажання наслідувати явища природи, тварин спочатку було з боку людини несвідомим і рефлекторним, але з розвитком людського інтелекту наслідування стало свідомим і продуманим. Це свідчило про спостережливість і винахідливість людини в її вигадуванні мімістичних прийомів. На початку свого еволюційного розвитку танець зовсім не був спрямований на задоволення естетичних потреб, у первісні часи він скоріше був засобом накопичення інформації, для того щоб передати її іншим. Танець супроводжував людину протягом її історичної еволюції та набував різних змістів – від сакральних, ритуальних, виробничих, войовничих і масових дійств до етапу формування його як високого мистецтва [3].

Історія формування та вдосконалення мистецтва танцю в різних культурах залишила нам багато прикладів виховання дитини як повноцінного майбутнього громадянина у своєму суспільстві засобами мистецтва, одним з яких був танець.

Основними засобами естетичної виразності хореографії є лексика танцю і пантоміма. Провідником і носієм хореографії – мистецтва краси і витонченості рухів – є людське тіло. Тому до відбору та навчання дітей мистецтва танцю висувають особливі вимоги.

Професія танцівника досить складна. В основі хореографічного виховання та навчання лежить не тільки систематична й клопітка щоденна фізична праця, але й величезне емоційно-інтелектуальне навантаження. Навчання танцю потрібно починати в ранньому віці. Діти насамперед повинні володіти певними природними здібностями, на підставі яких у процесі навчання формуються професійні якості танцівника.

На сьогодні відбір дітей для навчання мистецтву хореографії потрібно здійснювати на основі наукових розробок, узагальнень і систематизації педагогічного досвіду, сформованих теоретичних положень і практичних рекомендацій із застосування обґрунтованих методик, критеріїв і показників педагогічної діагностики майбутніх танцівників, що забезпечують їх навчання на рівні сучасних вимог до хореографічної освіти.

Окрім цього, обґрунтована необхідність залучати та використовувати в практиці відбору дітей для навчання мистецтву танцю сучасні наукові дослідження із суміжних галузей знань (педагогіки, анатомії, біомеханіки, психології, теорії музичної творчості), що сприятиме підвищенню ефективності й оптимізації процесу відбору дітей на початковій стадії навчання танцю.

Сучасна освіта має бути спрямована на розробку та впровадження в педагогічну практику ефективних технологій розвитку інтелектуальних і творчих здібностей юної особистості, формування її пізнавальної та творчої активності. Одне з провідних місць у цьому процесі посідає система позашкільної освіти

(гуртки, творчі об’єднання), що забезпечує дитині надійний спосіб пізнання її творчих можливостей, розвиток інтелектуальних здібностей, формує творчу індивідуальність і, як наслідок, подальше професійне самовизначення.

Література

1. Волков С. М. Сучасні модуси дитячої субкультури як чинник культурологічних процесів в Україні. *Культурологічна думка* : щорічник наук. пр. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2017. № 12. С. 7–20.

2. Гаєвська Т. І. Еволюція дитинства під впливом соціокультурних процесів. *Культурологічна думка* : щорічник наук. пр. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2017. №12. С. 105–114.

3. История хореографии: всех веков и народов. Москва : И. Кнебель, 1908. Вып. 1. 85 с.

Демещенко Виолетта Валерьевна
(Украина)

ДЕТСКАЯ СУБКУЛЬТУРА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ

Аннотация. Творческая деятельность для ребенка является важным моментом осознания и систематизации представлений об окружающем мире. Вхождение ребенка в современный социум происходит с помощью различных форм педагогической деятельности, одной из которых является искусство. Детское художественное творчество является актуальной и важной частью системы педагогичного воспитания: именно благодаря ему ребенок может проявить свои способности, реализовать творческие потенции, продемонстрировать свою индивидуальность и склонность к определенному виду творческой деятельности. В течение XX века ученые разных стран изучают особенности формирования детской культуры как социального феномена. Появилось новое понятие – «детская субкультура», этот термин ученые впервые стали использовать в 1960-х годах. С помощью хореографического искусства происходит профессиональное становление, воспитание и формирование мировоззрения ребенка, который делает первые шаги в современном сложном модернизированном социуме.

Ключевые слова: ребенок, хореографическое искусство, гимнастика, музыка, ритм, танец, пантомима, эстетика, профессиональное обучение, педагогическое воспитание.

Demeshchenko Violeta
(Ukraine)

CHILD SUBCULTURE THROUGH CHOREOGRAPHIC EDUCATION

Annotation. Creative activity for the child is an important point of awareness and systematization of the child's ideas about the surrounding world. The entry of the child into the modern society occurs through various forms of pedagogical activity, one of which is art.

Children's artistic creativity is relevant and important in the system of pedagogical education, it is thanks to it that the child can show their abilities, realize creative potentials and show their individuality and inclination for a certain type of artistic activity. Throughout the twentieth century, scholars from different countries have studied the peculiarities of the formation of children's culture as a particular social phenomenon. A new concept – the «child subculture» – was first introduced by scientists in the 1960s.

With the help of choreographic art there is a professional training, education and formation of the outlook of the child, which takes the first steps in the modern complex modernized society.

Keywords: child, choreographic art, gymnastics, music, rhythm, dance, pantomime, aesthetics, vocational training, pedagogical education.

РОЛЬ НАРОДНОГО ТАНЦЮ У ФОРМУВАННІ ЦІННІСНИХ ОРІЄНАЦІЙ ВИХОВАНЦІВ ЗАКЛАДІВ ПОЗАШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ

УДК 374+793.3

Анотація. Представлено досвід роботи комунального позашкільного навчального закладу «Одеський міський центр хореографічного мистецтва» з формування ціннісних орієнтацій дітей і молоді засобами народної хореографії. Окреслено важливість популяризації народного танцю в роботі хореографічних колективів закладів позашкільної освіти України.

Ключові слова: народний танець, ціннісні орієнтації, позашкільна освіта, заклади позашкільної освіти.

Коган Юхим Аркадійович,
директор комунального позашкільного навчального закладу «Одеський міський центр хореографічного мистецтва», заслужений працівник культури України, голова Одеської обласної організації Національної хореографічної спілки України (Одеса, Україна)

Килівник Ольга Володимирівна,
методист комунального позашкільного навчального закладу «Одеський міський центр хореографічного мистецтва», член Національної хореографічної спілки України, (Одеса, Україна)

Сучасний етап реформування вітчизняної освіти характеризується інтенсивною динамікою змін. Успішне його здійснення не можливе без переосмислення традиційних теоретико-методичних засад діяльності закладу позашкільної освіти, ґрунтовного дослідження засобів і методів формування ціннісних орієнтацій вихованців. Для сучасної позашкільної освіти в Україні характерне спрямування на збагачення та розвиток духовних і культурних цінностей дітей та молоді, які окреслено в основних завданнях позашкільної освіти, визначених у статті 8 Закону України «Про позашкільну освіту» [7].

В українській педагогічній системі ідея всебічного виховання особистості була обґрунтована Г. Ващенком, М. Драгомановим, О. Духновичем, А. Макаренком, С. Русовою, О. Сухомлинським, К. Ушинським та ін. На сучасному етапі розвитку педагогічної науки ґрунтовно досліджено особливості та закономірності процесу формування цінностей у дітей і молоді І. Бехом, Є. Бондаревською, М. Боришевським, О. Вишневським, П. Ігнатенком, О. Сухомлинською, Г. Шевченко. Вивчення широкого комплексу питань щодо функціонування позашкільної освіти висвітлено в наукових роботах О. Биковської, Г. Пустовіта, Т. Сущенко, В. Цвірова й ін.

Особливості впливу народного танцю на всебічне виховання особистості відображено в працях видатних діячів галузі народного танцювального мистецтва: В. Авраменка, Л. Бондаренко [1], Г. Боримської, К. Василенка [2], В. Верховинця [3], П. Вірського, О. Голдрича [4], А. Гуменюка, С. Забредовського [5], П. Коваля, Б. Колногузенка, Г. Настюкова, К. Островської, Т. Ткаченко, Т. Чурпіти, В. Шкоріненка й ін. Теоретики і практики хореографічного мистецтва вважають, що залучення дітей і молоді до хореографічного мистецтва важливе для їх духовного збагачення, творчого розвитку, фізичного здоров'я.

Становлення особистості дитини передбачає, зокрема, усвідомлення системи цінностей суспільства, що являють собою набір наукових знань з різних галузей, творчих набутків людства у вигляді спадщини різних народів, які існували в минулому та живуть нині. До цієї категорії відносимо й досягнення мистецтва.

Процес розвитку особистості дитини за змістом є залученням до системи соціальних, набутих, створених людством цінностей, які стають знанням особистості, часткою її внутрішнього світу.

Цілком обґрунтовано ми визначаємо ступінь вихованості, сформованості особистості за рівнем засвоєння нею об'єктивних цінностей – культури, науки, загальнолюдських цінностей, що визначають зміст моральних норм, переживань, почуттів, які переживає людина в стосунках зі світом і керується ними, вибудовуючи ці взаємини.

Збереження національної культури, традицій, системи суспільних цінностей прямо залежить від освіченості, вихованості сучасних дітей і молоді. І саме заклади позашкільної освіти створюють умови, що забезпечують усебічний розвиток особистості.

Одеський міський центр хореографічного мистецтва має багаторічний досвід роботи у формуванні й розвитку хореографічних і творчих здібностей дітей та учнівської молоді засобами хореографії, формуванні ціннісних орієнтирів, потреби у творчій самореалізації, духовно-естетичному самовдосконаленні та професійному самовизначенні, збагаченні емоційно-естетичного досвіду.

Значний потенціал у формуванні ціннісних орієнтацій дітей і молоді в хореографічному колективі закладу позашкільної освіти має народний танець, що є одним із найяскравіших виявів духовного багатства кожної країни. Виховна цінність народного танцю полягає в тому, що формування і розвиток особистості відбуваються невимушено й природно, у контексті життя народу, сім'ї, традицій, так що дитина навіть не відчуває, що вона залучена до виховного процесу.

Одним із профільних предметів, які вивчають в Одеському міському центрі хореографічного мистецтва, є народно-сценічний танець. Ця дисципліна сприяє вихованню національної самосвідомості в дітей, а також залученню вихованців до народних надбань, традицій, звичаїв, що, зокрема, знаходить своє відображення в шедеврах народної творчості та хореографії. Українські народні танці як базові вивчають протягом усього періоду навчання.

На заняттях з народно-сценічного танцю наші вихованці знайомляться з історією українського хореографічного мистецтва, творчістю видатних танцівників і балетмейстерів минулого та сучасності, які проставили українське мистецтво. Цілком зрозуміло, що в дітей виникає готовність до оволодіння знаннями та набуття досвіду, аби досягти великого успіху на сцені, прославити свою державу та сприяти новим досягненням вітчизняного хореографічного мистецтва.

Істотною особливістю матеріалу та характеру діяльності дітей, які долучаються до історії, культури рідного народу, є його емоційність і відповідність за змістом віковим психологічним особливостям вихованців. У процесі хореографічних занять педагоги створюють сприятливі умови для розвитку культури рухів тіла танцівника, навчають самоконтролю, що необхідний для точного виконання рухів танцю. Усе це сприяє вдосконаленню можливостей танцівника. Так відбувається гармонізація в розвитку рухової сфери дитини.

Навчати дітей мистецтву танцю без музики неможливо. Одночасно з хореографічним мистецтвом вихованці навчаються слухати музику, розуміти, органічно переплітати в єдине ціле музику й рух. Характер музики, її мелодика, емоційна насиченість, руховий малюнок танцю передають почуття танцівника, дають зрозуміти виразне значення кожного руху, мову рухів людського тіла. Використання народних пісень, музики в освітньому процесі є досить актуальним, оскільки в них оспівано красу рідного краю, органічний зв'язок людини з природою, що теж є джерелом естетичної насолоди. Музично-пісенний фольклор сприяє наближенню дітей і молоді до сформованих протягом віків уявлень про сутність людини, про красу й гармонію навколишнього світу.

На нашу думку, дітям, які танцюють в ансамблі та працюють над новим твором, дуже важливо зрозуміти, що почуття, закарбовані в народному танці з давніх сторінок українського народу, зрозумілі та співзвучні з нашими сучасними настроями та переживаннями. У такий спосіб діти відчувають свою причетність до минулого.

Одяг, як і музика, допомагає розкрити танцювальний рух, характер та образ танцю, настрій, надає рухам емоційності. Неабияким джерелом емоційного впливу на виконавців танцю є національні костюми, що тісно пов’язані з народним побутом та обрядами.

Головною особливістю Одеси, що визначає її унікальність, є дух багатонаціонального південного регіону України, адже тут мешкають представники 127 національностей. Засобами народної хореографії формується повага до загальнолюдської культури, мистецтва, вірувань і традицій різних народів. Навчальною програмою «Народно-сценічний танець», що увійшла до збірника навчальних програм з позашкільної освіти художньо-естетичного напряму (хореографічний профіль), розробленої творчою групою педагогів-хореографів закладу та виданою в збірнику з грифом «Рекомендовано Міністерством освіти науки України» [6], передбачено вивчення народних танців різних народів: українського, молдовського, білоруського, словацького, угорського, іспанського й ін.

Участь вихованців у фестивалях і конкурсах народної хореографії дають вихованцям можливість дізнатись про специфіку хореографії різних народів. Мелодії народних танців, яскраві національні костюми є неабияким джерелом емоційного впливу на виконавців танцю, які одержують велике естетичне задоволення і вдосконалюють свої творчі можливості.

У закордонних поїздках для участі у фестивалях вихованці мають можливість знайомитись з особливостями національної культури інших країн, порівнювати відомі їм риси української національної культури із зарубіжною, виявляючи своєрідність культурного внеску кожного з учасників культурного простору.

Сучасне прагнення до духовного відродження нерозривно пов'язане зі зверненням до культурної спадщини. Тому, попри величезну кількість стилів і напрямів сучасних танців, наші вихованці виражають великий інтерес до вивчення народно-сценічного танцю.

Практика педагогів Одеського міського центру хореографічного мистецтва показує, що вивчення народного танцю сприяє вихованню дбайливого ставлення до надбань вітчизняної та світової культури, духовних і матеріальних цінностей рідного краю, народних традицій, національної свідомості, самореалізації в соціумі засобами мистецтва, професійного самовизначення.

Література

1. Бондаренко Л. Методика хореографічної роботи в школі і позашкільних закладах. 3-є вид., перероб. і допов. Київ : Муз. Україна, 1974. 238 с.
2. Василенко К. Український народний танець : підручник. Київ : ІПК ПК, 1997. 280 с.
3. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. 5-е вид. Київ : Музична Україна, 1990. 151 с.
4. Голдрич О. Хореографія : навч. посіб. Львів : Край, 2003. 158 с.
5. Забредовський С. Г. Методика роботи з хореографічним колективом : навч. посіб. Київ : НАКККіМ, 2010. 135 с.
6. Збірник навчальних програм з позашкільної освіти художньо-естетичного напряму (хореографічний профіль). URL: https://drive.google.com/file/d/1i1lFqClyIf19AggKD8Xqc2pUR0f4o_BL/view,вільний (дата звернення: 11.03.2020).
7. Про позашкільну освіту : Закон України від 22.06.2000 № 1841-III. *Законодавство України.* URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1841-14, вільний (дата звернення: 11.03.2020).

Коган Ефим Аркадьевич,
Киливник Ольга Владимировна
(Украина)

РОЛЬ НАРОДНОГО ТАНЦА В ФОРМИРОВАНИИ ЦЕННОСТНЫХ ОРИЕНАЦИЙ ВОСПИТАННИКОВ УЧРЕЖДЕНИЙ ВНЕШКОЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Аннотация. Представлен опыт работы коммунального внешкольного учебного учреждения «Одесский городской центр хореографического искусства» по формированию ценностных ориентаций детей и молодежи средствами народной хореографии. Определены важность популяризации народного танца в работе хореографических коллективов учреждений внешкольного образования Украины.

Ключевые слова: народный танец, ценностные ориентации, внешкольное образование, учреждения внешкольного образования.

Kogan Yukhim,
Kylivnyk Olha
(Ukraine)

THE ROLE OF FOLK DANCE IN THE FORMATION OF VALUE ORIENTATIONS OF PUPILS OF AFTER - SCHOOL INSTITUTIONS

Annotation. The article presents the experience of the municipal after-school institution «Odessa City Center of Choreographic Art» in the formation of value orientations of children and youth by means of folk choreography. The importance of popularization of folk dance in the work of choreographic groups of after-school institutions of Ukraine is outlined.

Keywords: folk dance, value orientations, After-School Education, after-school institutions.

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ:
РОЗШИРЕННЯ ПРОСТОРУ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ

УДК 793.3.01

Анотація. Проаналізовано поняття «синтез мистецтв» в проєкції на діяльність Ансамблю танцю під керівництвом П. Вірського. Доведено, що специфіка взаємодії художніх систем усіх мистецтв, що беруть участь у творчому процесі ансамблю, призвела до появи унікальних високохудожніх творів.

Ключові слова: синтез мистецтв, ансамбль танцю, Павло Вірський, український народно-сценічний танець, хореографічне мистецтво.

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

У сучасній світовій культурі все більше помітна тенденція в синтезі різних видів духовної діяльності людини, зокрема різних видів мистецтва (від грец. Synthesis – поєднання, складання в єдине ціле). Філософія та культурологія єдині в твердженні, що XXI століття, прагнучи до гуманітарного ренесансу, має повернутися до органічного художнього синтезу [3].

Загалом ***синтез мистецтв*** – категорія естетики, якою визначають цілеспрямоване поєднання видів мистецтв, що забезпечує єдність художнього явища і його багатосторонній естетичний вплив на людину. Форми синтезу різноманітні. Серед них виокремлюють такі, як: *супідрядність* (поєднання видів мистецтв, при якому домінує один із них); *симбіоз* (рівноправне сполучення видів мистецтв, у результаті чого формується його новий вид); *зняття* (взаємодія видів мистецтв, при якій один вид виступає основою іншого, хоча прямо не бере участі у створенні художнього твору); *концентрація* (процес синтезу, при якому один вид мистецтва вбирає в себе інший); *трансляційне сполучення* (у цьому випадку один вид мистецтва постає засобом передачі художнього творення іншого виду) [4].

Спостерігаємо певну закономірність у тому, що проблема синтезу мистецтв загострювалася в перехідні епохи, на перехресті епох (середньовіччя – Відродження; романтизм – кінець XVIII – перша половина XIX; модерн – кінець XIX – початок XX; сучасний етап – межа XX та XXI століть – якісно нові, не вивчені та не осмислені технології мистецтва). Синтез мистецтв бере свої витоки в глибокій давнині (первісний синкретизм), органічно лунає в культурі античності та стає особливим творчим знаменням у культурі Нового часу.

Проблема синтезу мистецтв має як прикладний, так і світоглядний характер. Саме це явище вперше обміркували в працях філософи: І. Кант, Г. Гегель, Ф. Шлегель, Ф. Шеллінг, Новаліс, Л. Тік, В. Ваккенродер, М. Бердяєв, П. Флоренський, О. Лосєв та ін. Воно все більше привертає увагу художників, письменників, учених-літературознавців, дослідників культури.

Практично в усі епохи активізації синтезу мистецтв філософи відводили йому важливу роль у справі вдосконалення світу. Цей аспект не втрачає значущості й сьогодні. Більш того, ця проблема загострюється, набуває нової напруги. У зв'язку з необхідністю гуманізації виникає й потреба в новому духовному синтезі, що протистоїть тенденції роз'єднання [3].

Усе більшого значення набуває синтез мистецтв і в культурно-мистецькому просторі України. Його застосовують у музиці, театрі, кіно, літературі, образотворчому та хореографічному мистецтвах.

Саме синтез мистецтв стає фундаментом розвитку сценічної хореографії і сприяє збагаченню засобів виразності, одним з яких є пластика, що виражається в подоланні замкнутості й насиченості рухів за рахунок адаптації виразних елементів інших художніх систем.

У теорії мистецтвознавства синтез мистецтв – це органічна єдність, взаємозв'язок різних видів мистецтв у межах цілісного художнього твору чи ансамблю із відносно самостійних творів. Справжній синтез і досягається тоді, коли елементи різних мистецтв гармонійно узгоджені спільністю ідейного змісту. Це також створює передумови для стилістичного поєднання [3].

Синтетичне за своєю природою хореографічне мистецтво об'єднує найкращі досягнення українського народного танцю, балетного мистецтва, літератури, музики, театру, пантоміми, ритмопластики, образотворчого мистецтва й унаочнює тенденції розвитку національної культури.

Говорячи про синтез мистецтв, не можемо оминути увагою творчість професійних танцювальних колективів, зокрема Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського. Розквіт українського народно-сценічного танцю безпосередньо пов'язаний з багатогранною творчою діяльністю видатного українського балетмейстера, організатора й керівника ансамблю танцю України – ***Павла Павловича Вірського***.

П. Вірський фактично перевернув всю історію і розвиток народної хореографії, органічно поєднав елементи українського фольклору з класичною пластикою, підняв національну творчість на рівень високого професіоналізму. Створені ним програми відрізнялися характерною поетичною узагальненістю образів, у них були гумор, сатира, героїка, лірика («Повзунець», «Запорожці», «Рукодільниці», «Гуцулка» тощо).

Хореограф першим використав у танці *елементи кіно* – принцип зміни крупних, середніх і загальних планів, стоп-кадри та багато іншого («Про що верба плаче», «Ми пам'ятаємо» й ін.). Зовсім іншою пластикою в танцях окреслено характер: кожен номер – нібито мінівистава. Геніальний балетмейстер додав у народний український танець театралізацію («Подоляночка», вертепний номер «Ой, під вишнею» тощо). Митець дає нам не окремі танці, а сюжетні хореографічні картини – зразок єдності танцю, міміки, музики й кольору.

Проаналізуємо композицію «Запорожці» П. Вірського як один із найяскравіших прикладів утілення драматургічного підходу та застосування театральних принципів побудови твору. Глибоко вивчивши матеріали художника І. Рєпіна, твори М. Гоголя, Т. Шевченка, праці етнографічних експедицій історика Д. Яворницького, П. Вірський створив лібрето «Запорожців». В основу цієї хореографічної картини лягла козацька приповідка, яку записав дослідник Запорізької Січі Д. Яворницький: «Гей, да козакові без ратища, що дівчині без намиста!»

Така важлива функція ратища (списа) в козацькому озброєнні й спонукала митця створити цю танцювальну картину. У ній також використано *колективний речитатив*: згадана вище приповідка та ще «Тулумбасе, швидше грай, за козаком поспішай». Це дуже вдалий акомпанемент – доповнення до музики, яка місцями обмежується до поодиноких і потужних ударів у барабан. Цей танець сповнений міці, вправності, виняткової динаміки й потужного ритму. У ньому все «горить», починаючи від кольорів (художник Анатолій Петрицький) і, здається, до кожної жилочки в тілі кожного танцюриста [2, 3].

Важливою для П. Вірського завжди була *світлова партитура* (у «Запорожцях» характер танцю підсилено світловим рішенням – від червоних тонів і мерехтіння заграви до яскравого освітлення сонячного дня під час розваг, різні ступені освітленості окремих ділянок сцени і виконавців тощо).

Музика композитора Я. Лапинського є рівноправною з хореографією. Вона перетворюється з акомпанементу настроїв на потужний засіб окреслення характерів, дій виконавців. Музично-хореографічний синтез, що розгортається в часі, несе в собі важливу функцію драматичного навантаження.

У рецензії Джона Мартіна, що з'явилася в газеті «Нью-Йорк Таймс» 25 квітня 1962 року, зазначалось, що «просто подиву гідним є … танець зі списами "Запорожці", від якого у вас на голові встає волосся…» [1, 125].

Також високу оцінку хореографічній картині дає Б. Бойчук: «Найсильніше вражає "Козацький танок зі списами" (танки й ігри Війська Запорозького Богдана Хмельницького), який починається мужніми і могутньо вражаючими хореографічними креаціями, що поступово починають і кульмінуються неймовірно віртуозним технічно фіналом» [1, 123].

У цьому номері яскраво проявляється значення *сценічних засобів* у створенні цілісного образу танцю (світлове рішення, ритмічний супровід). У процесі художньої інтерпретації чітко прослідковується прагнення до збереження естетичної та моральної сутності основ, першоджерел, разом із тим до виявлення, укрупнення прийомів. «Запорожці» – один із найяскравіших прикладів у творчості П. Вірського, де створення авторського сценічного танцю базується на художньому синтезі, який взаємозбагачує види мистецтв, а їхнє творіння переводиться з одного художнього ряду в інший.

У хореографічній картині кожне з мистецтв потенційно міститься в суміжному, а мова мистецтв постає як єдина стихія загального мислення балетмейстера. Зведення воєдино хореографії, музики, живопису, літератури, сценографії, виконавського мистецтва акторів стало матеріалом для монолітної дії, що слідувала логіці постановника.

Підсумовуючи, зазначимо, що сутнісною характеристикою творчості митця Павла Вірського стало осмислення та узагальнення духовних цінностей українського фольклору з позицій театральної естетики, що відкрило широкі можливості для створення яскравих, сучасних хореографічних образів. Якщо говорити про цілісність образу вистави, то слід наголосити на специфіці взаємодії художніх систем усіх мистецтв, що беруть участь у творчому процесі – режисерсько-балетмейстерська й акторсько-виконавська творчість у співдружності з музичною та сценографічною (костюми, реквізит, декорації, освітлення). Така інтегративна система стала запорукою тривалого успішного мистецького життя ансамблю танцю імені Павла Вірського.

Література

1. Бойчук Б. Балет Вірського в Нью-Йорку. *Сучасність*. Мюнхен. 1962. № 6 (18). С. 121–124.
2. Волиняк П. Вони з України, але й ми не з Японії… *Нові дні. = Nowi Dni* : універ. ілюстр. місячник. Toronto (Canada), 1962. Ч. 149. С. 3.
3. Івасюк К. Трансформація феномену «синтез мистецтв» в ході історичного розвитку. URL: http://www.oldconf.neasmo.org.ua/node/519 (дата звернення: 22.03.2020).
4. Морфологія мистецтва. Синтез як особливість сучасного мистецтва. URL: http://www.uristinfo.net/uchebnye-materialy/279-estetika--za-red-lv (дата звернення: 2.04.2020).

Шумилова Виктория Витальевна
(Украина)

СИНТЕЗ ИСКУССТВ: РАСШИРЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Аннотация. Проанализировано понятие «синтез искусств» в проекции на деятельность Ансамбля танца под руководством П. Вирского. Доказано, что специфика взаимодействия художественных систем всех искусств, которые берут участие в творческом процессе ансамбля, привело к появлению уникальных высокохудожественных произведений.

Ключевые слова: синтез искусств, ансамбль танца, Павел Вирский, украинский народно-сценический танец, хореографическое искусство.

ShumilovaViktoriia
(Ukraine)

SYNTHESIS OF ARTS: EXPANDING THE SPACE OF CHOREOGRAPHIC EXPRESSION

Annotation. The article analyzes the concepts of «synthesis of arts» in the projection on the activities of the Dance Ensemble under the direction of P. Virsky. It is proved that the specificity of the interaction of the art systems of all the arts that take part in the creative process of the ensemble has led to the emergence of unique highly artistic works.

Keywords: synthesis of arts, dance ensemble, P. Virsky, Ukrainian folk stage dance, choreographic art.

ТАНЕЦЬ У СЦЕНІЧНОМУ ПРОСТОРІ

УДК 371 74 (4 укр)

Анотація. Розглянуто особливості організації сценічного простору в практичній роботі балетмейстера-постановника танців з урахуванням сучасних вимог та умов навчального процесу студентів хореографічної спеціалізації як невід'ємної складової в системі освітнього середовища.

Ключові слова: танець, просторовий малюнок, драматургія, сценічний простір, художній образ, виражальні засоби хореографічного твору.

Камін Володимир Олексійович,
доцент кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Київ, Україна)

Хореографічний твір – це комплексне явище, органічно інтегроване в суспільство з прадавніх часів. Первісний вид мистецтва, у якому воєдино злилися музика, спів і рух, дослідники назвали танцем, що свідчить про значне місце хореографії у творчості людей на ранніх щаблях історії.

Будь-який різновид хореографічного мистецтва є, по суті, синтетичним, тому що його змістом є як *матеріалізована* сфера – рух, малюнок, музика, образотворче мистецтво, так і *духовна* – емоції, переживання, перевтілення в художній образ. Хореографічний твір народжується і матеріалізується перед глядачем у певному публічному просторі, тому потребує в мистецькій конструкції досконалої форми.

Хореографічний твір як мистецьке явище – утілення задуму автора в сценічну композицію, який базується на літературному, етнографічному, фольклорному або життєвому матеріалі та матеріалізується перед глядачем у сценічній формі, у певному просторі, у художньому живому виконанні.

Основними ресурсами хореографічного мистецтва є композиція та її складники: драматургія, танцювальна лексика, просторовий малюнок, акторська майстерність, музичне та художнє оформлення, які є органічними елементами єдиного цілого художнього твору.

Композицію простору завжди розглядали як складоу загальної драматургії твору, що будується від простого до складного, тобто від експозиції до розв'язки. Основою композиції малюнку та лексики танцю мусить бути логіка розвитку, при якій один малюнок випливає з іншого або переходить у другий до логічного завершення в повному зв'язку із сюжетною основою танцю.

Композицію мистецького простору тлумачили ще за часів Піфагора. ***Горизонтальні перебудови*** вважали спокійними – статичними (шеренги, горизонтальні лінії), ***вертикальні*** – викликали емоційний підйом, захоплення (колона, «струмок» тощо). Рух у ***діагоналях*** демонстрував збудженість – динаміку. ***Кругові малюнки*** (різноманітні кола, коло в колі, зірочки тощо) мають безліч варіантів і, по суті, домінують у більшості масових хореографічних творів.

«Деяке знайомство з геометрією ... може принести немалу користь: ця наука внесе ясність у фігури танців, порядок у їх комбінації, зробить форми чіткими і, скорочуючи переходи від фігури до фігури, надасть виконанню великий блиск», – писав Ж. Ж. Новерр [6, 86].

Обмеженість використання просторових малюнків у танці є наслідком безграмотності постановника, відсутності елементарних професійних знань. Коли номер будують за формальними ознаками, лише на лексичної основі, як тренінг на вузькому, обмеженому просторовому клаптику з незначним використанням виражальних засобів у хореографічному творі, тоді він перестає бути художнім твором.

Водночас ***малюнок*** не можна штучно впихати в композицію, тому що він є результатом руху художнього образу, наслідком дії балетмейстера-творця, який будує композицію, використовуючи всі можливі художні засоби й, передусім, спираючись на музику, що слугує фундаментом і дороговказом для використання задуму загалом.

У кожного танцю є свій малюнок, втілений у сценічному просторі, як певна схема переміщення танцівників по сцені. «Якщо всі рухи не розташовані на сценічному майданчику в цікавому, різноманітному порядку, хорошого танцю не вийде», – писав відомий балетмейстер Р.Захаров [5, 122].

Різноманітність і багатство малюнка не повинні бути самоціллю. Важливо, щоб він своєю виразністю сприяв розумінню основної ідеї твору, його образів і задуму постановника. Потрібно вміти керувати увагою глядача і для цього

розподіляти малюнок танцю по сцені так, щоб другорядне не відвертало увагу аудиторії, а допомагало органічно сприймати головні події.

Широкий спектр просторових малюнків має бути основою твору. Треба логічно переходити від одного малюнка до іншого, причому використовувати ще й «переходи» – рух танцюристів від одного малюнка до іншого, як елемент виразності, як важливу складову твору. Використання малюнка танцю на сцені підпорядковане певним закономірностям сценічної дії.

Широко використовували просторові малюнки у своїй творчості майстри української народно-сценічної хореографії: П. Вірський, А. Кривохижа, К. Балог, В. Петрик, Д. Ластівка й ін. Яку б тему не розкривав П. Вірський, до якого б сюжету не звертався, його стилістика й побудова малюнків у сценічному просторі завжди були ретельно продумані, органічні. Під час творення своїх композицій він настільки переймався щедрими пластичними інтонаціями української хореографії, що кожен танцювальний малюнок, кожна образна деталь його композицій базувалися на образності, на матеріалах не тільки цікавих для сучасників, але й для майбутніх поколінь. Образний танець П. Вірського, завдяки широкій амплітуді рухів і використанню просторових малюнків, розкриває глибокі людські почуття і хвилювання, полонить досконалістю танцювальної форми, красою пластичних ліній, щедрими візерунками та розмаїтими барвами.

Текст хореографічного твору нерозривно пов’язаний з мізансценами у формі просторових малюнків, які підкреслюють дії солістів та основних виконавців.

Одним з перших, хто започаткував опис малюнків у схематично-літературній формі, що є актуальною і сьогодні, є відомий український фольклорист *В. Верховинець*. Його записи танців – Роман, Херсонський танець, Кривий танець та ін. були початком науково-практичних розробок у галузі лексики і малюнків хореографічних творів [2]. Подальшому розвитку літературного запису українського фольклору сприяли: Р. Герасимчук, А. Гуменюк, К. Василенко й ін. Наприклад, у своїй праці «Народні танці українців Карпат. Гуцульські танці» Роман Герасимчук ілюструє зразки фольклорних гуцульських танців 465 малюнками [3].

У кожній групі танців місце просторових малюнків різне. За класифікацією танцювального мистецтва України дослідника А. Гуменюка, вони поділені на основні три групи: ***хороводи, побутові*** **і** ***сюжетні танці***. Найбільш поширені просторові малюнки в групі хороводів, менше в групі побутових танців і ще менше в сюжетних.

Диференціювати малюнки можна за певним принципом:

– ***прості геометричні форми***, однопланові: лінії, коло, шеренги, діагоналі, зірочки тощо, які є найбільш традиційними для усвідомлення сценічного простору і які глядач сприймає як продумані, організовані;

– ***багатопланові малюнки***: припускають поєднання двох простих малюнків – коло в колі, коло з півколом, коло з лініями, два кола поруч, перетікання з одного кола в інше, а також «шен», у якому практично два кола йдуть у протилежному напрямку тощо;

– ***складні малюнки***: коли до простого малюнка додають декілька малюнків, наприклад – три кола, коло в колі на фоні лінії або два кола на тлі півкола, тобто із широким використанням багатопланового малюнка з наявністю мізан-

сцен. До складних малюнків відносяться також малюнки асиметричні, які значно активізують динамічне сприйняття хореографічного твору.

Крім поняття *малюнок,* існує поняття ***перехід***. Перехід у танці, як правило, виконує другорядну роль і часто пов'язує малюнки або завершує їх (як кінцева точка) і є початком наступного. Але перехід може бути незалежним від малюнка, і тоді він приймає на себе функції малюнка. Просторовий малюнок в орнаментальних танцях практично не існує без переходу, що до того сприяє драматургічному розвитку твору, на завершальній стадії виконання він підкреслює і підсилює красу малюнка, а також здійснює логічний перехід від одного малюнка до іншого.

Танець збагачується завдяки малюнкам, коли вони різноманітні, сполучення однієї фігури з іншою має бути послідовним, розвитку малюнків додають фігури, що розвиваються в різних напрямках. Єдність і гармонія фігурних побудов забезпечують сприйняття танцю. І навпаки, танці, що супроводжуються безладом і неорганізованістю, не підпорядковуються певному ритму, а їх малюнки позбавлені чіткості виконання, руйнують загальне враження від хореографічного твору.

При постановці хореографічного твору балетмейстер доцільно використовує сценічний простір, керуючись законом сценічної рівноваги. Просторовий малюнок розподіляє по сцені рівномірно, з урахуванням центру як основної точки для формування всіх малюнків. Порушення закону сценічної рівноваги, зміщення малюнка в сценічному просторі (як, наприклад, малюнок асиметричний) можливо лише за потреби вирішити певні завдання балетмейстера зі створення художнього образу, для інтенсивного розвитку драматургії номера, виділення певного малюнка як основного, а іншого як другорядного, додаткового.

Планшет сцени розподіляють переважно на авансцену і три основні її частини, які розмежовують кулісами. ***Авансцена*** – це частина сцени, що виходить у глядацьку залу за лінію портальною арки. Авансцена не належить до основи сцени, її використовують здебільшого для певної сценічної дії – виступів солістів, типажів, персонажів тощо. Далі за першою кулісою до другої – перша частина сцени. За другою кулісою – друга центральна частина сцени і третя частина сцени – за третьою кулісою до задника. Третю частину сцени можна назвати основною на виході в танець, а також вона належить малюнкам, що слугують фоном для основних малюнків, тобто як мізансцена в хореографічному творі.

Безумовно, у перспективі для ґрунтовного дослідження необхідно опрацювати широку джерельну базу з оформлення сценічного простору в хореографічному мистецтві. Питання осмислення сценічного простору з точки зору композиції малюнка в танці і розуміння правил його використання в хореографічній творчості залишається одним з актуальних і потребує подальшого наукового мистецтвознавчого осмислення.

Література

1. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю. Київ : Мистецтво, 1996. 494 с.
2. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. Київ : Музична Україна, 1990. 150 с.
3. Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат. Гуцульські танці. Львів : Афіша, 2008. 608 с.
4. Гуменюк А. Українські народні танці. Київ : Наукова думка, 1969. 615 с.
5. Захаров Р. Искусство балетмейстера. Москва : Искусство, 1954. 430 с.
6. Новерр Ж. Ж. Письма о танце. Москва; Ленинград : Искусство, 1965. 375 с.

Камин Владимир Алексеевич
(Украина)

ТАНЕЦЬ В СЦЕНИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Аннотация. Рассмотрено особенности организации сценического пространства в практической работе балетмейстера-постановщика танцев, с учетом современных требований и условий обучения студентов хореографической специализации как неотъемлемой части образовательной системы.

Ключевые слова: танец, пространственный рисунок, драматургия, художественный образ, выразительные средства хореографического произведения.

Kamin Volodymyr
(Ukraine)

DANCE AT SCENE FOR WORLD

Annotation. The article deals with peculiarities of the organization of the stage space in the practical work of the ballet-master of dance, taking into account the modern requirements and conditions of the educational process of students of choreographic specialization, as an integral component in the educational environment.

Keywords: dance, spatial drawing, dramaturgy, stage space, artistic image, expressive means of choreographic work.

ОСОБЛИВОСТІ ТРАДИЦІЙНОГО ОДЯГУ УКРАЇНЦІВ У КОНТЕКСТІ ГЕНЕЗИСУ

УДК 391(=161.2)

Анотація. Розглянуто особливості українського традиційного одягу, його історію та розвиток. Проаналізовано традиційне вбрання українців як складник матеріальної і культурної спадщини народу.

Ключові слова: одяг, вбрання, костюм, вишивка, головні убори, взуття, прикраси.

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

Культура кожного народу визначає його як певну окрему одиницю у світовому соціумі. Духовний потенціал народу підживлює знання його історії, усвідомлення ролі у світовій культурі. Надбання українців вражають. Особливе місце посідає традиційне наше національне вбрання. У ньому втілилася доля нашого народу, його традиції, культура. Національний одяг зберігає в собі риси різних епох, тому і є одним із найважливіших і найцінніших джерел для вивчення культурних особливостей українського народу, зокрема мистецької спадщини.

Свій початок історія українського костюма, як й інші прояви мистецтва, бере із сивої давнини. Доля України склалася так, що її окремі землі в різні часи входили до складу різних держав. Кордони постійно змінювались, і це позначалося на своєрідності традиційно-побутової культури.

На всіх історичних етапах культура костюма розвивалась відповідно до цивілізаційних процесів. Зберігаючи давні традиції і весь час розвиваючись, український костюм увібрав у себе надбання різних епох. Традиційне вбрання дає змогу пізнати історичне коріння ранньослов'янського періоду та досягнення Київської Русі. Культура та побут українців, їхній одяг – про це висвітлено в пам'ятках давньоруської писемності, описах іноземців, відображено в етнографічних малюнках та описах окремих повітів і сіл, монографіях, наукових дослідженнях учених-етнографів, музейних фотоматеріалах. Крім фресок соборів, іконопису, книжкової мініатюри, інформацію маємо в портретному живописі XVII–XIX століть, у роботах художників-передвижників XIX століття. Вбрання є об'єктом досліджень істориків, мистецтвознавців, фольклористів.

Традиційний український костюм – самобутнє і багатогранне явище культури нашого народу. Він є скарбницею духовної культури, співвідноситься з обрядами, звичаями, віруваннями і втілює в собі національний характер. Таке вбрання характеризується комплексністю. Основними компонентами були натільний, поясний, стегновий, нагрудний і верхній одяг. Важлива роль належала головним уборам, прикрасам, взуттю. Вони були виразними, функціональними завдяки використанню різноманітних матеріалів, простоті конструкцій і форм, багатству видів і технік, орнаментально-колористичним рішенням, оздобленню, а також способам одягання.

Побутові ситуації, звичаї та обряди, характер праці, зміна сезону – усе це впливало на костюм. Представники кожної соціальної групи вирізнялися зовнішнім виглядом і своєрідними елементами, що відокремлювали їх серед інших. В урочистих випадках одягали весь комплекс, підкреслюючи сімейний і майновий стан, вік, приналежність і регіональні ознаки.

Однією з головних функцій одягу є захист людини від негативних впливів зовнішнього середовища, обумовлених кліматичними особливостями та географічним положенням. Крім того, національне вбрання захищало від «злих духів»: за віруваннями наших предків, одяг був безпосередньо пов'язаним із тілом людини, тому виконував функцію оберегу.

Щодо ***натільного одягу*** особливими магічними властивостями наділяли сорочку. Це обов'язковий елемент, якому приписували лікувальні властивості, інколи вважали, що сорочка може й хвороби передавати. Із цим елементом одягу пов'язано багато обрядів: сорочкою огортали новонародженого, їх вишивали на весілля, подолом витирали личко дитини, коли хворіла. Існує давня сорочка – кошуня.

Чоловічі сорочки відрізнялися від жіночих довжиною. Чоловікам відміряли довжину від підборіддя до колін, а жінкам – до п'ят. Із часом сорочка вкоротилася до блузи. Краса сорочки в тканих візерунах, аплікаціях та оздобленні шиттям. Вишитим візерункам приписували магічну силу, і розміщували їх тільки у визначених місцях – навколо шиї, на грудях і подолі. Основну увагу зосереджували на оздобленні рукавів на знак шанування робочих рук людини, підкреслюючи їх силу і вправність.

Основні типи сорочок – тунікоподібна, з плечовими вставками, із суцільним рукавом, на кокетці. З кінця XIX століття широко використовували шиття «біллю» (білими нитками), а також кольоровими нитками, особливо червоними і чорними. З під плахти чи спідниці в жінок вишитий поділ сорочки виглядав, а чоловіки заправляли її в широкі штани. А поверх штанів почали підперезувати чоловіки вишиті сорочки лише на початку XX століття.

Наступну групу вбрання, що захищало стегна людини, називають ***поясним, або настегновим, одягом***. До нього входили: у чоловіків – штани, широкі з чотирьох або двох полотнищ, червоні вовняні у гуцулів – гачі; у жінок – плахти, запаски, обгортки (спідниці із запахом), фартухи, корсетки.

Поширеною була й група ***нагрудного одягу***. На сорочку одягали корсетки. Їх шили з бавовняної, вовняної, шовкової тканини, з оксамиту. Шия була відкритою, а замість рукавів – викоти. Нагрудний одяг був переважно без рукавів: корсетки, кептарі, лейбики. Єдиним різновидом одягу з рукавом була юпка (за кроєм пришивали рукав). Групу верхнього одягу вдягали зверху, на «основний комплекс» вбрання. Для захисту тіла в холодну пору носили кожухи. Залежно від регіонів їх шили з овечих шкур, деякі оздоблювали як кептарі, розшивали квітами, розмальовували. Часто вони були ознакою заможності, вважалися святковим одягом. Верхній одяг залежно від крою був прямим і приталеним. Найпоширенішими були: гуня, свита, кирея, жупан.

Окремі складові традиційного вбрання доповнювали пасками – це вужча або ширша, досить довга пов'язка, що підтримує одяг. До святкового вбрання пояси були близько чотирьох метрів. Вони барвисті, з довгими китицями, їх вважали свідченням гідності, сили і мужності.

Невід'ємною частиною вбрання є взуття, що зазвичай прикриває стопу. Босоніж ходили часто, коли починали працювати, та мотали онучі. Взуття мало бути плетеним (личаки), стягнутим (постоли, ходаки, моршні). Елементи цього взуття обмотували навколо гомілки і перетискали судини на ногах, спричиняючи навіть рани. Тому з часом почали замовляти шите взуття – чоботи, валянки. Жіночі чоботи шили з козлячої шкіри – сап'янцу, а чоловіки віддавали перевагу яловим, шкаповим чоботам. Серед панства відомі – чорнобривці, або чорноголівці: передки таких чобіт пошиті з дешевої чорної шкіри, а халява – кольорова.

Окремою групою виділяють головні убори, які теж виконували оберегову й природнозахисну функції. Голову чоловіка прикривала шапка циліндричної або конічної форми. Денце було хутряне або з кольорового сукна, деякі головні убори мали назву – кучма, стовбатка, були чорного або сірого кольору. Шили шапки з валяного сукна – повсті. Солом'яні брилі носили влітку. Жіночі головні убори називали намітками, завоями, перемітками (бандани). Вив'язували їх по-різному. У другій половині XIX століття найпопулярнішими стають хустки. Часто використовували кибалку – щільний обруч, на який накручували волосся. Жіночі шапки називали очіпками, вони мали різну форму: низькі циліндричні, високі конусоподібні, розділені посередині бганкою – перекладом. Поверх очіпка пов'язували різнобарвні хустки. Молоді дівчата на свята одягали вінки зі стрічками. Їм не потрібно було закривати волосся, а навпаки, демонструвати косу або дві. Голову не накривали навіть у церкві.

У будні прикраси не носили, їх вдягали до церкви і на свята. Це сережки, намисто, низок якого могло бути до 25. Серед різновидів – із зігнутих трубочок, скляні (з різних кольорів). На шнурку на шиї носили хрестик, переважно дерев'яний, срібний, скляний чи мідний.

У процесі еволюції суспільства одяг став знаком майнового розмежування, вказуючи на станову належність. Своє привілейоване становище певні класи титулували. Існували заборони носити певні елементи: шовковий пояс, одяг червоного кольору; довжина носків взуття, а також оздоблення були регламентовані.

Вбранню притаманна певна естетика. Воно поєднує мистецтво крою, шиття, ткацтва й орнаментального оформлення. Вишивкою прикрашали одяг з домотканого лляного та конопляного полотна, овчини, грубововняного сукна. Це такі елементи вбрання: сорочки, спідниці, фартухи, плахти, пояси.

Перші згадки про вишивку можна виявити навіть у давніх греків. На території України знайдено пам'ятки, які дають інформацію про ткацтво ще в часи трипільської культури. Цінним джерелом є і матеріали розкопок скіфських курганів. Святкові костюми скіфи оздоблювали золотими нашивками, орнаментами. Вишивка була відома в дохристиянський період. В епоху Київської Русі вишивка стала популярною та розвинулася. В XI столітті в Андріївському монастирі заснували школу, де навчали дівчат вишивати.

Протягом історичного розвитку вишивка вдосконалювалась і виходила на нові рівні. У ній стали простежуватися гармонія між матеріалом, технікою виконання, орнаментом, колірним і композиційним рішенням.

У кожній місцевості утворились характерні орнаментальні мотиви і композиції, колірна гама, специфічні техніки виконання. Кожен район, кожне село відзначались своєрідністю мотивів вбрання. За мотивами ***орнаменти вишивок*** поділяють на геометричні (абстрактні), рослинні, зооморфні (тваринні).

Технічних прийомів виконання безліч: гладь, хрестик, низь, мереження, бігунець, плетіння, зигзаг («кривуля»), стебнівка, настилування.

Геометрична низь поширена на Гуцульщині, Поділлі, Полтавщині. Рослинні мотиви більш властиві для Волині, Поділля, Буковини, Київщини. На Полтавщині, Покутті переважають ажурні вишивки. Щодо багатства барв, то вони досить обмежені. Переважають чорна і червона гама, червоногаряча і жовта, також у певних місцевостях – зелена і синя.

Важливим елементом у створенні одягу був ***матеріал***, який розподіляли залежно від сировини та способу виготовлення на домотканий і фабричний. За сировиною – лляний, конопляний, вовняний, штучний. За технікою виготовлення – плетений, в'язаний, тканий, валяний.

На вигляд і склад одягу впливала доступна на певний час технологія його виготовлення. Кора, листя, волокна рослин, шкіра звірів були найдавнішим матеріалом для одягу. Складнішим було плетіння. З часом поява веретена, прядки, ткацького верстата розширила можливості в конструюванні вбрання.

Спочатку форму одягу визначали шматки тканини або шкіри, з'єднані зав'язками, які накидали на тіло. Їх закріпляли на плечах або шиї чи обгортали ними стегна. Навчившись драпірувати тканини, українці стали ускладнювати форму одягу. Згодом, з опануванням техніки зшивання, почали створювати різноманітне вбрання. Зшивання шматків тканини і збирання їх у зборки допомагало створювати зручний одяг відповідно до фігури людини. Ускладнення форм одягу відбулося і за рахунок освоєння техніки крою тканини.

Отже, традиційний костюм – одна з найцінніших і найважливіших складових матеріальної і культурної спадщини народу. Одяг уособлює естетичні ідеали, смаки, творчі тенденції, опредметнює традиції і світогляд нації. Традиційне вбрання розкриває глибинне коріння наших предків, починаючи ще з ранньослов'янського періоду. Протягом усієї історії свого існування костюм задовольняв не лише матеріальні, а й духовні потреби людини, виконував необхідні побутові, соціальні, обрядові функції. Його високий мистецький рівень, емоційна насиченість яскраво відбивають світогляд, естетичні вподобання та психологію українського народу.

Література

1. Воропай О. І. Звичаї нашого народу. Київ : Оберіг, 1993. 590 с.
2. Лозко Г. С. Українське народознавство. Київ : Зодіак-ЕКО, 1995. 368 с.
3. Матейко К. І. Український народний одяг. Київ : Наукова думка, 1977. 222 с.
4. Ніколаєва Т. А. Історія українського костюма. Київ : Либідь, 1996. 119 с.
5. Стельмащук Г. Г. Традиційні головні убори українців. Київ : Наук. думка, 1993. 240 с.

Савченко Лилия Александровна
(Украина)

ОСОБЕННОСТИ ТРАДИЦИОННОЙ ОДЕЖДЫ УКРАИНЦЕВ В КОНТЕКСТЕ ГЕНЕЗИСА

Аннотация. Рассмотрено особенности украинской традиционной одежды, ее историю и развитие. Проанализировано национальное убранство как составляющую материального и культурного наследия украинского народа.

Ключевые слова: одежда, костюм, вышивка, головные уборы, обувь, украшение.

Savchenko Liliya
(Ukraine)

FEATURES OF TRADITIONAL CLOTHES OF UKRAINIANS IN THE CONTEXT OF GENESIS

Annotation. This article considers the features of ukrainian traditional clothes, their history and development. It analyzes complexity, main components, decoration of ukrainian clothes; reveals the components of material and cultural heritage of Ukrainians.

Keywords: clothes, costume, embroidery, head-dress, footwear, decorations.

ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ГЕОРГІЯ ПАВЛОВИЧА КЛОКОВА

УДК 793.3.071.2

Анотація. Описано творчий шлях видатного українського хореографа Георгія Павловича Клокова – яскравої особистості, лідера, талановитого балетмейстера та керівника, вірного друга. Академічний фольклорно-хореографічний ансамбль «Славутич», який він створив, став яскравою перлиною серед провідних і знаних колективів України та світу.

Ключові слова: танець, хореографія, балетмейстер, Георгій Павлович Клоков, Академічний фольклорно-хореографічний ансамбль «Славутич».

Луценко Лариса Віталіївна,
заслужений працівник культури України, помічник художнього керівника, репетитор-балетмейстер Академічного фольклорно-хореографічного ансамблю «Славутич» (Дніпро, Україна)

Ця розповідь про майстра хореографії, геніального балетмейстера і просто Людину з великої літери – ***Георгія Павловича Клокова***. Митець, чиє ім'я вписане в енциклопедію української хореографії, навчив багатьох із нас танцювати, думати, жити, багатьом із нас дав путівки в життя.

Травень – місяць знаковий, тому що саме в травні Георгій Павлович народився і ще тому, що 50 років тому саме в травні на творчому небосхилі України засяяла яскрава мистецька зоря під назвою Академічний фольклорно-хореографічний ансамбль «Славутич».

А 11 травня 2010 року завершився земний шлях Георгія Павловича Клокова. Життя Георгія Павловича продовжується в його дітях, онуках, учнях, у хореографічних постановках й у творчій діяльності ансамблю «Славутич».

Юрій Павлович Клоков... Яким він був, який життєвий шлях пройшов?

19 травня 1931 року в місті Курську в родині Клокових на світ з'явився хлопчик, батьки нарекли його ім'ям Георгій, тим самим передрікаючи йому бути у всьому переможцем.

Незадовго до початку Другої світової війни родина Клокових переїхала до Дніпропетровська, на вулицю Ливарну. І саме сьогодні ансамбль «Славутич» базується на цій вулиці, у приміщенні Академії музики, вікна якої виходять на будинок, у якому жила родина Клокових. Коли ансамбль «Славутич» переїхав до цієї оселі, тодішньої Консерваторії, Георгій Павлович по-філософськи зауважив: «Так, усе повертається на кола свої: звідки поїхав, туди знову і повернувся». [4]

Війна розлучила родину Клокових. Під час евакуації 11-літній Георгій загубився на вокзалі, тому його одного евакуювали на Кавказ у місто Будьонівськ, де всю війну жив, як безпритульний. По закінченні війни Георгій повернувся до Дніпропетровська вже юнаком, де знайшов маму та сестру – взаємній радості не було меж.

У 15 років молодий Георгій планував закінчити школу, але доля вирішила по-іншому. Щоби допомогти матері прогодувати родину, юнак змушений був торгувати цигарками на базарі. Коли Георгію виповнилось 18 років, він вступає в гурток народного танцю при Палаці залізничників. Саме там він зустрічає та закохується в чарівну дівчину Ніну, яка танцювала в колективі з 14 років.

Один мудрець казав: «Щоб чоловік відбувся, його повинна безмірно кохати дружина!» Ніна Прокопівна стала саме такою люблячою дружиною. Вона поклала на вівтар творчості свого чоловіка все: своє кохання, вірність і терпіння. Ставши берегинею сімейного вогнища, виховуючи спільних дітей, вона безмежно вірила в талант і потенціал свого чоловіка.

1949 року Георгій Павлович і Ніна Прокопівна від'їжджають до Молдавії, де протягом 10 років працюють у Національному ансамблі танцю «Жок». З ансамблем «Жок» подружжя Клокових гастролює всіма республіками СРСР та містами Румунії. Окрім цього, беруть участь у зйомках відомого художнього фільму «Весілля в Малинівці» та «Лана». Працюють з відомими балетмейстерами: В. Курбет, І. Моісеєв. А 1960 року родина Клокових повернулася до Дніпропетровська [2].

1962 року Георгій Павлович став керівником гуртка народного танцю при Палаці, того часу «Ільїча», від заводу Петровського. Із цього гуртка Георгій Павлович створив воістину народний ансамбль танцю «Дружба», який міг конкурувати з будь-яким професійним колективом.

1967 року ансамбль «Дружба» запросили до Москви, де в Палаці з'їздів широко й гучно відзначали 50-річчя Жовтневої революції. Після успішного виступу на цьому святі ансамблю присвоїли звання «Заслужений ансамбль танцю», а Г. П. Клокова нагородили званням «Заслужений працівник культури» [2].

Ансамбль «Дружба» побував на гастролях у 10 країнах світу: Гана, Нігерія, країни Середземномор’я, Туреччина, Мальта, Єгипет та ін.

1966 року Г. П. Клоков вступив до Дніпропетровського театрально-музичного училища на відділення хореографії, де йому згодом запропонували викладати народно-сценічний танець. Через 5 років (1971) при Дніпропетровській обласній філармонії створили ансамбль пісні і танцю «Славутич», головним балетмейстером якого став Георгій Павлович. Першими артистами балетної групи ансамблю «Славутич» були учні Г. П. Клокова по училищу та вихованці ансамблю «Дружба».

І дотепер вихованці ансамблю «Дружба» й артисти балету «Славутич» продовжують справу Георгія Павловича, працюючи керівниками дитячих танцювальних колективів міста Дніпра.

Унаслідок реорганізації 1984 року колектив отримав назву – Фольклорно-хореографічний ансамбль «Славутич», а Г. П. Клоков став його художнім керівником і головним балетмейстером. Георгій Павлович діаметрально змінив концертну програму ансамблю, створивши нові постановки та вокально-хореографічні сюїти [3].

Колективу аплодують на всіх континентах світу. У містах Франції, Швейцарії, Німеччини, Польщі лунають запальні українські пісні й іскрометні народні танці, які знаходять відгук у серцях глядачів.

1994 року Г. П. Клокова нагородили почесним званням «Народний артист України».

2008 року Академічний фольклорно-хореографічний ансамбль «Славутич» блискуче виступив на відкритті й закриті Міжнародного літературно-мистецького Шевченківського свята «В сім'ї вільній, новій...» Присутні в залі народні депутати України, письменники й художники з усіх куточків України, а також Польщі, Литви, Білорусі, Японії, Австралії та інших країн світу не могли стримати свого захоплення. Майстри пера і пензля плескали «Славутичу» стоячи, тому що вони були захоплені високою майстерністю, насиченою програмою, темпераментом виконання народного танцю.

2009 року Фольклорно-хореографічному ансамблю «Славутич» присвоїли високе звання «академічний» [1]. 2021 року Академічний фольклорно-хореографічний ансамбль «Славутич» відзначатиме своє 50-річчя.

Учні Георгія Павловича продовжують його справу не лише в дитячих художніх ансамблях танцю, а й викладають у закладах освіти. Г. П. Клоков, будучи від народження росіянином, до глибини душі любив українське мистецтво, служив культурі України, по духу був справжнім українцем.

Народний артист України Георгій Павлович Клоков залишиться в наших серцях і нашій пам'яті.

Література

1. Академічний фольклорно-хореографічний ансамбль «Славутич». URL: https://www.facebook.com/Slavutich.folk/ (дата звернення: 02.04.2020).

2. Відомі балетмейстери. URL: https://sites.google.com/site/artistibalet/home/vidomi-baletmejstri (дата звернення: 02.04.2020).

3. Георгій Павлович Клоков. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Клоков_Георгій_ Павлович (дата звернення: 02.04.2020).

4. Комунальне підприємство культури «Академічний фольклорно-хореографічний ансамбль «Славутич» Дніпропетровської обласної ради». URL: https://clarity-project.info/entity/24608367415844 (дата звернення: 12.05.2020).

Луценко Лариса Виталиевна
(Украина)

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ГЕОРГИЯ ПАВЛОВИЧА КЛОКОВА

Аннотация. Описано творческий путь выдающегося украинского хореографа Георгия Павловича Клокова – яркой личности, лидера, талантливого балетмейстера и руководителя, верного друга. Академический фольклорно-хореографический ансамбль «Славутич», созданный им, стал яркой жемчужиной в ряде ведущих и известных коллективов Украины и мира.

Ключевые слова: танец, хореография, балетмейстер, Георгий Павлович Клоков, Академический фольклорно-хореографический ансамбль «Славутич».

Lutsenko Larisa
(Ukraine)

LIFE AND CREATIVE WAY GEORGE PAVLOVICH KLOKOV

Annotation. The article tells about the creative path of the outstanding Ukrainian choreographer Georgy Pavlovich Klokov. A man who was a bright personality, leader, talented choreographer and leader, a loyal friend. Academic folklore and choreographic ensemble «Slavutich», created by G. P. Klokov, has become a bright pearl in a number of leading and famous groups in Ukraine and the world.

Keywords: master of choreography, brilliant choreographer, Academic folklore and choreographic ensemble «Slavutich», dance.

СТРАТЕГІЇ ФОРМУВАННЯ КРЕАТИВНОГО МИСЛЕННЯ ТА МОТИВАЦІЇ ДО НАВЧАННЯ В УЧНІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ

УДК 37.015.31:[373:7

Анотація. Обґрунтовано необхідність мотивувати учнів мистецьких шкіл до опанування мистецьких дисциплін для формування у вихованців креативного ставлення до навчання. Описано систему організації початкової мистецької освіти в сучасних мистецьких школах, прийоми й методи стимулювання учнів до засвоєння навчального матеріалу. Окреслено шляхи розвитку в дітей самостійного мислення, уміння застосувати знання на практиці. Визначено роль учителя у формуванні інноваційного освітнього простору в навчальному мистецькому колективі.

Ключові слова: стратегія, креативне мислення, мотивація, мистецька освіта.

Колтунова Тетяна Іванівна,
заступник директора з навчальної роботи, викладач-методист Київської дитячої школи мистецтв № 3 (Київ, Україна)

На сучасному етапі основними вимогами до мистецьких шкіл є підвищення якості процесів навчання і виховання. Проблема навчальної мотивації, креативного мислення для творчої самореалізації дітей є надзвичайно актуальною в теперішній час при опануванні програмних завдань мистецьких фахових дисциплін – образотворчого мистецтва, театру, музики, хореографії.

Мотивація учня в сучасному освітньому процесі – це складна система спонукань, що спрямовує активність вихованця – здобувача мистецької освіти – на формування нового досвіду, знань, умінь, вражень, уподобань.

Початкову мистецьку освіту надають заклади спеціалізованої мистецької освіти: музичні, художні, хореографічні, хорові, школи мистецтв тощо – відповідно до Конституції України, Законів України «Про освіту», «Про позашкільну освіту», «Про культуру», Положення про мистецьку школу, власного статуту й інших документів у межах повноважень. Початкову мистецьку освіту здобувають одночасно з початковою та/або базовою середньою освітою, і вона полягає в набутті компетенцій початкового рівня в обраному виді мистецтва. У сучасних мистецьких школах паралельно з наявними навчальними програмами та планами пропонують новий підхід – нову структуру освітнього процесу з розподілом на рівні:

– ***елементарний*** (бажаний вік здобувачів – від 6 до 10 років, термін навчання – 4 роки), основна мета – ознайомити учнів з різними видами мистецтв, сформувати елементарні знання з обраних предметів (музики, малювання, хореографії), наприкінці цього курсу учні отримують відповідний сертифікат;

– ***базовий (середній)*** – (бажаний вік здобувачів – від 10 до 14(15) років, термін навчання – 4 або 5 років), на цьому основному рівні Програмою передбачено два варіанти навчання – *полегшений, загальний мистецький,* без подальшого професійного спрямування та навчання; *поглиблений, початковий професійний,* з підготовкою до наступного рівня професійної мистецької освіти; на цьому етапі диференціюють спрямування навчальних програм і надають можливість обирати між спрощеним або поглибленим професійним мистецьким навчанням, що також підтверджується наприкінці навчання сертифікатом про закінчення цього підрівня;

– ***поглиблений –*** завершальний дворічний рівень навчання, який надає можливість продовжувати професійне мистецьке навчання та отримати сертифікат про закінчення дворічного терміну поглибленого вивчення мистецьких дисциплін.

Оновлення системи організації навчального процесу в мистецьких школах має за мету створювати умови та ситуації цілеспрямованого впливу на активність учнів, позитивну мотивацію, формування креативного простору опанування учнями знань, умінь і навичок. Вільний вибір індивідуальної траєкторії навчання для кожного вихованця сприяє активному розвитку їх творчих здібностей, здатності учнів приймати творчі рішення та відтворювати принципово нові креативні ідеї. Долаються скуті межі навчальних програм з мистецьких дисциплін, які раніше чітко окреслювали коло навчальних тем, розподіл їх по класах і півріччях. Опанування певного матеріалу було обов'язковим для всіх учнів. Навчання «для себе», «для задоволення», «для загального адаптованого розвитку творчості» не було передбачене. Прагнення встигнути вивчити всі заплановані теми, найкоротшим часом підготувати всіх учнів до міжнародних, усеукраїнських конкурсів, мистецьких олімпіад з високим рівнем вимог до учасників дуже часто не залишало часу для вільного, ненапруженого розвитку учнів з різними природними здібностями до мистецького навчання та креативного творчого процесу.

Вчитель сучасної мистецької школи – не тільки носій знань та інноваційних навчальних технологій. Саме він визначає індивідуальний творчий стиль діяльності учня, здійснює процес взаємодії з вихованцями, їхніми батьками. На всіх етапах навчання та виховання дитини він має враховувати всі умови формування мотивації до навчання, активно використовувати різні прийоми та методи заохочення здобувачів мистецької освіти. Авторитет учителя безпосередньо сприяє загальному позитивному ставленню дитини до навчання мистецтву,

готовності виконувати будь-які навчальні завдання, формуванню індивідуальних здібностей та самостійності учнів.

Для ефективного розвитку навчальних мотивацій важливим є застосування різних форм організації навчальної діяльності школярів. ***Індивідуальні заняття*** сприяють різнобічному розкриттю особистісних здібностей учня.

Ансамблеві (парні або групами до шести осіб) ***заняття*** вчать кожного учасника навчально-творчого процесу взаємодіяти з партнерами в невеликому колективі, творчо пристосовуватись до поточних навчальних завдань художньої композиції. Робота в ансамблі має величезне значення на будь-якому етапі навчання, тому що активізує увагу дитини, дисциплінує, виховує відчуття відповідальності, викликає жвавий інтерес до творчого процесу й тому мотивує учня до роботи.

Групові та колективні заняття, імпрези, концертні виступи й інші форми навчально-творчої діяльності об'єднують усіх учасників, вчать розуміти своє місце, роль і значення для створення загальної художньо завершеної сценічної дії. Саме в колективній навчальній праці формується вміння учня оцінювати себе з точки зору інших учасників творчого процесу, бути відповідальним не лише себе, а й інших осіб. Це значною мірою сприяє формуванню у вихованця активної життєвої позиції, креативного ставлення до навчання, здатності адекватно себе оцінювати, долати можливі труднощі в навчанні.

Як розкрити творчу фантазію дитини, розбудити уяву, підштовхнути до креативного творчого мислення і розкріпачити дитячий творчий потенціал? Наскільки необхідно розвивати творчі здібності та чи потрібно це робити з усіма дітьми під час навчання або тільки з найбільш обдарованими й творчо активними? Звернення до дитячої творчості як до засобу й методу виховання дитини є чи не найголовнішою потребою педагогічної діяльності сучасних мистецьких шкіл. Із чим можна порівняти радість відкриття і пізнання дитиною нових елементів танцю, музикування, будь-якої художньої творчої діяльності. Усі діти мають величезний творчий потенціал, що активно проявляється при сприйнятті явищ навколишнього життя, зокрема й різних видів мистецтва. Усі діти люблять грати, щось створювати, вигадувати, фантазувати під час гри, а це є своєрідною опосередкованою формою виявлення креативу. Якщо ці творчі здібності не отримують належного розвитку, то в дорослому віці можуть бути втрачені. Тим часом саме творча робота сприяє розкриттю особистісного креативу, творчого потенціалу, розвиває вміння мислити самостійно. Крім того, творча діяльність викликає інтерес, допомагає вчитися долати труднощі, що виникають у процесі навчання. Розкриття творчого потенціалу важливе як для дітей, що в майбутньому будуть займатись мистецтвом на професійному рівні, так і для вихованців, які мають стати культурними слухачами, глядачами та згодом заповнювати концертні зали й аудиторії.

Практичний досвід організації навчання в мистецьких школах показує, що саме колективні та групові форми діяльності створюють кращу мотивацію до навчання, оскільки задовольняють велику потребу учнів у спілкуванні. Групова форма навчання включає в активну роботу навіть пасивних, слабко мотивованих учнів, оскільки вони не можуть відмовитися від виконання своєї частини колективного творчого процесу. Крім того, виникає налаштування на своєрідне «змагання», бажання бути на рівні з іншими або навіть виконувати завдання краще за інших. Тож можемо говорити про вплив колективної та групової форм роботи на всі види навчальної, комунікаційної і творчої мотивації учнів мистецьких шкіл.

Важливими ***мотиваційними компонентами*** можуть бути:

- зосередження на потребах учня;
- навчальний діалог, співпраця та співтворчість між учнями й учителями;

– турбота про фізичне й емоційне благополуччя дітей, гнучке пристосування методики до фізичних, емоційних, навчальних можливостей дитини;

– стимулювання розвитку та саморозвитку творчого потенціалу учня.

Державні стандарти позашкільної мистецької освіти ґрунтуються на засадах особистісно зорієнтованого і компетентнісного підходів, що відповідає сучасним вимогам суспільства. Компетентності учнів формуються на міжпредметних зв'язках, інтегрованих формах роботи.

Формуванню навчальної мотивації сприяє вміле використання ***ігрових ситуацій***. За умови залучення дітей у ситуацію гри їхній інтерес до навчальної діяльності стрімко зростає, підвищується працездатність. Для створення успішності кожної дитини, необхідно визначати навіть невеликі успіхи, просування вперед, відслідковувати прогрес кожної особи в порівнянні не з іншими, а з набутими новими компетенціями самого учня. Значною мірою це стосується формату інклюзивних груп, що широко впроваджують за сучасними стандартами навчання мистецьким дисциплінам.

Таким чином, цілеспрямоване й систематичне застосування різних форм і прийомів розвитку навчальної мотивації учнів мистецьких шкіл зміцнює бажання дітей набувати знання і формує стійкий інтерес до мистецьких навчальних предметів. Успішними умовами формування навчальної мотивації є: розвиток самостійності та самоконтролю учня, надання свободи для самовираження, урахування інтересів і прагнень учня, цікава, незвичайна форма організації занять, продумана система заохочень у навчальній діяльності.

Література

1. Базелюк В. Г. Особливості інноваційного розвитку закладів освіти у контексті європейських освітніх цінностей. *Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Психолого-педагогічні науки*. 2011. № 2.

2. Бех І. Д. Психологічні джерела виховної майстерності : навч. посіб. Київ, 2001, 248 с.

3. Вовчик-Блакитна О. О. Дитина у контексті сучасних соціокультурних тенденцій виховання. *Практична психологія та соціальна робота*. 2008. № 9. С. 1–5.

4. Гузенко О. А. Формування мотивації навчання молодших школярів в умовах особистісно орієнтованої освіти : автореф. дис. … канд. пед. наук. Київ, 2002. 17 с.

5. Педагогічна психологія : навч. посіб. для студ. пед. інстит. / під ред. Л. М. Проколієнко, Д. Ф. Ніколенка. Київ : Вища школа, 1991. 183 с.

6. Подвала В. Д. Створюймо музику! Вправи для розвитку творчих навичок в учнів дитячих музичних студій та шкіл мистецтв. Київ : Музична Україна, 1990. 64 с.

7. Помиткін Е. Психологічне забезпечення духовного розвитку дитини : програми роботи з дітьми від 5 до 18 років. Київ : Шкільний світ, 2008. 127 с.

Колтунова Татьяна Ивановна
(Украина)

СТРАТЕГИИ ФОРМИРОВАНИЯ КРЕАТИВНОГО МЫШЛЕНИЯ И МОТИВАЦИИ К ОБУЧЕНИЮ В УЧАЩИХСЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ШКОЛ

Аннотация. Обоснована необходимость мотивировать учеников художественных школ в изучении художественных дисциплин для формирования у воспитанников креативного отношения к обучению. Описана система организации начального художественного образования в современных художественных школах, приемы и методы стимулирования учащихся к усвоению учебного материала. Определены пути развития у детей самостоятельного мышления, умения применять знания на практике. Определена роль учителя в организации инновационного образовательного пространства в учебном коллективе.

Ключевые слова: стратегия, креативное мышление, мотивация, художественное образование.

Koltunova Tatyana
(Ukraine)

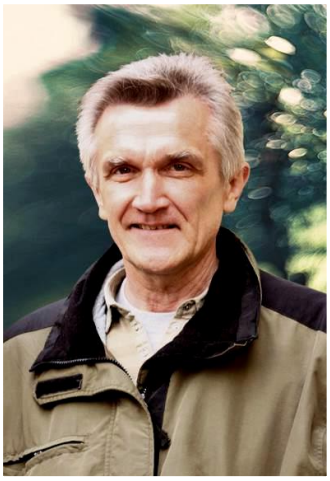
STRATEGIES FOR THE FORMATION OF CREATIVE THINKING AND MOTIVATION FOR TRAINING ART SCHOOLS

Annotation. The article considers some provisions of educational motivation of students of art schools as a basis for the development of a creative attitude to teaching art disciplines. The system of organization and basic sublevels of primary art education in modern art schools is schematically stated. There are separate groups of techniques and methods to stimulate students to learn the material. Ways to promote the development of students' activities for the development of independent thinking, learning and application of knowledge are outlined. The role of the teacher in the formation and development of the innovation space in the educational art team is determined.

Keywords: creatively minded, strategy, school, motivation, goal, learning.

ВПЛИВ ЗАНЯТЬ СТЕПОМ (ЧЕЧІТКОЮ) НА ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ ДИТИНИ

УДК 793.3:37.015.311-053.5



Сушицький Микола Іванович,
заслужений артист України, член Національної спілки хореографів України, художній керівник Зразкової студії степу «Чарлі» ЦК «Святошин» (Київ, Україна)

Анотація. У сучасному суспільстві сформувалося багато цікавих напрямів хореографії. Одним з таких є степ (чечітка), який з початку 2000-х років почав набирати популярності завдяки видовищності, незвичній подачі й можливості поєднання з іншими видами хореографії. У чому складність навчання степу дітей і яку методику використовувати? Чим цікаве походження степу і де він перетинається з українським народним танцем? Яка користь від занять степом для дітей Зразкової студії степу «Чарлі»? Про широту можливостей і глибину жанру існує багато різних думок.

Ключові слова: степ, чечітка, Студія степу «Чарлі», танок ніг, музика ніг, формування особистості, степ в Україні.

«Музика ніг» – буквально так можна описати чечітку (або степ). Для цього танцю не обов'язково використовувати музичний супровід – ритм відбивають спеціальним взуттям з металевими пластинами на підошві. У цьому й полягає головна перевага жанру: унікальний танцювальний малюнок доступний для людей будь-якого віку й навіть для незрячих людей. Адже вони чують ритм, музичний супровід [4].

Чечі́тка, від ром. чячьо – «так»; частий вигук під час виконання – різновид танцю, інша назва – степ, від англ. step – «крок», також вживають теп, від англ. to tap, tap – «стукати», «легкий стукіт» [1; 3].

Витоки степу сягають ритуальних танців корінного населення Америки – індіанців, ритмічні рухи ніг у поєднанні з барабанними звуками вони використовували з метою оповіщення про початок повстання. Саме тому грати на бараба-

нах в Америці неграм було заборонено, і вони стали висловлювати своє відчуття ритму ударами ніг об землю і долонями по стегнах, плечах, ритмічними плесканнями, перестуком і шарканням ніг, супроводжуючи все це піснями. За іншою версією, справжніми «батьками» напряму все ж є культурні традиції негрів та ірландців, які заселили землі Нового Світу ще у XVIII столітті. Негри привезли в Америку африканські ритми, а ірландці – жигу. Під час імпровізованих матчів, які влаштовували іммігранти, расові й інші стереотипи розчинялися в боротьбі за найкраще виконання танцю дерев'яних підошов [4].

1830 рік вважають роком народження степу, коли відомий ірландський танцівник Тато Райс (псевдонім) продемонстрував публіці новий танець. Виконавець об’єднав жигу з елементами африканських ритмів – так з’явилась чечітка, яка схвилювала Америку й набула популярності не лише серед бідного населення [4].

До 20-х років XX ст. степ був нерозривно пов'язаний з Бродвеєм. Одним з головних степістів, які сяяли на театральних підмостках, став афроамериканець Білл Робінсон. Танцюристові вдалося домогтися неймовірного на той момент – заручитися підтримкою білої публіки. Адже згідно з правилами расової сегрегації тих часів чорні повинні були танцювати тільки для чорних, а білі – для білих. Робінсон змінив ці традиції. Також винаходом Біллі Робінсона стали удар носком черевика, що ковзає, і танець на сходах.

У 1930–1940-х роках степ став досить популярним завдяки голлівудським музичним фільмам. Фред Астер і його дружина, Пол Дрейпр, Рей Болджер внесли до чечітки елементи сучасних танців та класичного балету, додали різноманітність, збагатили естетику танцю. Мода на джаз популяризувала степ, надавши йому нового образу й складнішої ритмічної та мелодійної постановки [5].

На початку 50-х років жанр переживає період застою, адже на великі оркестри, музика яких супроводжувала більшість степ-дансу, уряд ввів податок [4].

У 1970-ті роки цікавість до степу відродилась знову, завдяки тому що в США були відновлені старі мюзикли, почали знову відкриватися танцювальні школи. Одним із найпопулярніших у світі колективів, які виконують різновид ірландського степу (ірландський hard shoe), є група «Riverdance» [5].

Наприкінці XX – на початку XXI ст. степ опиняється в апогеї свого розвитку. Центром цього танцю стають США, де працюють такі метри, як Грегорі Хайнс, Севіон Гловер, Джейсон Семюелс-Сміт й ін. На весь світ про себе заявило степ-шоу «Tap Dogs», де спробували за допомогою степ-танцю передати ритміку сучасного індустріального міста. «No Maps on My Taps», документальний фільм 1979 року, нагороджений «Еммі», сприяв відродженню степу. Ще більше посилив його популярність успіх анімаційного фільму «Happy Feet» 2006 року.

Національний день степу в США (National Tap Dance Day), започаткований президентом Джорджем Бушем 7 листопада 1989 року, щорічно святкують 25 травня. Ця дата обрана на честь дня народження видатного степіста Білла Робінсона. Видатними сучасними виконавцями чечітки також є Сара Райх, Бренда Буфаліно, Кларк Бразерс, Хлоя Арнольд, Дюлі Хілл, Даян «Леді Ді» й ін. [5].

У СРСР степ був неофіційно заборонений. Колосальній кількості західних фільмів про степ ми можемо протиставити лише стрічку «Зимовий вечір у Гаграх», також епізодично він є у фільмах «Карнавальна ніч», «Ми із джазу». Згодом на

пострадянському просторі степ активно розвивається. Широковідомі такі російські чечіточники, як Костянтин Невретдинов (виконавець степу на руках), Володимир Кірсанов, Олег Федоткін, також українські Володимир Шпудейко, Станіслав Шкварченко, Олексій Гілко, Сергій Остапенко, Олександр Останін та ін. [5].

Оскільки в російському й українському танцях є схожий зі степом елемент – «дрібушки» та «притупи», коли ноги у швидкому темпі по черзі стукають об землю та утворюється характерний звук – стукіт, дехто з танцівників швидко відчув красу й виграшність прийомів степу і почали вводити його у свої номери, назвавши це звуковідтворення чечіткою. У Європі й Америці застосування чечітки в національних слов'янських танцях успішно продемонструвала трупа С. Дягілєва [1].

У 80-х роках кінорежисер Карен Шахназаров сприяв популяризації степу. Його фільми «Ми із джазу», «Зимовий вечір у Гаграх» набули надзвичайної популярності. Також він знімав телевізійні фільми про видатних степістів «Прогулянка в ритмах степу», «Гримуча дюжина». На телебаченні почали з'являтись і зарубіжні фільми «Пісні під дощем», «Голлівуд-Голлівуд», «Королівське весілля», «Клуб Коттон», ірландські й австралійські шоу «Ривер Денс», «Теп Догс».

У 90-х роках у Києві Володимир Шпудейко створив колектив «Джаз, степ, танц-клас!», а згодом організував перший в Україні Міжнародний фестиваль «Країна степу», що успішно розкриває таланти по сьогодні [1].

З огляду на історію виникнення степу стає зрозуміло, що передусім цей напрям хореографії, як і будь-який інший, може освоїти доросла людина або дитина, починаючи з підліткового віку. Адже для навчання потрібні стійка увага, координація тіла, добре розвинене відчуття ритму, наполегливість. Але ритмічний стук часто викликає цікавість у дітей молодшого шкільного віку, хоча концентрація уваги й можливості тіла дітей такого віку потребують особливої методики викладання. І щоб досягнути хороших результатів у навчанні, педагог повинен використовувати такі прийоми, що роблять урок цікавим, концентрують увагу учнів [2]. Один з перших в Україні, хто працював над створенням методики викладання степу в дитячих колективах, був Станіслав Шкварченко.

Шкварченко Станіслав Іванович – викладач класу степу Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв, артист, балетмейстер народної хореографії, викладач фахових дисциплін, член Асоціації діячів естрадного мистецтва України, засновник Київської професійної школи степу «Чарлі» – людина, яка мала великий творчий шлях у хореографії (артист Заслуженого шахтарського ансамблю пісні і танцю «Донбас», Ансамблю пісні і танцю Двічі Червонопрапорного Балтійського флоту, Ансамблю пісні і танцю Червонопрапорного Київського військового округу, Київського мюзик-холу, артист естради й оригінального жанру при Красноярській, Кокчетавській і Київських філармоніях), він прагнув ділитись надбаннями з іншими, створювати щось нове, цікаве.

1997 року розпочала свою діяльність Школа степу «Чарлі». Спочатку це була невелика кількість дітей, які наполегливо працювали тричі на тиждень по три години за розробленою керівником методикою. Для отримання максимального результату на сцені діти вивчали не лише основи степу, але й класичної, народно-сценічної хореографії, трюки, жонглюж та ін. Згодом програма поглиблювалась і розширювалась. Колектив ставав дедалі більшим. За 10 років існування

було створено концертні номери в степі різної стилізації: «На прогулянці», «Джазові серця», «Юний містер Черчель», «Hello, Dolli» – у стилі джазу; «Робітники ресторану “Поплавок”», «Фото з альбому», «Трієчка» – у стилі ретро; «У джазі тільки дівчата», «Циганський святковий» – у фольклорному стилі; «Фрагмент із життя клубу», «Юні моряки» – в матроському характері й ін. Особливістю Школи степу «Чарлі» є атмосфера – дружня, позитивна, спрямована на розвиток дітей і включення батьків в інтереси їхніх дітей. Надзвичайно кропітка робота стопи та вправні рухи руками впливають на швидкість стомлюваності, розфокусованості дітей, і в цьому питанні важлива підтримка батьків, розуміння складності жанру, заохочення до тренувань. Лише через роки безперервних занять у хореографічній залі дітям вдається майстерно поєднувати удари стопою, позиції рук і подачу образу. Важливим фактом є те, що кожний учасник колективу в процесі танцю розуміє «роль своїх ніжок». Діти вчаться «включатись» у колективний ритм або виділятись у соло, контролюючи темп і гучність партнерів по номеру. На заняттях – розвивають уміння розуміти свою важливість у роботі групи, адже «збити з ритму», «вибити з темпу» (не говорячи вже про лінії, поставу, образ і все інше, чого потребує номер у будь-якому напрямі хореографії) означає поставити під загрозу весь концертний номер, цілісність зорової і слухової картини. А це вже формування відповідальності, що знадобиться в побуті, навчанні, роботі. Кожний, хто навчається степу, знає, що його ноги – це як музичний інструмент, у якого своя партія, який не може бути замінений іншим інструментом, і це сприяє розвитку самоцінності, з одного боку, і важливості партнера – з іншого.

Станіслав Іванович назвав степ, якому навчаються в Школі степу «Чарлі», ***слов'янською чечіткою***. Окрім навчання степу (чечітці), основам класичної хореографії, діти опановують музичну грамоту («А зараз танцюємо 1/4 і переходимо на 2/16», – говорить керівник), культуру сценічної поведінки, трюки, характерні для слов'янських народних танців, вчаться поважати один одного й глядачів (обов'язково дочекаються спокою в залі, а вже потім перейдуть до коди, що є практично в кінці кожного номера). Це такий інтелігентний варіант степу (чечітки), що потребує не лише знань з хореографії, а ще й духовної, інтелектуальної наповненості. Звичайно, є свої труднощі в навчанні дітей степу. Одна з основних – це вираз емоцій на обличчі. «Ви коли-небудь бачили не усміхненого чечіточника? Поки що саме із цим у нас, молодих танцюристів, труднощі: ми або стукаємо, або посміхаємося – одне з двох», [1] – казав Юрій Дузенко, керівник одного з традиційних степових колективів.

Ті учні, які мають на меті стати професійними танцівниками, напрацьовують усі необхідні навички й уміння, готуючись цілеспрямовано до навчання в хореографічних вишах. Звичайно, випускники Школи степу «Чарлі» не всі обирають для себе професію артиста. Але, проаналізувавши долі всіх випускників, можемо з упевненістю сказати, що кожна дитина цілеспрямовано йде по життю, формує нехай невелику, але вагому частину сьогоднішнього суспільства. Лікарі, ІТ-фахівці, модельєри, менеджери, фінансисти, вокалісти, танцівники – такі професії опанували випускники Школи степу «Чарлі», позитивні, думаючі, з активною життєвою позицією. Випускники тримають зв'язок один з одним, з новими маленькими учнями, за першої ж нагоди приходять до хореографічної

зали, до керівника. Отже, підсумуємо, що саме формування здорової, розумної, інтелігентної і наполегливої особистості вирізняє Школу степу «Чарлі», а сьогодні – Зразкову студію степу «Чарлі», керівником і продовжувачем ідей засновника якої (чим пишаюсь) є я – заслужений артист України Микола Сушицький.

«У чечітці головне – кураж. Ось відчуваєш: ти можеш бити чечітку. І все! Наче ти жити без цього не можеш! Ти зрозумів? Ось якщо ти зараз не будеш бити чечітку – помреш! Ось яке почуття! Навіть страшно стає», – із фільму «Зимовий вечір у Гаграх» [1].

Література

1. АртВертеп. Танец настроения. Ассоль Овсяннікова (2004). URL: https://artvertep.com/print?cont=307 (дата звернення: 28.06.2020).

2. Подберезкин В. Секреты степа : методика обучения. Київ : Созвучие, 1995. 87 с.

3. Матеріал з Вікіпедії. URL: 00051 (дата звернення: 27.06.2020).

4. Чечетка –- танец, завоевавший Америку. URL: https://soundtimes.ru/tantsy/chechetka (дата звернення: 25.06.2020).

5. Матеріал з Вікіпедії. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A7%D0%B5%D1 %87 %D1%96%D1%82%D (дата звернення: 27.06.2020).

Сушицкий Николай Иванович
(Украина)

**ВЛИЯНИЕ ЗАНЯТИЙ СТЕПОМ (ЧЕЧЕТКОЙ)
НА ФОРМИРОВАНИЕ ЛИЧНОСТИ РЕБЕНКА**

Аннотация. В современном обществе сформировалось много интересных направлений хореографии. Одним из таких является степ (чечетка), который с начала 2000-х годов начал набирать популярность благодаря зрелищности, необычной подаче и возможности сочетаться с другими видами хореографии. В чем сложность обучения степу детей и какую методику использовать? Чем интересно происхождения степа и где он пересекается с украинским народным танцем? Какая польза от занятий степом для детей Образцовой студии степа «Чарли»? О широте возможностей и глубине жанра существует много разных мнений.

Ключевые слова: степ, чечетка, Студия степа «Чарли», танец ног, музыка ног, формирование личности, степ в Украине.

Sushitsky Nikolay
(Ukraine)

**EFFECT OF STEP ACTIVITIES (TAPET)
ON THE FORMATION OF THE PERSONALITY OF THE CHILD**

Annotation. In modern society, there are many interesting areas of choreography. One of these is the steppe (tap dance), which from the beginning of the 2000s began to gain popularity due to the spectacular, unusual presentation and the possibility of combining with other types of choreography. What is the difficulty of teaching step children and what methodology to use? What is interesting about the origin of the steppe and where does it intersect with Ukrainian folk dance? What is the use of step classes for children of the Model Studio step «Charlie»? There are many different opinions on the breadth of possibilities and the depth of the genre.

Keywords: step, tap dance, Charlie Steppe Studio, foot dance, foot music, personality formation, steppe in Ukraine.

ТВОРЧИЙ ШЛЯХ НАРОДНОГО АНСАМБЛЮ ТАНЦЮ «ГОРЛИЦЯ» МІЖНАРОДНОГО ЦЕНТРУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ ПРОФСПІЛОК УКРАЇНИ

УДК 793.3.08.09

Анотація. За роки існування Народний ансамбль танцю «Горлиця» пройшов значний творчий шлях, поліпшуючи культуру, техніку виконання і зміст художньої програми. Сьогодні колектив демонструє хореографічні можливості народного танцювального фольклору, захоплює своєю юною красою, щирою відвертістю в запальних танцях, жанрових сценках і мініатюрах: «Підківочки», «Їхали козаки», «Кадриль на ослінчиках», «Несе Галя воду», «Залицяльники», «Закарпатський танок», «Гопак» та ін.

Ключові слова: народний ансамбль танцю, фольклор, хореографічне мистецтво, фестиваль народної творчості.

Гурський Віталій Іванович,
викладач Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв» імені П. Чубинського, художній керівник Народного ансамблю танцю «Горлиця» (Київ, Україна)

Гурська Олександра Леонідівна,
артистка Національного заслуженого академічного українського народного хору імені Г. Верьовки, балетмейстер Народного ансамблю танцю «Горлиця» (Київ, Україна)

«Горлиця» – це народнопоетична назва голубки, птаха, якого в багатьох культурах світу вважають символом щастя. Саме таку назву обрав новостворений ансамбль під керівництвом знаного майстра хореографічного мистецтва, заслуженого працівника культури України ***Зайцева Євгена Васильовича***. Під його керівництвом ансамбль танцю «Горлиця» став одним із провідних колективів міста Києва й добре знаним в Україні. Колектив – лауреат всеукраїнських і всесоюзних фестивалів народної творчості, володар Великої золотої медалі IV Міжнародного конкурсу фольклорного танцю і музики, що проходив у фінському місті Тампере [2, 79].

З 2004 року ***Білошкурський Володимир Степанович*** відтворив та очолив як художній керівник народний ансамбль танцю «Горлиця» Міжнародного центру культури і мистецтв м. Києва. І вже 2005 року Народний ансамбль танцю «Горлиця» підтвердив звання «народний». 27–29 квітня того самого року «Горлиця» бере участь у конкурсі хореографічних колективів і виступає в гала-концерті переможців V Міжнародного фестивалю-конкурсу танцю народів світу «Веселкова Терпсихора».

І вже 15 листопада 2008 року із шаленим успіхом відбувся ювілейний благодійний концерт до 50-річчя Народного ансамбль танцю «Горлиця» Міжнародного центру культури і мистецтв України [2, 77–78].

Юрій Станішевський, доктор мистецтвознавства, у журналі «Музика» (№ 2 за березень-квітень 2008 р.) писав: «Півстоліття свого творчого шляху відзначив Народний ансамбль танцю «Горлиця» Міжнародного центру культури і мистецтв профспілок України, який за п'ять десятиліть виховав сотні артистів і балетмейстерів. Керівник ансамблю – знавець українського танцю, обдарований хореограф і педагог Володимир Білошкурський.

Унікальність цього самобутнього колективу – у прагненні нікого не наслідувати та не копіювати, а постійно шукати власний шлях у національній народно-сценічній хореографії, спираючись на щедрі багатства танцювального фольклору. У репертуарі колоритні "Залицяльники", "Несе Галя воду", "Їхали козаки", "Підківочки", "Кадриль на ослінчиках" і, звичайно, полум'яний, віртуозний "Гопак"» [2, 79].

А в газеті «Урядовий кур'єр» (№ 29 (3689) від 14.02.2008) Юрій Олександрович вказує: «Керівник колективу – першокласний знавець українського танцю, обдарований хореограф і педагог Володимир Білошкурський. Поруч із ним працюють досвідчений хореограф-репетитор Юрій Тарасов і здібний асистент Віталій Гурський» [2, 79].

Гастрольні шляхи Народного ансамблю танцю «Горлиця» пролягали через Німеччину, Сірію, Ліван, Фінляндію, Іорданію, Францію, Італію, Португалію, Японію, Чорногорію, Словаччину, Болгарію, Іспанію, Польщу...

Так улітку 2008 року ансамбль танцю «Горлиця» був на гастролях у Чорногорії на Міжнародному фестивалі-конкурсі фольклорного танцю, де отримав почесне Гран-прі.

Наступною перемогою ансамблю «Горлиця» стало Гран-прі на Міжнародному фестивалі фольклорного танцю «Радост на брега» – Бургас-2010 у Болгарії [2, 81–82].

23 березня 2011 року Народний ансамбль танцю «Горлиця» взяв участь у Творчому звіті майстрів та творчих колективів України для делегатів VI з'їзду Федерації профспілок України з хореографічною композицією «Закарпатський святковий».

Як художній керівник і балетмейстер Народного ансамблю танцю «Горлиця» Міжнародного центру культури і мистецтв м. Києва Володимир Степанович поставив такі хореографічні композиції: «Привітальний», «Гопак», «Закарпатський святковий», «Делікатна кадриль», «Старовинна українська кадриль», «Древлянські перетупи», «Чорноморочка», «Моряки» й ін.

До репертуару колективу з успіхом увійшли й найкращі зразки постановчих робіт провідних діячів мистецтва хореографії: хореографічна картинка «Несе Галя воду», постановник – народний артист України Григорій Павлович Клоков; хореографічна композиція «Сіверська старшина», хореографія заслуженого артиста України В'ячеслава Вітковського; лірична мініатюра «Залицяльники», постановник – Максим Білошкурський [2, 85–86].

У грудні 2012 року під керівництвом Володимира Білошкурського ансамбль танцю «Горлиця» підтвердив звання «народний». За доброю традицією 2012–2013 творчий сезон закінчився звітним концертом 21 квітня на рідній сцені Міжнародного центру культури і мистецтв профспілок України.

Хореографічна зала Міжнародного центру культури і мистецтв профспілок України має славетну історичну енергетику, яку відчув і підтримав Володимир Степанович. Так у залі з'явився портрет Павла Вірського, який з ансамблем танцю України деякий час працював у стінах Жовтневого палацу, портрет Євгена Зайцева – засновника ансамблю танцю «Горлиця». Започаткував Володимир Степанович і куточок досягнень ансамблю «Горлиця», зі світлинами, афішами, кубками [2, 89–92].

25 квітня 2015 року відбувся благодійний концерт «З Україною в серці», ідейним засновником якого був Володимир Степанович Білошкурський за підтримки Народного ансамблю танцю «Горлиця». Газета федерації профспілок України «Профспілкові вісті» (№ 17–18 від 7.05.2015) урочисто констатувала: «Десятки танцювальних колективів і повний зал одного з найбільших культурних центрів Києва – у Міжнародному центрі культури та мистецтв Федерації профспілок України – Жовтневому палаці – відкрився благодійний концерт "З Україною в серці". На концерті виступили: Народний художній колектив театр хореографічних мініатюр "Цвіт папороті", Ансамбль народного танцю "Барвінок" Луганського обласного осередку НХСУ, Зразковий ансамбль народного танцю "Росток", Колектив східного танцю Аміри Абді, Народний художній колектив ансамбль танцю "Вітамінчики", Ансамбль народного танцю грузинського культурно-освітнього центру "Іберія"».

У статті для газети «Урядовий кур'єр» (№ 78 від 29.04.2015) написано: «Жовтневий палац укотре зібрав у своїх стінах талановиту молодь зі всієї країни на благодійному концерті "З Україною в серці". Окрасою концерту вже традиційно стали господарі сцени Міжнародного центру культури і мистецтв профспілок України – Народний ансамбль "Горлиця"» [2, 96].

Доброю традицією стало, яку, до речі, започаткував Володимир Білошкурський, проводити звітні концерти Народного ансамблю танцю «Горлиця» в колі творчих побратимів. Так і 17 квітня 2016 року відбувся концерт під гаслом «Україна – єдина родина». У концертній програмі взяли участь творчі колективи: Народний ансамбль танцю «Барвінок» Луганського обласного осередку НХСУ; Ансамбль народного танцю грузинського культурно-освітнього центру «Іберія»; Зразковий фольклорний ансамбль «Співаночка»; Школа степу «Джаз-степ-танц-клас». Очолив програму концерту Народний ансамбль танцю «Горлиця».

У червні 2016 року Народний ансамбль танцю «Горлиця» запросили до Словенії для участі в І Валчанському фольклорному фестивалі народного танцю. На фестивалі «Горлиця» виступила блискуче. Глядачі аплодували стоячи та не бажали відпускати танцівників! Зі Словенії до рідного Києва колектив привіз Гран-прі фестивалю [2, 97–99].

14 травня 2017 року у великій залі МЦКМ ПУ відбувся ювілейний концерт до 60-річчя від дня заснування Народного ансамблю «Горлиця». Після концерту творчі колективи вийшли на сцену палацу для привітання Народного ансамблю танцю «Горлиця» з почесним ювілеєм. Президія Федерації профспілок України нагородила Почесною грамотою Білошкурського Володимира Степановича – художнього керівника Народного ансамблю танцю «Горлиця» Міжнародного центру культури і мистецтв профспілок України, за багаторічну плідну працю,

високий професіоналізм, значний особистий внесок у популяризацію української культурної спадщини, розвиток хореографічного мистецтва та з нагоди 60-річчя від дня створення НАТ «Горлиця». Загальний святковий настрій ще довго панував серед учасників дійства: артисти та глядачі ділились один з одним враженням від концерту, дарували квіти, робили світлини на згадку [2, 108].

З 20 липня по 20 серпня 2017 року Народний ансамбль танцю «Горлиця» взяв участь у XXIX Міжнародному фольклорному фестивалі «Земеля Кантабрія» (Muestra Internacional de Folrlore «Por las tierras de Cantabria»), який проходив в автономній області Кантабрія (Cantabria) на північному узбережжі Іспанії, зі столицею Сантандер на березі Біскайської затоки [2, 110].

У буклеті фестивалю представлено такий анонс до виступів колективу: «Протягом творчих років колектив ансамблю народного танцю "Горлиця" досяг значного кар'єрного зростання в поліпшенні культури, техніки та художнього багатства фольклорного танцю України. Сьогодні "Горлиця" демонструє можливості фольклору й популяризує народний танець, демонструючи юнацьку красу та справжню щирість у танці, піснях та українській музиці» [2, 111–112].

Естремадура (Extremadura) – автономне співтовариство на південному заході Іспанії (місто Касерес – Cáceres) гостинно прийняло Народний ансамбль танцю «Горлиця» на Фольклорному фестивалі народів світу Естремадура (Festival Folklórico de los Pueblos del Mundo de Extremadura) 2017 року.

Місто Касерес стало епіцентром фестивалю, у якому вирував творчий процес, тривали репетиції до концертів, проходили взаємні майстер-класи, спілкувалися учасники творчих колективів з України, Мексики, Туреччини, Грузії, Африки, Перу, Осетії, Чилі й інших країн.

З міста Касерес учасники фестивалю кожного вечора виїздили з концертною програмою до інших міст Естремадура. Такою дружньою візитівкою фестивалю був концерт у місті Портел (Portel) у Португалії [2, 115].

Багато вихованців «Горлиці» стали відомими керівниками хореографічних колективів та артистами професійних ансамблів танцю. Так з вересня 2017 року художнім керівником Народного ансамблю танцю «Горлиця» став вихованець ансамблю – ***Гурський Віталій Іванович***. Під його керівництвом колектив з 29 червня по 6 липня 2019 року взяв участь у фестивалі «Folkowe Inspiracje» (Польща, м. Лодзь), де здобув дві золоті медалі в номінаціях за кращу постановчу роботу та за кращу сюжетну (театральну) постановку.

Балетмейстером ансамблю «Горлиця» з 2019 року є артистка Національного заслуженого академічного українського народного хору імені Г. Верьовки – ***Гурська Олександра Леонідівна***.

Сьогодні колектив продовжує славу своїх талановитих попередників, наполегливо оволодіває тонкощами хореографічного мистецтва, надихаючи своїх глядачів.

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.

Гурский Виталий Иванович,
Гурская Александра Леонидовна
(Украина)

НАРОДНЫЙ АНСАМБЛЬ ТАНЦА «ГОРЛИЦА» МЕЖДУНАРОДНОГО ЦЕНТРА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ ПРОФСОЮЗОВ УКРАИНЫ

Аннотация. За годы существования народный ансамбль танца «Горлица» прошел значительный творческий путь, улучшая культуру, технику исполнения и содержательность художественной программы. Сегодня ансамбль демонстрирует хореографические возможности народного танцевального фольклора, захватывает своей юной красотой и искренней откровенностью в зажигательных танцах, жанровых сценках и миниатюрах «Подковочьки», «Ехали казаки», «Кадриль на лавочках», «Несет Галя воду», «Ухажёры», «Закарпатский танец», «Гопак» и др.

Ключевые слова: народный ансамбль танца, фольклор, хореографическое искусство, фестиваль народного творчества.

Gurskyi Vitalii,
Gurska Oleksandra
(Ukraine)

PEOPLE'S ENSEMBLE OF DANCE «GORLITSA» INTERNATIONAL CENTER FOR CULTURE AND ARTS OF TRADE UNIONS OF UKRAINE

Annotation. Over the years, the folk dance ensemble «Gorlitsa» has gone a significant creative path improving the culture, performance technique and the richness of the art program. Today the ensemble demonstrates the choreographic capabilities of folk dance folklore, captures with its youthful beauty and sincere sincerity in incendiary dances, genre scenes and miniatures «Pidkivochki», «Cossacks rode», «Square dance on benches», «Carries Galya water», «Boyfriends», «Transcarpathian dance», «Hopak» and others.

Keywords: folk dance ensemble, folklore, choreographic art, folk art festival.

ОСОБЛИВОСТІ РОМСЬКОГО ТАНЦЮ І ЙОГО ВНЕСОК У РОЗВИТОК ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

УДК 397.4(793.7):008

Рудніцька Олександра Олександрівна,
старший викладач кафедри режисури та акторської майстерності, здобувач ступеня доктора філософії кафедри культурології та інформаційних технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Київ, Україна)

Анотація. Обґрунтовано, що українська культура багатогранна. Вказано, що вплив культури національних меншин, які проживають на території України, є одним з головних чинників формування української культури. Зауважено, що саме ромам завдячуємо за виникнення такого поняття в методології сучасної танцювальної школи, як «циганочка», а також характерні чоловічі та жіночі манери виконання танцю. Зазначено особливості ромського танцю, обґрунтовано його внесок у розвиток хореографічної культури України.

Ключові слова: *ромський танець, манера ромського танцю, сценічна манера, салонна манера, табірна манера, вулична манера, культура України, ромська культура.*

Перші письмові згадки про життя і культуру ромів датовані початком XIV століття. У друкуваннях згадано стиль життя ромів, їхній побут, зовнішність,

спосіб співіснування з іншими народами тощо. Європейські роми належать до світової мегагрупи «Дом».

Найпоширенішими заняттями, що приносили осілим ромам цієї групи дохід, були танці та заняття музикою. Часто діти переймали професію своїх батьків не за власним бажанням, а з примусу. Як зазначає О. Баранніков у своїй праці «Українські цигани», описуючи ромів групи «Дом», «система вимагала, щоб діти залишалися в тій самій касті й жили тими самими промислами, що і їхні батьки. Через це всі нащадки цих артистів мусили стати артистами також» [1, 11]. Проте саме цей «закон» дав можливість ромам надати професійності своїм мистецьким навичкам, зокрема танцювальним. А згодом інтегрувати свою танцювальну культуру в соціокультурний простір тієї країни, у якій вони мешкають. Варто зазначити, що особливості ромської хореографії мають вплив на розвиток і формування танцювальної естетики країни, у якій живуть роми.

Найбільш відомими науковцями-дослідниками ромського танцю та ромського фольклору є О. Баранніков, А. Чернишова, С. Зайцев, Н. Стуколкіна, Р. Деметр, Г. Цвєтков. Однак тема ромського танцю не є достатньо вивченою, і це актуалізує її дослідження.

За певними ознаками, що характеризують ромські танці за манерою виконання, їх поділяють на *табірні*, *сценічні*, *вуличні* та *салонні* [3]. Кожен танець із зазначених видів може виконуватись лише в певних пропонованих обставинах і з особливою манерою подачі та набором рухів.

Табірні танці не мають певних правил і завчених рухів, адже це своєрідна імпровізація. Такі танці розраховані на показ віртуозності, певне сперечання між танцівниками на рівень харизматичності та майстерності. Табірний танець втілюється у вузькому колі рідних: удома, на родинних святах, гуляннях.

Сценічний танець виконують на професійному майданчику: театр, естрадна сцена тощо. Він має бути обов'язково підготовленим заздалегідь і містити професійний посил (меседж).

Салонний танець є однією з варіацій сценічного, щоправда, у салонному – відсутня сцена. Його можна віднести до категорії «комерційних». Салонний танець виконують у ресторанах чи вдома в замовника відповідно до його вподобань і побажань, тому такий танець більш стилізований.

Вуличний танець містить ознаки сценічного та салонного танців. Манера його виконання полягає в тому, що вуличний танець є підготовленим, проте в ньому наявна імпровізація, як у табірному. Основна мета танцівників – привернути увагу перехожих і зацікавити їх, адже для багатьох ромів такий вид танцю є достатньо прибутковим.

Зауважимо, що іспанський танець *фламенко* тривалий час вважали суто ромським. Фламенко – це ромське професійне мистецтво, що існує тільки в сценічній і вуличній формах.

До особливостей ромського танцю, як зазначає науковиця А. Чернишова, належить не лише поділ за манерою виконання, а й те, що танці поділяють на суто *чоловічі* та *жіночі* [5, 90]. Варто зазначити, що популярний танець *циганочка* виконують як жінки, так і чоловіки і він має особливий набір рухів.

Жіночій ромській хореографічній лексиці притаманні рухи чечітки в поєднанні з ударами півпальців об підлогу, ледь помітні присідання та перехресні кроки. Абсолютний контраст: від вільних, легких рухів до міцної фіксації опущеного донизу ліктя разом з вібруючою кистю. Одним із найвідоміших та пізнаваних характерних рухів жіночого танцю є неперервні рухи плечей вперед-назад [5, 90]. Обов'язково на грудях має бути масивне дзвінке намисто, яке створює додатковий звуковий ритмічний контраст. Саме рух плечима вперед-назад вважають єдиним, абсолютно унікальним рухом, не запозиченим з інших культур чи хореографічних стандартів.

Чоловічий танець також насичений рухами чечітки в поєднанні з різноманітними стрибками, що є особливістю ромського танцю. Підстрибування виконують у різних темпоритмах і супроводжують плесканням (по грудях, стегнах, чоботях, підлозі, животу) [5, 90].

Зосередимось на хореографічному аналізі одного з видів танцю, а саме табірного, і його культурологічному складнику. Візьмемо для прикладу фільм «Табір іде в небо» (1975). Сценарій до кінострічки написав Еміль Лотяну, який працював також режисером, за оповіданнями Максима Горького. Композитор фільму – відомий молдовський митець Еудженіу Дога.

Стрічка «Табір іде в небо» багата не лише колоритними діалогами персонажів, красою костюмів і музично-пісенним оформленням, але й хореографічними номерами. Однією з кульмінаційних сцен є табірний танець на пісню Ради [2]. Танець колективний, його виконують просто неба, і він має імпровізаційний характер. Основні партії виконують головні герої – Рада та Лойко. Їх оточують інші роми, котрі також рухаються під жваву музику, створюючи пристрасну атмосферу. Так, у коловороті танцювальних рухів, під супровід динамічної музики поєднуються чоловіча та жіноча енергії та герої виражають свої емоції. Зауважимо, що танець багатий окремими жіночими та чоловічими танцювальними партіями, що гармонійно передають емоційність танцювального номера і підкреслюють контрастність настрою танцівників.

У виконанні жіночих партій можна простежити ледь помітні присідання та перехресні кроки, плавні рухи кистями, рухи плечима вперед-назад. Характер жіночої партії створює певну магію, контраст настрою: від веселого до сумного, від пристрасті до ніжності, від динамічних рухів до плавних.

Виконанню чоловічих партій у зазначеному епізоді притаманна дрібна чечітка, плескання по гомілках, грудях, стегнах. Чоловічий танець має завойовницький характер, змінну динаміку у виконанні рухів.

Варто зазначити, що особливість виконання ромської пісні та музики полягає в «запізненні» на сильну долю й початок співу зі слабкої [4, 5]. Виконання ромського танцю може протиставлятися музичній синхронності, тобто ромська музика користується прийомом синхронності, натомість ромський танець чітко дотримується ритмічних хореографічних стандартів. Таке протиставлення ритмів і симбіоз манер виконання надає ромському мистецтву, а саме пісні й танцю, унікального забарвлення.

Отже, специфіка ромського танцю полягає, передусім, у колориті ромської культури, манері виконання, у прагненні до свободи й імпровізації. За манерою

виконання виокремлюють декілька видів ромських танців: табірні, сценічні, вуличні та салонні. Кожен танець можна виконувати лише в певних пропонованих обставинах і з особливою манерою подачі та набором рухів. Характерною особливістю є поділ за гендерною ознакою: танці поділяють на чоловічі та жіночі. Жіночий рух плечима вперед-назад вважають єдиним, абсолютно унікальним рухом, не запозиченим з інших культур.

Основою для ромського танцю є хореографічні стандарти виконання народного танцю країни, у якій вони живуть, що сприяє культурологічній інтеграції ромської культури в український мистецький простір.

Література

1. Баранніков О. Українські цигани. Книга 2. *Київський міськліт*, №232. Київ : 1931. С. 11.
2. Виконання танцю із фільму «Табір іде в небо». URL: https://www.youtube.com/watch?v=XTsPlgD79S0 (дата звернення: 05.05.2020).
3. Танцювальна студія «Graal»: офіційна сторінка сайта. URL: http://graal-at.ru/content/%D1%86%D1%8B (дата звернення: 05.05.2020).
4. Черенков Л. Музыка в цыганской культурной традиции (звук у цыган). *Звук и отзвук /* Институт наследия. Москва, 2010. С. 227–254.
5. Чернишова А. Теорія і методика народно-сценічного танцю : конспект лекцій. Житомир, 2018. С. 90.

Рудницкая Александра Александровна
(Украина)

ОСОБЕННОСТИ РОМСКОГО ТАНЦА И ЕГО ВКЛАД В РАЗВИТИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ УКРАИНЫ

Аннотация. Обосновано, что украинская культура многогранна. Указано, что влияние культуры национальных меньшинств, проживающих на территории Украины, является одним из главных факторов формирования украинской культуры. Замечено, что именно благодаря ромам возникло такое понятие в методологии современной танцевальной школы, как «цыганочка», а также характерные мужские и женские манеры исполнения танца. Описано особенности цыганского танца и обозначено его вклад в развитие хореографической культуры Украины.

Ключевые слова: ромский танец, манера ромского танца, сценическая манера, салонная манера, лагерная манера, уличная манера, культура Украины, ромская культура.

Rudnitska Oleksandra
(Ukraine)

FEATURES OF ROMA DANCE AND ITS CONTRIBUTION TO THE DEVELOPMENT OF CHOREOGRAPHIC CULTURE OF UKRAINE

Anotation. The article substantiates that Ukrainian culture is multifaceted. It is analyzed that the influence of the culture of national minorities living on the territory of Ukraine is one of the main factors in the formation of Ukrainian culture. It is proved that Roma have made a significant contribution to the development of choreographic culture of Ukraine. It is noted that we thank the Roma for the emergence of such a concept in the methodology of modern dance school as «ciganochka», as well as the characteristic male and female manners of dance. In this article we will focus on the study of the peculiarities of Roma dance and its contribution to the development of choreographic culture of Ukraine

Keywords: Roma dance, Roma dance style, stage style, salon style, camp style, street style, culture of Ukraine, Roma culture.

«БІЛА ПТАХА»: НАРОДЖЕННЯ, РОЗКВІТ, ПОЛІТ…

УДК 793.3.091-053.2/.6

Анотація. Описано цікавий і плідний творчий шлях Зразкового театру танцю «Біла птаха», що є візитною карткою невеличкого селища Мангуш, у Приазов'ї на березі Азовського моря. Колектив відзначив 20-річний ювілей, має успіх у глядачів і здобув численні перемоги в конкурсах. Родзинкою театру танцю є популяризація української та грецької хореографії. Прищеплюючи любов до мистецтва танцю, колектив зростив вихованців, які успішно продовжують шлях творчих пошуків і перемог у народній хореографії.

Ключові слова: театр танцю «Біла птаха», народно-сценічний танець, танець греків Приазов'я, балетмейстер, фестивалі та конкурси, вихованці, професійна майстерність.

Бойченко Людмила Іванівна,
балетмейстер, художній керівник Зразкового театру танцю «Біла птаха» Мангушського РБК (смт Мангуш Донецької обл., Україна)

Служіння мистецтву танцю – це самозабутня відданість своїй справі, повна віддача себе вихованцям. «Залишивши посаду директора районного Центру дитячої творчості у вересні 2000 року та відкривши Театр танцю Людмили Бойченко (спочатку, до 2005 р., він так і називався) того самого року, я ні на хвилину не пожалкувала щодо прийнятого рішення. Сьогодні мене оточує дружній колектив дітей і дорослих – дуже різних, талановитих, з якими я по-справжньому щаслива. «Біла птаха» – це моє життя, мій другий дім, де я почуваю себе по-справж-ньому вільною і творчою людиною» – цей допис-одкровення я, балетмейстер і засновник Зразкового театру танцю «Біла птаха» Мангушського районного будинку культури Донецької області, написала у фотоальманасі «Северное Приазовье. Портрет современника» 2007 року, присвяченому 75-річчю з Дня утворення Донецької області [1, 3].

Маю великий досвід у сфері культури та освіти, адміністративній, методичній і творчій діяльності, загальний стаж роботи – 43 роки. Закінчивши 1974 року Донецьке училище культури за фахом клубний працівник, керівник самодіяльного танцювального колективу, до 2000 року працювала на різних посадах у сфері культури й освіти: директором Мар'янівського СК Старобешівського району Донецької області, художнім керівником у Макіївському будинку вчителя, а вже з 1978 року у смт Мангуш Донецької області. Почала там свою діяльність методистом, потім директором Будинку піонерів, пізніше директором Центру дитячої творчості. Та які б посади не обіймала, завжди мріяла створити свій театр танцю та присвятити себе хореографічній творчості.

2000 рік у моєму житті став переломним: він ознаменований створенням Театру танцю Людмили Бойченко. Дуже хотілося наздогнати час, який, здавалось, втратила. Переповнювало бажання пошуку напряму театру, тому репертуар був різноманітним: народні, народно-сценічні, сучасні танці. Це робило

програму виступу вихованців цікавою для глядача. За короткий термін Театр танцю авторитетно зарекомендував себе не тільки на концертах смт Мангуш, але й на фестивалях і конкурсах районного рівня. Перший звітний творчий концерт відбувся 2002 року. Під звуки «Мангушського вальсу», на музику й слова нашого земляка І. І. Коломойця, вихованці кружляли по сцені, урочисто завершуючи свій перший дворічний творчий сезон. У складі театру на той час вже були два колективи – «Грація» та «Очаровашки», до яких увійшли 32 вихованці.

Театр танцю наполегливо працював, і результати довго не змусили чекати – 2002–2005 роки активного становлення та розквіту колективів: перемоги на Всеукраїнській грецькій олімпіаді творчості з грецьких народних танців, на телевізійному конкурсі юних талантів «Зірки та зіроньки» та «Зоряні малята» м. Донецьк, які зараз, у зв'язку з подіями на Донбасі, переїхали до м. Києва, де організатори Людмила Черніченко й Олена Некрасова завжди радо зустрічають своїх земляків – «Білу птаху».

Свої перші переможні кроки в цей час робили й солісти театру – талановиті дівчата та хлопці, Антон Сосницький та Наталя Малюга, Наталя Топузова, Федір Хавалджи та Наталя Манко.

Ці перші перемоги додавали мені як керівниці впевненості, сили та віри в успіх театру, у його популярність і розквіт. Постановки та показ на фестивалях і конкурсах приносили гарні результати, що допомогло зробити вибір у хореографічному напрямі розвитку театру. До репертуару театру увійшли українські танці, танці греків Приазов'я та народів світу. Метою роботи театру було відродження та популяризація народної хореографії.

Знайомство з «Мангушською хайтармою» почалося саме в Мангуші – місці компактного проживання греків, яких 1778 року примусово переселили на приазовські землі. Я побачила, як мешканці танцюють просто на вулиці грецький танок, і закохалася в дивовижну музику, гарні рухи, характер, манеру виконання, кроки, які потім збирала по краплинах. Це був танок, без якого не відбувалося жодне не тільки грецьке, але й українське свято в Мангуші. Переможним став його перший показ 16 травня 2004 року на Всеукраїнській грецький олімпіаді школярів у м. Маріуполі. Танець отримав нагороду переможця від голови Федерації грецьких товариств України О. І. Проценко. За стрімкими результатами Театру танцю було видно, що його становлення відбулося.

З кожним роком зростав кількісний склад учасників, з'явились нові колективи, але в зйомному приміщенні, у якому Театр танцю працював до 2005 року, але дуже бракувало сцени. Та вже на той час райдержадміністрація в особі голови Д. О. Кіяненко, Мангушського селищного голови О. В. Котенджи та начальника районного відділу культури та туризму Н. М. Сідорми зацікавились колективом і запропонували мені посаду балетмейстера районного Будинку культури та вирішили надіслати документи до Донецького обласного управління культури про присвоєння колективу звання «зразковий», але потрібна була назва. «Біла птаха! – я впевнено вирішила. – Грецькою мовою – Мангуш». На честь п'ятирічного ювілею Театр танцю «Біла птаха» одержав звання «зразковий»!

Це була перемога й не тільки моя та вихованців, а й батьків, які доклали багато зусиль для становлення «Білої птахи», серед них В. Г. та Н. М. Топузові, В. І. та І. І. Спруцки, В. Ф. та Л. В. Ісанбаєві, П. М. та В. В. Кухти,

О. О. та Т. П. Сосницькі, Ю. В. та Л. Л. Малюги, А. Г. Джеломанов, В. А. та А. М. Манки, О. Д. та Н. П. Батиренки, Д. О. та І. М. Кіяненки, Т. Б. Іванчішина, В. С. та О. Б. Тітішові, Т. Л. Хавалджи, М. В. Кудрявцева, Ю. М. та С. І. Терстуяхи, В. А. Орел, І. М. Сарбей, О. Л. та Л. І. Джетимові, В. П. та Є. В. Браги, О. О. та О. В. Аніченки, І. О. та Т. П. Половнікові, І. В. Туру, О. В. Джансиз, Л. М. Сметаніна, М. В. Андрусенко.

З кожним роком колективів ставало все більше. Під крилом «Білої птахи» до 2010 року вже танцювало понад 110 вихованців: це «Усмішка», «Зіроньки», «Фантазія», «Мангушаночки», «Сонечко», «Весела компанія».

З ростом кількості колективів росли й перемоги:

– Всеукраїнський дитячий конкурс «Крок до Зірок» – відбірковий тур м. Донецьк і півфінал у м. Києві [4];

– запрошення від Благодійного фонду «Обдаровані діти України» (від 16.10.2006) на участь у Міжнародному фестивалі «Золота осінь» в Угорщині отримав ансамбль «Очаровашки» у складі 13 пар;

– з 24 жовтня по 1 листопада 2006 р. Театр із честю представив танцювальну творчість України в м. Будапешт й одержав «Золотий кубок» фестивалю та Диплом 1-ї премії.

Колектив став найчисленнішим за 20 років існування Театру та найбільше випустив вихованців 2010 року. Далі, з 2006 до 2019 роки, були гастрольні тури колективів «Грація», «Фантазія» та солістів по Криму, Греції, Литві, Болгарії; неодноразові виступи, зокрема й ансамблю «Очаровашки» на Всеукраїнському фестивалі національних меншин України «Всі ми діти твої, Україно!» в м. Києві (2013, 2018). На честь 20-річного ювілею Театру танцю восени 2019 року за фінансової підтримки депутата Верховної Ради України Д. В. Лубінця, голови Мангушської райдержадміністрації Д. О. Черниці, голови Мангушської селищної ради О. В. Котенджи та начальника відділу культури й молоді Н. М. Тосхопаран «Біла птаха» здійснила подорож в м. Київ на міжнародні фестивалі творчості, одержала звання й нагороди лауреатів.

Зі зростанням популярності Театру танцю більш відомим ставало й селище Мангуш.

Про своїх вихованців, від маленьких до дорослих, я як керівник театру можу розповідати годинами, бо всі вони – велика творча родина, а я – як багатодітна мати. Але ж і справді багатодітна: у мене дві чарівні доньки – Олена і Юлія та дорослий син – Георгій. Діти, яких об'єднує любов до танцю, у яких я вклала свою душу та навчила йти по життю, як я люблю говорити, «з каблучка».

У кожному вихованцеві бачу «зірочку», вчу їх перемагати, працювати, любити творчість, зробити її сенсом свого життя та професією. Кращі з кращих, розумні, талановиті випускниці зразкового театру танцю «Біла птаха» – Наталія Малюга (випуск 2008 р.) і Ганна Небиліченко (випуск 2014 р.) – обрали мистецтво танцю своїм життєвим кредо: обидві закінчили Бердянський державний педагогічний університет, хореографічний факультет і працюють керівниками самодіяльних танцювальних колективів в Мангушському районі.

До 20-річного ювілею «Біла птаха» підійшла з новим творчим, дуже талановитим, дорослим, жіночим колективом «Квітка», який за два роки існування став популярним.

За вагомий внесок у створенні духовних цінностей, розвиток культури та високу професійну майстерність Міністерство культури України у 2009, 2013, 2018 роках відзначило грамотами. Також одержала відзнаку за перемогу в обласному конкурсі «Кращий працівник року. Обличчя культури 2006» м. Донецьк і районному – «Гордість Мангушського району» у сфері культури у 2010 та 2017 роках. Кількість подяк за 20 років шляху «Білої птахи» неможливо перелічити, як і творчих нагород Театру, що набуває популярності не тільки в районі, області, а й в Україні.

Завершуючи розповідь про чудовий Зразковий театр танцю «Біла птаха», зазначу: щоразу, відпускаючи у світ юне дарування, я готова знову й знову ростити нові таланти та втілювати в життя нові творчі ідеї.

Література

1. Бойченко Л. І. Зразковий театр танцю «Біла птаха». URL: https://www.facebook.com/profile.php?id=100025373701383 (дата звернення: 04.11.2019).
2. Медведева К. Жизнь в ритме танца. *Сельская нов.* № 32. 03.05.2014. С. 2.
3. Портрет современника. Северное Приазовье : фотоальманах к 75-летию к Дню возникновения Донецкой области, 2007, С. 132–133.
4. Сидорма Н. Н. Сельская новь. № 12. 11.02.2006.

Бойченко Людмила Ивановна
(Украина)

«БЕЛАЯ ПТИЦА»: РОЖДЕНИЯ, РАСЦВЕТ, ПОЛЕТ. . .

Аннотация. Описаны интересный и плодотворный творческий путь образцового театра танца «Белая птица», что является визитной карточкой небольшого поселка Мангуш, в Приазовье на берегу Азовского моря. Коллектив отметил 20-летний юбилей, имеет успех у зрителей и получил многочисленные победы в конкурсах. Изюминкой театра танца является популяризация украинской и греческой хореографии. Прививая любовь к искусству танца, коллектив взрастил воспитанников и успешно продолжают путь творческих поисков и побед в народной хореографии.

Ключевые слова: театр танца «Белая птица», народно-сценический танец, танец греков Приазовья, балетмейстер, фестивали и конкурсы, воспитанники, профессиональное мастерство.

Boychenko Lyudmila
(Ukraine)

«WHITE BIRDS»: BIRTH, FLOWERING, FLIGHT...

Annotation. The article tells about the exemplary dance theater «White Bird», which is the hallmark of the small village of Mangush, in the Azov region on the shores of the Sea of Azov. Shown is the interesting and fruitful creative path of the White Bird Dance Theater, which has already celebrated its 20th anniversary and is successful, recognized by the audience and numerous victories in competitions. The highlight of the dance theater is the popularization of Ukrainian and Greek choreography. Instilling a love for the art of dance, the theater raised its pupils who will bravely continue the path of creative searches and victories in folk choreography.

Keywords: theater of dance «White Bird», folk-stage dance, dance of the Greeks of the Azov region, choreographer, festivals and competitions, pupils, professional skills.

ІСТОРИЧНІ ВИТОКИ НАРОДНОГО ТАНЦЮВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

УДК 793.31(477)

Анотація. Народний танець – це базис хореографічного мистецтва, тісно пов'язаний з історією українського народу. Це яскраве, барвисте творіння, що є емоційним, художнім відображенням багатовікового життя українського народу, утіленням його творчої фантазії.

Ключові слова: культурна спадщина, народний танець, хореографічне мистецтво, творчість, балетмейстер, український народно-сценічний танець.

Клим'юк Юрій-Станіслав В'ячеславович,
магістрант кафедри хореографії Інституту мистецтв Національного педагогічного університету імені М. Драгоманова (м. Київ, Україна)

Глибокий гуманістичний зміст української культури, її значення для творчого самоусвідомлення багатьох поколінь українського народу в національному саморозвитку та світовій цивілізації зумовили об'єктивне перетворення її на цілісну систему духовного світу українців [3, 13].

Українське народне мистецтво своїм корінням сягає в глибину століть і водночас є невід'ємною частиною культури наших днів. Розвиваючись тільки в межах традиційних цінностей, народне мистецтво аж ніяк не може стати несучасним; воно сучасне за всіх епох, у чому й проявляється сила його народності. Народне мистецтво, тісно пов'язане з національним характером, пронизує творчість усіх прошарків населення і визначає зв'язок часів.

Український танець має тільки йому властиву лексику, прийоми, манеру й стиль виконання, засоби виразності в переплетенні рук, техніці ніг у поєднанні з ритмом і мелодикою музичного супроводу. Щоб зберегти сьогодні культурну спадщину та передати традиції молодому поколінню, необхідно робити акцент на вивчення народної хореографії у творчості видатних вітчизняних балетмейстерів: Василя Авраменка – основоположника українського народно-сценічного танцю; Василя Верховинця, який теоретично та практично обґрунтував український народно-сценічний танець; Павла Вірського, що є безперечним реформатором українського народно-сценічного танцю; Мирослава Вантуха – продовжувача мистецької традиції П. Вірського в сучасній українській народно-сценічній хореографії.

Особливості українського феномену культури в європейському контексті вивчали провідні діячі мистецтва: Ю. Богуцький, В. Андрущенко, Ж. Безвершук, Л. Новохатько, Д. Антонович, О. Гриценко, Т. Денісова, І. Крип'якевич, О. Ковалевський, С. Кримський, О. Рудницька, В. Наулко, О. Тимошенко, Д. Чижевський, В. Шаян та ін.

Фольклорні обереги духовності українського народу доступні сучасникам завдяки дослідникам: В. Губ'як, О. Воропай, Г. Лозко, Л. Орел, Р. Свирида, О. Степовий, Л. Черкашина й ін.

Культурно-історичні передумови становлення українського народно-сценічного танцю аналізували: В. Авраменко, О. Бойко, Л. Бондаренко, О. Борзова, К. Василенко, Н. Вашкевич, В. Верховинець, П. Вірський, А. Гуменюк, Д. Демків, Н. Дем'янко,

Я. Чуперчук, Л. Косаківський, О. Чекалов, Л. Козинко, А. Кривохижа, В. Куплянник, С. Кухта, С. Легка, В. Литвиненко, Ю. Станішевський, О. Толочко, С. Худеков, В. Шкоріненко й ін.

Значення творчості видатних вітчизняних балетмейстерів для розвитку українського народно-сценічного танцю розглянуто в літературних доробках видатних діячів мистецтва: Г. Боримської, О. Бурковского, Н. Вадясової, О. Ковальчук, О. Колоска, Л. Косаковської, Ю. Вернигора, Є. Досенка, О. Рутковської, Т. Павлюк та ін.

Глибокий гуманістичний зміст української культури, її значення для творчого самоусвідомлення багатьох поколінь українського народу в національному саморозвитку та світовій цивілізації зумовили об'єктивне перетворення її на цілісну систему духовного світу українців [3, 13].

Роль культури як складника людського розвитку окреслено такими головними напрямами: збереження культурно-історичної спадщини, забезпечення доступу до всього культурного надбання, розвиток творчого потенціалу суспільства, сприяння культурному різноманіттю в сучасних суспільствах.

Сучасна держава має гарантувати свободу творчості й не обмежувати свою підтримку, дбати про різноманіття творчих проявів у суспільстві, про збереження та збагачення всього культурного, духовного потенціалу, про якнайширший доступ до нього, особливо молодих поколінь. При цьому в сучасну, постіндустріальну, інформаційну добу дедалі більшого значення набувають нові форми творчої діяльності, пов'язані з так званими креативними (творчими) інтелектуальними індустріями, котрі виходять на провідні місця в економічному житті розвинених суспільств [3, 363].

Здобутки хореографічного мистецтва впливають на загальний процес етнокультуротворення, що, за М. Грушевським, має дві складові. З одного боку, мовотворення: «Сей процес творення мови, її висортовування, у результаті котрого вона зійшла кінець кінцем на те, чим стала для нас – збіркою зовсім конвенціональних виразів, сей процес … був заразом великою школою поетичного мислення і поетичної творчості». З другого боку, ритмотворення і рухотворення: «Розвій поетичних форм стояв в тіснім контакті з розвоєм іншого мистецтва – власне того, яке так само, як і мистецтво словесне, основується на ритмовім руху: на ритмі в часу, а не в просторові. Се, крім поезії в широкім значенні, тоніка взагалі: музика, спів – і танець». [5, 60–61]

Історія мистецтва знає, що слово «ритм» походить від грец. ῥυθμός, що означає впорядкованість, співрозмірність. У письменах «Про танці» Лукіан так описував зародження танцю: «… це одне з найбільш прекрасних утілень впорядкованості та краси світу». [1, 216–217] Тому танець вважають таким давнім, як і світ.

Наука стверджує, що спочатку був ритм, що є первинним елементом хороводів, у яких, на думку дослідників, слід шукати початки хореографічної етнокультури.

Народний танок у давні часи називали «пляс», ця назва означала групові ігри з піснями. Термін «танець» запозичили в народів Західної Європи, і він означає композицію ритмічних кроків і рухів, частіше до музики. Танці доби Київської Русі виконували в супроводі співу, музики (гуслі, сопілки, труби, бубни) і плескання в долоні, коли люди збирались на майдані (вулиці) на загальному святі. Загальнонародні танці відбувалися під час весіль, вечорниць, на свята русалій, наприклад уночі на Івана Купала. До професійних танцюристів на Русі відносили скоморохів, які здебільшого жили при княжих

дворах і своїми мімічними танцями розважали гостей на банкетах, родинних святах та обрядових церемоніях.

Народні танці на Русі поділяли на три групи: перша й найпоширеніша – хороводи; друга – народний танець; третя – сольні танці.

Хоровод – це народна гра за танцювальними ритмами й ілюстрацією змісту пісні рухами; масові танці, у яких виділяють провідні партії та солістів. Хороводи переважно складалися з ритмічних кроків, бігу, зміни місць, переходу попід з'єднаними руками пар. Характер хороводів мали веснянки, гагілки, ігри й танці в купальську ніч, танець «Журавель».

Народний танець – група виконавців, поділених на пари, за змістом – залицяння і пантомімічне визнання кохання. Жіночі кроки здебільшого були іншими, ніж чоловічі, їх об'єднував лише спільний ритм.

Сольні танці за характером – це танці-змагання в різнорідності кроків і жестів. У групі танцювала одна або дві особи: жінки, чоловіки або ж мішана пара [3, 73].

Український народний танець дивовижно багатий і розмаїтий. Окрім відмінностей регіональних: танці Поділля, Полісся, Волині тощо, мало не кожне село, у якому збереглася танцювальна традиція, може додати якісь свої барви до загальної картини національного пластичного мистецтва. Кожен регіон України зберігає різні фрагменти найдавніших форм хореографії народу, що дає змогу методом зіставлення елементів реконструювати шлях еволюції народного танцю від найдавніших часів до сьогодення.

Як влучно писав давньогрецький письменник Лукіан: «Танок загалом є не що інше, як історія далекого минулого» [6, 64]. Танцювальне мистецтво проукраїнців поступово еволюціонувало через низку причин, серед яких і міграційні процеси.

М. Грушевський вважає значним фактом поширення слов`янських племен Чорногорії у IV столітті: «… з розселенням, яке було частиною великого слов`янського розселення, розривались безпосередні зв`язки, що зв`язували досі слов'янську групу, слов'янську спільноту. Східнослов'янські племена починали своє окреме буття. На чолі його географічні й культурні обставини виставили наші, українські "антські" племена, найбільш висунені на полудні, найближче поставлені до джерел культури» [5, 86]. Так слов`янське розселення найактивніше стало контактувати з греко-римськими колоніями та поступово переймати культуру цього регіону. Уже тоді фольклорне танцювальне мистецтво пращурів зазнало впливу з боку розвиненої професійної греко-римської хореографії.

За дослідженнями М. Грушевського, на різні пласти фольклорної культури українців вплинули західні, східні та візантійські культури:

– запозичення з балкано-романських сатурналій і новорічних свят на календарні обрядовості слов`ян;

– мистецтва професіоналів – «веселі люди», «скоморохи», «актори – шпільмани».

Це доводить, що відбулась взаємодія народного мистецтва з професійним, що дає змогу зрозуміти деякі ранні форми фольклорної хореографії.

Історик проводить глибокий аналіз і показує картину еволюції народного синкретичного мистецтва, увиразнюючи історичні поштовхи, що спричинили народження його нових етапів і циклів «з новими мотивами, з новими формами і новою психологічною закраскою: новими підходами і новими методами розв`язання проблем краси» [5, 168].

Після того, як у Київській Русі запровадили християнство, культура народу опинилась під постійним тиском з боку агресивної християнської культури. Науковець Д. Антонович у дослідженні «Передхристиянська релігія українського народу» зазначає: «Дати характеристику української дохристиянської релігії надзвичайно складно. Відомостей про дохристиянську релігію дійшло до нас дуже мало, і то в джерелах дуже сумнівних. Почнемо з того, що автори всіх старих літературних пам`яток були християнами і з ненавистю ставилися до віри старих часів, передхристиянських. Крім того, часто буває важко встановити, які фрагменти в пізніших списках старих часів є автентичними, а які пізнішими вставками переписувачів, які також, як християни, згущували фарби щодо "нечестія і поганства" старих часів. Ці переписувачі могли давати вставки від себе до старих текстів, найменше журячись правдоподібністю своїх полемічних випадів проти поганства. Так само діяли й пізніші редактори, що переробляли старіші літописні списки» [2, 189].

З поширенням християнства попередні вподобання народної культури, а особливо танець, почали називати поганством: «бісівське», «бісівське ігрище», «скакання» і «плясання».

За Кімом Василенком, «побутові танці, це логічне продовження третьої групи хороводів (побутова тематика) зі значним розширенням тематики та пори виникнення, позаяк відомо, що хороводи водили в суворо визначений час (весняні, літні), і саме це дало їм означення: обрядові, або ж цикл календарно-обрядових творів. Побутові танці виникли в результаті виконання численних танцювальних пісень, що з часом втратили свій сенс у понятійному означенні поетичного слова, окремих ритмізованих вигуків, примовок, триндичок. Вони поступово окреслили певні чітко визначені різновиди: гопаки, козачки, метелиці, гуцулки тощо, значно розширили амплітуду лексики, композиції, мелодійну та метроритмічну музичну структуру» [4, 11–12]. Танець за своїм наповненням і значенням – більше ніж просто рух під музичний супровід. Хоровод – це своєрідна художня модель світу, виражена в пластично-вокально-ігровій формі, формі, що відтворила знання народу про довколишню дійсність, суспільство, людину.

Структура хороводу архаїчно-орнаментальна: по колу, що на явно підкреслює прадавнє поклоніння культу сонця та землі; лінійне пересування танцівників відповідно до військових дій; за квадратом «поле» – це поклоніння сільськогосподарській діяльності; симетричне пересування – це ритм і порядок [7, 14].

Архаїка хороводу містить у собі закодовані символи, у які так щиро вірили наші предки. Кожен рух, пластика танцю – це послання-оберіг минулого, спрямоване в майбутнє. Але чи можемо ми зараз достовірно розкодувати ці символи глибокої сивини? Слушно вказала Ю. Чурко: «Для повного розшифрування умовної символіки народного танцю знадобились би роки й роки роботи представників різних наук, та й навряд чи це можливо. Адже кожен танцювальних рух є концентрацією художньої діяльності багатьох поколінь. Складна структура хореографічного образу, його елементи й рівні практично ще не вивчені.

У нашому хореографознавстві поки що навіть не порушено питання про дослідження зв`язків танцю із загальними законами природи, хоч вони очевидні: танок пульсує відповідно до ритмів, властивих людському організму; регламентований канонами симетрії і гармонії; спирається на правила й норми музики.

Усі ці об'єктивні закони, що перевіряються математичною логікою (досить згадати хоча б пропорції "золотого перетину" в образотворчому мистецтві, зв`язок між сімома нотами, сімома октавами, сімома кольорами спектра й ін.), матеріалізуються і в танцювальному мистецтві, але рідко потрапляють у поле зору дослідників, та й то частіш за все не хореографів» [7, 13].

Тлумачення архаїчного хореографічного образу й донині чекає якщо не на всебічне, то хоча б на різнобічне розшифрування та пояснення. Семантику художніх образів народного танцю вітчизняній хореографічній науці достовірно розкодувати неможливо, тому що наукове забезпечення хореографічного мистецтва ще не достатнє.

Стратегічні напрями державної політики у сфері хореографії – це розвиток національного хореографічного академічного мистецтва, підтримка колективів академічного спрямування, активізація концертно-гастрольної діяльності, підтримка мистецької молоді, адже саме в ній зосереджений морально-етичний і творчий потенціал нашого народу [3, 376].

Часи змінюються – і світ разом з ними, але цивілізація, людство залишаються. Зміна вподобань – постійний і невідворотній процес. Однак безболісно він відбувається там, де люди не втрачають тремтливого ставлення до вічних цінностей, золотого правила моральності, не забувають про зв'язок часів, традиційної культури та людської цілісності [3, 360].

Література

1. Античность : иллюстрированная энциклопедия. Москва : АСТ; Санкт-Петербург : Северо-Запад Пресс, 2002. 500, [4] с.: ил.
2. Антонович Д. Передхристиянська релігія українського народу. *Українська культура*. Київ : Либідь, 1993. С. 189–196.
3. Богуцький Ю. П., Андрущенко В. П., Безвершук Ж. О., Новохатько Л. М. Українська культура в європейському контексті / за ред. Ю. П. Богуцького. Київ : Знання, 2007. 679 с.
4. Василенко К. Український танець. Київ : ІПК ПК, 1997. 282 с.
5. Грушевський М. Історія української літератури. Київ : Либідь, 1993. Т. 1.
6. Лукіан. О пляске. *Лукиан. Собрание сочинений*. Москва; Ленинград, 1935. Т. 2.
7. Чурко Ю. Белорусский хореографический фольклор. Мінськ : Вишейша школа, 1990.

Клымюк Юрий-Станислав Вячеславович
(Украина)

ИСТОРИЧЕСКИЕ ИСТОКИ НАРОДНОГО ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА УКРАИНЫ

Аннотация. Народный танец – это базис хореографического искусства, тесно связанный с историей украинского народа. Это яркое, красочное творение, что является эмоциональным, художественным отражением многовековой жизни украинского народа, воплощенной в его творческой фантазии.

Ключевые слова: культурное наследие, народный танец, хореографическое искусство, творчество, балетмейстер, украинский народно-сценический танец.

Klymiuk Yurii-Stanislav
(Ukraine)

HISTORICAL ORIGINS FOLK DANCE ART OF UKRAINE

Annotation. Folk dance is the basis of choreographic art; it is closely connected with the history of the Ukrainian people. This bright, colorful creation is an emotional, artistic reflection of the centuries-old life of the Ukrainian people, which provoked him into creative imagination. The folk dance reflects the traditions associated with the life, thoughts and feelings of the people.

Keywords: cultural heritage, folk dance, choreographic art, creativity, choreographer, Ukrainian folk stage dance.

СПОРТ І МИСТЕЦТВО – ІНСТИТУТОЦІОЛІЗОВАНА ДІЯЛЬНІСТЬ

УДК 796:7

Анотація. Здійснено порівняльний аналіз спорту й мистецтва, з'ясовано естетичний зміст спортивної діяльності. Доведено, що заняття хореографією допомагає розвинути ті сторони особистісного потенціалу спортсмена, на які інші предмети мають обмежений вплив.

Ключові слова: спорт, мистецтво, хореографія, класичний екзерсис, фізична підготовка.

Антонов Микита Ростиславович,
викладач Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв, член циклової комісії сучасного естрадного танцю (Київ, Україна)

У наш час, порушуючи й вирішуючи питання про естетичний зміст спортивної діяльності, частіше за все йдуть шляхом зіставлення спорту з мистецтвом. Це перспективний підхід. Спорт, як і мистецтво, – інститутоціолізована діяльність, і постановка питання про збіжність об'єктивного змісту одного з іншим дає змогу висвітлити деякі питання естетики спорту. Порівняльний аналіз спорту й мистецтва дозволяє із самого початку окреслити певне коло питань, які потрібно розглянути передусім, оскільки метою аналізу є з'ясування естетичного змісту спортивної діяльності [2, 88].

Отже, у сценічній поведінці актора й у змагальних діях спортсмена спостерігається певна аналогія: й у першому, й у другому випадку є потреба «увійти в образ»; й у першому, й у другому це входження не повинно бути абсолютно повним – потрібно зберегти певний «проміжок», «просвіт» між образом і виконавцем. «Між актором та автором, – відмічає Г. А. Товстоногов, – залишається деякий проміжок, який допомагає найтоншим чином (а в мистецтві ми маємо справу завжди з найтоншим, з відтінком – і саме в ньому справа), не порушуючи внутрішньої логіки образу, не порушуючи органіки, підкреслити думку, відтінити стосунки. Так, не потрібно лякатись ставлення актора до образу» [2, 132].

Режими навчально-тренувальної роботи ґрунтуються на необхідних для досягнення високих результатів об'ємах тренувальних навантажень, поступовості їх збільшення та оптимальних термінах досягнення спортивної майстерності [6, 194].

Фізичну підготовку поділяють на загальну та спеціальну, відповідно до завдань, що ставлять перед ними.

Під терміном ***загальна фізична підготовка*** варто розуміти розвиток основних фізичних якостей, удосконалення функціональної діяльності організму, набуття великої кількості різноманітних рухових навичок з метою досягнення всебічного фізичного розвитку як необхідної бази для спортивної спеціалізації. Різноманітні вправи легкої атлетики допомагають у розвитку багатьох рухових якостей, до засобів ЗФП відносять біг, ходу, стрибки в довжину та висоту, з місця та з розбігу тощо [3, 3–4].

Під терміном ***спеціальна фізична підготовка*** варто розуміти процес, що сприяє освоєнню техніки обраного виду спорту, направленого на формування спеціальних рухових навичок, характерних для цього виду спорту, розвиток специфічних якостей з метою досягнення високих спортивних результатів у ньому. Засоби СФП спортсменів повинні сприяти розвитку рухових якостей та інших здібностей, необхідних для досягнення високих результатів у творчих видах спорту. До цих якостей відносять: стрибучість, координацію рухів, швидкісну витривалість, спеціальну витривалість, силу певних груп м'язів нижніх кінцівок, а також музикальність, ритмічність, пластичність. Як засіб СФП використовують вправи «свого виду спорту і тих видів спорту, що за параметрами певною мірою схожі зі "своїм" видом» [3, 4–15].

Специфіка хореографії визначається її багатогранним впливом на людину, що обумовлено самою природою танцю як синтетичного виду мистецтва. Впливаючи на розвиток емоційної сфери особистості, удосконалюючи тіло людини фізично, виховуючи через музику духовно, хореографія допомагає набути впевненості у власних силах, дає поштовх до самовдосконалення, до постійного розвитку. На різних етапах свого розвитку людство постійно зверталося до танцю як до універсального засобу виховання тіла й душі людини – засобу гармонізації виховання особистості. Вивчення хореографії, як й інших видів мистецтва, дає змогу розвинути ті сторони особистісного потенціалу спортсмена, на які інші предмети мають обмежений вплив, здатність розглядати явища життя з різних позицій. Як й інші види мистецтва, танець розвиває естетичний смак, виховує високі почуття, але, на відміну від інших мистецтв, робить істотний вплив і на фізичний розвиток дитини.

Завдання, що стоїть сьогодні перед хореографом, полягає в пошуку та використанні спеціальних методик, що дозволяють підійти до питання розвитку дітей (фізичного, психологічного) більш продуктивно, із застосуванням нових технологій. Безсумнівно, у процесі занять хореографією відбувається гармонійний фізичний розвиток дітей. Природно, це пов'язано з тим, що існують певні вимоги до набору в спортивні секції, де діти, на відміну від своїх однолітків, отримують достатнє рухове навантаження. У результаті тривалих занять інтенсивно розвивається багато фізичних якостей: збільшується рухливість у суглобах, гнучкість, сила м'язів, витривалість. Однак для успішного освоєння складних стрибків, рівноваги, поворотів у танці необхідні додаткові фізичні вправи для цілеспрямованого розвитку потрібних якостей юного спортсмена. Під час відбору до спортивної секції часто доводиться бачити порушення постави в дітей. У такому випадку саме заняття хореографією може допомогти змінити статуру. У зв'язку з цим особливо актуальним у роботі хореографа є оволодіння ним основ багатьох природничо-наукових дисциплін, а саме: вікова анатомія і фізіологія, медицина [5, 176].

Заняття хореографією розвивають музикальність, гнучкість, пластичність і вміння володіти своїм тілом. Крім того, формують позитивний настрій, допомагають найбільш гармонійно й комплексно розвивати своє тіло, краще відчувати вироблені рухи. Завдяки цьому тіло розвивається, перетворюється в сильне й гнучке, поліпшується м'язова пам'ять. Танцювальні рухи, м'язові почуття призводять тіло до стану, коли м'язи та нервова система здатні думати, вибирати і створювати рухи самостійно, ми їх тільки направляємо на виконання завдань.

Багатьом відома здатність тіла під назвою ***м'язова пам'ять***. Обери найкращий з м'язової пам'яті рух і перетворюй в неповторну прекрасну форму. При виконанні певної зв'язки другий, третій і т.д. раз рухи будуть щоразу неповторні, хоча завдання буде те саме.

Включення тренінгу в урок сприяє розвитку опорно-рухового апарату, урівноваженню право- й лівостороннього розвитку всіх м'язів корпуса та кінцівок, формуванню складної координації рухів, розширенню рухового діапазону, тренуванню дихальної та серцево-судинної систем, підвищуючи тим самим життєву активність організму дитини. Якщо говорити про основний принцип методики тренінгу, то він полягає у створенні рухових форм – «приманок», які за допомогою м'язового почуття ведуть до танцювальних рухів. Танцювальні рухи – «приманки» – можуть бути будь-які, аби виконували такі завдання:

– зняття загального напруження м'язів;

– зняття конкретних м'язових затискачів у тілі (у всіх вони різні);

– здатність при виконанні руху задіяти стільки м'язової напруги, скільки потрібно для задання руху;

– здатність пластично переходити від одного танцювального руху до іншого.

Від швидкого до повільного, від повільного до вибухового, від вибухового до м'якого, від м'якого до швидкого: що різноманітніша динаміка рухів (сила, швидкість, амплітуда, частота), то краще, аби не втрачати самої лінії переходу від форми до форми (усе одним потоком). При виконанні цих завдань головне привчатися слухати своє м'язове почуття і при найкращому виконанні руху навчити м'язи запам'ятовувати відчуття. Якщо м'язи будуть чуттєво пам'ятати краще виконання, то, значить, і будуть нудьгувати за кращим, а якщо будуть нудьгувати, прагнутимуть повторити це виконання [7, 44].

Основні елементи класичного екзерсису біля станка та на середині зали, необхідні для підготовки спортсменів:

– партерний екзерсис;

– позиції ніг – I, II, III, IV, V;

– позиції рук – підготовче положення, 1, 2, 3 позиції рук;

– demi-plies в I, II, III, IV, V позиціях;

– grand-plies в I, II, III, IV, V позиціях;

– battement tendus – з I позиції в сторону, уперед, назад;

– demi-plie в I позиції у всіх напрямках і в поєднанні з passe par terre;

– опусканням п'яти в II позицію, а також demi-plie по II позиції без переходу і з переходом на іншу ногу;

– port de bras, перегини корпуса вперед, назад у сторону, з переведенням рук з позиції в позицію;

– battment releve lents на 45° і 90° з I позиції вперед, назад і в сторону;

– стрибки по VI позиції в різному темпі й ритмі;

– стрибки «трамплінні» по I, II і VI позиціях;

– біг з підніманням випрямлених ніг уперед і назад, невеликий біг на півпальцях;

– підскоки на місці з поворотом вправо-вліво, крок і підскок вперед-назад;

– танцювальний крок;

– уклін [1, 79].

В основі мистецтва хореографії – бажання людини ритмічно рухатися, потреба виразити свої емоції засобами пластики, гармонійно пов'язати рух і музику. Впливаючи на розвиток емоційної сфери особистості, удосконалюючи тіло людини фізично, виховуючи через музику духовно, хореографія допомагає сформувати впевненість у власних силах, дає поштовх до самовдосконалення, до постійного розвитку. На різних етапах еволюції людство постійно зверталося до танцю як до універсального засобу виховання тіла й душі людини – засобу гармонізації виховання особистості [4, 49].

Вивчення хореографії, як й інших видів мистецтва, допомагає розвинути в спортсмена уяву, активне творче мислення, здатність розглядати явища життя з різних позицій. Як й інші види мистецтва, танець розвиває естетичний смак, виховує здатність виражати свої емоції, але, на відміну від інших мистецтв, робить істотний вплив і на фізичний розвиток [4, 21].

Література

1. Абсалямова И. В. История развития фигурного катания на коньках за рубежом : метод. разработки для студ. I курса ГЦОЛИФКа. Москва : [б. и.], 1982. 18 с.
2. Визитей Н. Н. Спорт и эстетическая деятельность / отв. ред. В. Я. Кречиков. Кишинев : Штиинца, 1982. 183 с.
3. Ерфилова Н. Г. Фигурное катание на коньках: организация и методика проведения учебно-тренировочных занятий по общей и специальной физической подготовке фигуристов : метод. рекомендации. Москва : ГЦОЛИФК, 1980. 22 с. Библиогр.: с. 21–22.
4. Иваницкая И. Н. Двигательная активность и здоровье детей. Москва : Медицина, 1987. 279 с.
5. Лисицкая Т. С. Хореография в гимнастике. Москва : Физкультура и спорт, 1985. 176 с.
6. Медведева И. М. Система подготовки спортсменов в фигурном катании на коньках. Київ : Олімпійська літ., 2002. 407 с. Библиогр.: с. 382–407.
7. Фомин Н. А. Физиологические основы физического воспитания. Москва : Физкультура и спорт, 1981. 224 с.

Антонов Никита Ростиславович
(Украина)

СПОРТ И ИСКУССТВО – ИНСТИТУТОЦИОЛИЗОВАННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Аннотация. Осуществлен сравнительный анализ спорта и искусства, выяснено эстетическое содержание спортивной деятельности. Доказано, что занятия хореографией помогает развивать те стороны личностного потенциала спортсмена, на которые другие предметы имеют ограниченное влияние.

Ключевые слова: спорт, искусство, хореография, классический экзерсис, физическая подготовка.

Antonov Mykyta
(Ukraine)

SPORTS AND ARTS – INSTITUTIOLIZED ACTIVITIES

Annotation. The article provides a comparative analysis of sports and art, reveals the aesthetic content of sports activities. It is proved that choreography helps to develop those aspects of the athlete's personal potential on which the content of other objects has a limited impact.

Keywords: sport, art, choreography, classical exercise, physical preparation.

БІЛОРУСЬКИЙ КОСТЮМ: ОСОБЛИВОСТІ, ВІДМІННОСТІ, ТРАДИЦІЇ

УДК 391(=161.3)

Анотація. Досліджено традиції білоруського народного одягу, його значення в житті людини. Показано історію становлення та еволюції білоруського народного строю. Проаналізовано культуру носіння традиційного одягу. Описано риси, притаманні білоруському національному костюму. Висвітлено комплекс стилістичних рис, характерних білоруському народному одягу.

Ключові слова: традиції, білоруський народний одяг, народна творчість, традиційний костюм, національний стрій.

Гулик Вікторія Сергіївна,
викладач Київської муніципальної академії танцю імені Сержа Лифаря (Київ, Україна)

У статті «Костюм та його значення в розкритті образів хореографічного твору» Д. П. Демків пише: «Одяг, як і музика, допомагає розкрити танцювальний рух, характер та образ танцю, настрій, надає емоційності. Одяг – явище матеріальної культури, що формувалось залежно від географічного положення, природних умов, умов життя та естетичних смаків. У ньому багато елементів вишивки, яка є оберегом, прикрас, різного виду крою, пропорцій. Кожна деталь костюма повинна підпорядковуватись кольору, орнаменту й традиційним манерам одягатись відповідно до етнічних вимог. Одяг повинен становити одну прекрасну композиційну цілісність» [1, 44].

Для традиційного білоруського одягу по всій території проживання білорусів була характерна відносна єдність як усього комплексу народного костюма, так й основних його частин. Деякі місцеві відмінності проявлялись переважно в способі оздоблення одягу, носіння окремих частин костюма, у його забарвленні та крої. За костюмом можна було визначити, з якої місцевості людина, який її сімейний стан і навіть приблизний вік. На окремі елементи одягу вплинув зв’язок із сусідніми народами.

Основу ***чоловічого білоруського традиційного костюма*** становили: біла сорочка, штани та пояс. ***Сорочка*** (біл. *рубаха*, *кашуля*) доходила майже до колін, мала прямий грудний розріз, уздовж якого йшла вишивка (біл. *манішка*, *грудзіна*). Тканим візерунком або вишивкою прикрашали поділ, манжети та комір (відкладний чи стоячий). Вважають, що відкладний комір з’явився в білорусів під впливом польської культури. Біля коміру сорочку застібали на ґудзик (дерев’яний або металевий), іноді зав’язували двома мережками або червоною мотузкою. У південно-східних районах Білорусі візерунчастою смужкою інколи прикрашали плечі вздовж лінії вшивання рукавів. На відміну від українців, які носили сорочку, що заправляли в штани, білоруські чоловіки носили її поверх штанів і підв’язували кольоровим шерстяним паском різної ширини. На пояс надягали «поясну кишеню», яка замінювала відсутню кишеню на сорочці. Іноді замість паска вдягали ремінь або підперезувались простою мотузкою [3].

Штани (біл. *порткі*, *нагавіцы*), зазвичай вузькі, шили з білої (нефарбованої) або кольорової тканини, частіше смугастої, темних тонів. *Порткі* вільно спадали вниз, але частіше їх обгортали онучами [4].

У деяких місцевостях Білорусі складовою частиною чоловічого костюма була ***безрукавка*** (біл. *камізэлька*). Шили її з домотканої та обов'язково кольорової тканини, нерідко в невелику клітинку або смужку. Чоловіки північно-східних регіонів носили безрукавки, в'язані на спицях [4].

Доповнював комплекс ***головний убір***. Саме ця частина чоловічого національного одягу відображала соціальний статус власника. Хутряні шапки носили білоруси всіх верств населення. Різниця була лише в якості хутра та характері оздоблення. Білі чи сірі, чорні, зрідка коричневі валяні шапки (біл. *магерка, маргелка*) проникли до Білорусі через Польщу з Угорщини. Круглі капелюхи із широкими полями (біл. *брылъ, капялюш*) виготовляли із житньої чи пшеничної соломи, лози й очерету. Солом'яні святкові брилі часто прикрашали кольоровою стрічкою та квітами [4]. Поширені були картузи з козирком.

Характерні риси білоруського національного костюма яскравіше виражені в ***жіночому одязі***. Зовнішній вигляд жінки чітко відповідав її віку й статусу. На всій території Білорусі жінки носили характерні для цієї місцевості комплекси одягу. Основу всіх комплексів становила ***сорочка*** (біл. *кашуля*). Вона була нижче колін, із відкладним або стоячим коміром, мала прямокутні вставки на плечах, прикрашені вишитим або частіше тканим орнаментом. Вишивка на подолі траплялася дуже рідко. Це зумовлено тим, що більшість різновидів спідниць були довшими за сорочку. Окрім сорочки, до комплексу одягу входили ***спідниця*** (біл. *спадніца*) з фартухом або спідниця з фартухом та безрукавкою. У східних і північно-східних районах поширені були комплекси жіночого костюма, складовою яких були спідниця з пришитим до неї ліф-корсетом, або *панева*, з фартухом та безрукавкою [4].

Спідниці з яскравої клітчатої або смугастої тканини (біл. *андарак*) слугували жіночим поясним одягом. Місцеві відмінності *андарака* з'явились у напрямі смужок: із горизонтальними смужками були більш розповсюджені на півдні та заході, із вертикальними – на півночі та сході Білорусі. Скрізь траплялись *андараки* в клітинку (у «шашкі»). В окремих місцевостях Гродненської, Могильовської і Гомельської губерній *андарак* шили з однокольорової темної тканини. На спідницю жінки пов'язували ***фартух*** і ***пояс*** (плетений чи в'язаний) [3]. Фартух був обов'язковим елементом костюма білоруських жінок будь-якого віку. Дівчина мала виготовити його самостійно. За результатом роботи визначали художню майстерність і здібності дівчини – майбутньої нареченої, дружини, господині. Починали носити фартух з підліткового віку та вважали його оберегом. За довжиною він був трохи коротшим за спідницю [4].

У деяких районах Гомельської та Могильовської областей, розташованих на межі з українськими поселеннями, збереглась старовинна форма жіночого поясного одягу – *панева*, *плахта* з кольорового клітчатого сукна [3].

Однією зі складових частин національного костюма білоруської жінки була кольорова ***безрукавка*** (біл. *гарсецік, шнуроука*). Існували два різновиди *шнуроуки*: коротка до талії і приталена, подовжена з клинами. Її шили з великим грудним вирізом, прикрашали вишивкою, мережкою або аплікацією. У тому, що безрукавка стала характерною ознакою білоруського жіночого костюма, помітний зв'язок з національним одягом сусідніх прибалтійських народів і поляків.

Головний убір був завершальним елементом у створенні жіночого образу. Велике розмаїття цих прикрас суворо розподілялось на дівочі та жіночі. Дівчата носили вінок, обруч із налобником (прикрашений орнаментом), кольорову стрічку або вузький тонкий *ручничок* з орнаментованими налобником та кінцівками, що спадали на спину. Головними уборами заміжньої жінки були обручик (біл.

кібалка), різноманітні *наметки* (довгий рушникоподібний убір), шитий чепець (біл. *каптур*) із вишитим налобником, ситцева або шерстяна хустка [3].

Майже єдиним видом щоденного взуття – чоловічого та жіночого – у більшості білорусів були ликові або лозові личаки (біл. *лапці*), рідше шкіряні постоли (біл. *хадакі*). У білоруському Поліссі носили «зрячі лапті»: з відкритим верхом посеред носка. Надягали лапті на онучі (портянки). Чоботи (біл. *боты*) і черевики (біл. *чаравікі*) траплялись рідко [3].

Із часом народний костюм, будучи органічною складовою життя людини, з'явився на сцені, а вона диктує свої правила. Створюючи сценічний костюм, необхідно уважно та коректно працювати з першоджерелом, зберігаючи його самобутність. Так, Г. П. Забашта у своєму дослідженні «Сценічний костюм: практика й проблеми» пише: «Не обов'язково прагнути буквальної справжності. Значно важливіше й вагоміше всіма засобами виразності костюма максимально досягти образного відтворення, утілення задуму постановника» [2, 78].

Працюючи над постановкою народно-сценічного танцю, хореограф повинен обов'язково вивчати історію національного одягу народу. В іншому випадку з'являється еклектика в сценічних костюмах. Відповідність сценічному образу, віку виконавців, національній приналежності має важливе значення при створенні сценічного костюма.

Література

1. Демків Д. П. Костюм та його значення в розкритті образів хореографічного твору. *Українська хореографічна культура у сучасному державотворчому процесі: стан, проблеми, перспективи* : наук.-практ. конф. 28 жовтня 2003. Київ, 2003. С. 43–46.

2. Забашта Г. П. Сценічний костюм: практика й проблеми. *Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку* : наук.-практ. конф. 28 лютого 2002. Київ, 2020. С. 78–81.

3. Никифоровский Н. Я. Очерки простонародного житья-бытья в Витебской Белоруссии. URL: https://costumer.narod.ru/text/europa/belarussian.htm (дата звернення: 20.01.2015).

4. Раманюк М. Беларускія народныя строі. URL: http://www.irina-alex.net/belorusskiy-natsionalnyiy-kostyum/ (дата звернення: 20.02.2015).

Гулик Виктория Сергеевна
(Украина)

БЕЛОРУССКИЙ КОСТЮМ: ОСОБЕННОСТИ, ОТЛИЧИЯ, ТРАДИЦИИ

Аннотация. Исследованы традиции белорусской народной одежды, ее значение в жизни человека. Показана история становления и эволюции белорусского народного строя. Проанализирована культура ношения традиционной одежды. Описаны черты, присущие белорусскому национальному костюму. Освещены стилистические черты, характерные для белорусской народной одежды.

Ключевые слова: традиции, белорусская народная одежда, народное творчество, традиционный костюм, национальный строй.

Gulik Viktoria
(Ukraine)

BELARUSIAN COSTUME: FEATURES, DIFFERENCES, TRADITIONS

Annotation. The traditions of Belarusian folk clothes and its importance in human life are studied in the paper. The history of formation and evolution of the development of Belarusian national system is shown. The culture of wearing traditional clothes is analyzed. An overview of Belarusian folk arts and crafts is provided. The characteristic features inherent in Belarusian national costume are described. The complex of stylistic features characteristic of Belarusian national clothes is covered.

Keywords: traditions, Belarusian folk clothes, folk art, traditional costume, national system.

ВПЛИВ СИСТЕМИ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ А. Я. ВАГАНОВОЇ НА ФОРМУВАННЯ БАЛЕТНОЇ ШКОЛИ КИТАЙСЬКОЇ НАРОДНОЇ РЕСПУБЛІКИ

УДК 792.82.03(510):792.82.071.2Ваганова

Анотація. Розглянуто процес впливу системи класичного танцю Агрипини Яківни Ваганової на розвиток балету в Китайській Народній Республіці. Досліджено історію виникнення перших балетних шкіл у КНР, у яких викладали запрошені вчителі класичного танцю. Зазначено, як з'явився перший національний балет Нового Китаю на поєднанні китайської та західної технік руху класичного танцю.

Ключові слова: класичний танець, балет, китайський балет, зародження балету в КНР.

Мойсюк Микола Миколайович,
магістрант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Київ, Україна)

Незважаючи на час та епоху, людство завжди прагнуло до цікавого та нового в мистецтві, і культура китайського народу не є винятком. Далекий Схід завжди приваблював своєю неординарною культурою, філософією мислення та художніми творами, особливо мистецтвом танцю. У загальній історії танцю С. Худеков вказує, що «танцювальне мистецтво в Китаї знаходилось у повному розквіті за багато століть до християнської ери» [8, 26].

Танець у Китаї продовжує відігравати надзвичайно велике значення: танцюють усі – від малечі до старців, будь-де – удома й на вулиці, не потрібно особливого настрою чи атмосфери, оскільки танець є одним з основних проявів китайської культури. Танець у Китаї має велике соціальне розгалуження – від народного до класичного, може бути задіяним як у загальних урочистостях, так і в ритуалах та церемоніях.

Класичний танець – це всесвітньо відомий термін, що відповідає певному виду хореографічної пластики, лексика якої є мовою балетного мистецтва. Це велика гармонія поєднання рухів з класичною музикою. У Балетній енциклопедії зазначено, що термін «класичний танець» виник у Росії в кінці XIX століття через відособлення окремих видів танцю, поділ танцівників на «класичних» і «характерних» [3, 253].

Сучасне розмаїття хореографічних стилів і напрямів, безперечно, збагачує мистецтво танцю, надає нових поштовхів для ідей і шляхів до подальшого розвитку, але безперечним і непорушним базисом усе-таки залишається система класичного танцю. І який би стиль не опановував сьогодні танцівник, головною системою координат у хореографічному мистецтві має бути екзерсис класичного танцю. Дотримуючись методики навчання та поступово опановуючи ази класичного танцю, виконавець оволодіває засадами хореографічного мистецтва, що в майбутньому дадуть змогу «виліпити» статуру танцівника, здатну виконувати найрізноманітніші технічні завдання постановки.

Основою підготовки висококласних танцівників вважають вправи класичного танцю, що у світовій практиці звана, як ***система А. Я. Ваганової*** – система, що формувалася протягом століть й увібрала в себе все найпровідніше та найлаконічніше. Агрипина Яківна узагальнила як особистий досвід, так і напрацювання своїх учителів: Х. Йогансона, Н. Легата, Е. Чеккетті, О. Преображенської, а через них – відкриття К. Блазіса, Л. Адіс і їхніх попередників. Праця А. Ваганової стала методологічною основою для послідовників системи класичного танцю: О. Писарєва, Н. Базарової, В. Костровицької, А. Мессерера [3, 102].

Усьому світові відомі традиції російської школи класичного танцю, яка створила та зберегла класичну спадщину балетного театру, що й сьогодні є досить популярною. Історичні реалії виникнення балету пояснюють особливість рухів і правил класичного танцю.

Балет як вид театрального дійства зародився в епоху Відродження (XV – XVI ст.) в Італії на придворних балах і святкуваннях. До Франції балет потрапив з Катериною Медичі, яка привезла його як спектакль, що поєднував спів, танці та декламацію. У Франції під патронатом Людовіка XIV балет переходить на професійну сцену, і його використовують в оперних і драматичних виставах.

Одне з основних правил класичного танцю – є виворітні позиції ніг. ***Виворітність*** – це здатність танцівника вільно розгортати ноги назовні від стегна до кінцівок пальців, що є необхідною виконання класичного танцю [3, 132]. Першими танцівниками балетів були придворні аристократи, які вправно володіли мистецтвом фехтування. Особливістю пересування при фехтуванні були кроки, які виконували при виворітній постанові ніг, що дозволяло краще пересуватись відповідно до вимог двобою. Так з фехтування вимога виворітного положення ніг перейшла в мистецтво танцю, що для французьких вельмож було зручно [5, 25].

Наступною особливістю класичного танцю є виконання танцювальних рухів на кінчиках пальців ніг. Першою впровадила цю техніку відома італійська балерина XIX століття Марія Тальоні, яка танцювала в м'якому взутті. Згодам таке виконання стали називати «пальцева техніка», яку виконують на пуантах (*sur les pointes*) – ***танець на кінчиках пальців***, один з основних елементів жіночого класичного танцю [3, 419].

Жан Жорж Новер, провідний французький балетмейстер і реформатор класичного танцю, широко впроваджував пантоміму в розвиток драматичної дії і перетворив балет у самостійний жанр з обов'язковим сюжетом.

У XIX столітті на сценах Європи виступали знані артисти: М. Тальоні, Ж. Перро, К. Блазіс, С. Вігано, Ф. Ельслер, К. Грізі, які піднесли мистецтво танцю на високий художній рівень.

У Росії, перші балетні вистави відбулись у XVII ст. Постійні балетні трупи були створні в Петербурзі (1736), згодом у Москві (1806). Для забезпечення балетної діяльності до театрів запросили майстрів балетного мистецтва – Ш. Дідло, Ж. Перро, М. Петіо; відомих балетних композиторів – К. Кавос, П. Пуні, Л. Мінкус; балерин – К. Колосова, М. Данилова, А. Істоміна, А. Глушковський та ін. Провідні європейські фахівці внесли значний вклад у розвиток, і вже з другої половини XIX століття російський балет посів провідне місце у світовому балетному мистецтві.

В Україні балет як самостійний жанр хореографічного мистецтва почав розвиватися за часів радянської влади. 1919 року в Київському театрі поставили балет «Жизель»: балетмейстер – Михайло Мордкін, композитор – Адольф Шарль Адан. Того самого року в театрі Державної української музичної драми в опері М. Лисенка «Утоплена» поставили танці русалок, а також балетну виставу «Азіаде» на музику І. Гютеля (хореографія балетмейстера М. Мордкіна). У Харкові 1925 року поставили балет «Корсар» (балетмейстер – Михайло Моісеєв, композитор – Адольф Адан). Усі ці вистави художньо оформив український живописець, графік, сценограф, педагог, академік Академії мистецтв СРСР, народний художник СРСР – Петрицький Анатолій Галактіонович.

Створення першого українського балету «Пан Каньовський» (балетмейстер – Василь Литвиненко, композитор – Михайло Вериківський) поклало початок самобутньому українському національному балету в Харкові 1930 року. Творчі здобутки українського національного балету «Пана Каньовського» були продовжені в балеті «Лілея», який відбувся в Києві 1940 року (балетмейстер – Галина Березова, композитор – Костянтин Данькевич). «Київська постановка “Лілея”, здійснена з великим епічним розмахом, стала не тільки закономірним продовженням національних класичних музично-театральних традицій і досягнень в галузі синтезу народного й академічного танців, але і якісно новим етапом у розвитку українського балетного театру», – підсумовує Юрій Станішевський [7, 111].

Усе це дало значний поштовх до виникнення та розвитку балету в Китайській Народній Республіці. Незважаючи на те, що це сталося майже три століття пізніше, це не стало перешкодою, а навпаки, сприяло великому стрибку в майбутнє балетного мистецтва Китаю.

На початку XX століття до Китаю почали приїжджати з виступами різні іноземні та російські балетні трупи. Спектаклі стали подобатися як глядачеві, так і фахівцям мистецтва танцю. Російських педагогів почали запрошувати до Китаю для викладання в аматорських приватних балетних школах, насамперед у таких містах, як: Шанхай, Тяньцзінь, Харбін та ін., що мали більший вплив на розвиток балетної освіти в Китаї.

Російська школа, а саме «система А. Ваганової», мала великий вплив на розвиток китайського балету. Так, у лютому 1954 року запускався перший проєкт під назвою «клас підготовки вчителів» у Пекіні, задля цього запросили А. О. Єліна, який став першим радянським експертом з питань викладання класичного танцю. 1958 року до Китаю запросили Петра Андрійовича Гусєва, який організував Пекінський балетний театр, відкрив хореографічне училище в Шанхаї та Чанчжоу, також керував курсами балетмейстерів.

У жовтні 1958 року під керівництвом П. Гусєва Пекінська школа танців успішно поставила всесвітньовідомий класичний балет «Лебедине озеро», що викликало сильний резонанс як у Китаї, так і за його межами. Завдяки суворій дисципліні за вкрай обмежений термін була створена балетна трупа з багатьма талановитими танцівниками. Сьогодні спектакль «Лебедине озеро» – найпривабливіше балетне шоу для глядачів Китаю.

Наприкінці 1959 року було створено експериментальну балетну трупу Пекінської школи танцю, яка стала першою професійною балетною трупою

в історії Китаю. Наступного року в Шанхаї також відкрили школу танців, як і в Пекіні, з метою виховання професійних балетних талантів. Так від Півночі до Півдня, від Заходу до Сходу КНР почалась наполеглива праця над розвитком балету.

Розповідаючи про постановки перших китайських балетів «Красуня рибка» і «Повінь», Петро Гусєв з посмішкою згадував, як важко було вчити китайських танцівниць підтримок: коли він, показуючи ту чи іншу підтримку, брав танцівницю за талію, то вона тряслася, як осиковий лист, боячись, що її звинуватять в аморальності, через те що на очах у всіх вона дозволяла торкатися до себе, до свого тіла [1].

Китайський репортер Лі СюеКін писав: «Послухайте, як казала Бай Шусян» (白淑湘 [bái shū xiāng] – перша китайська балерина: «Через балет я побачила світ і отримала велику славу!» [6].

Танцюючи партію «Одетти» – білого лебедя з балету «Лебедине озеро», Бай Шусян захоплювала глядача своєю майстерністю виконання та отримувала у відповідь бурхливі оплески. Тоді їй було лише 18 років, і, як кажуть у Китаї, – народився перший «білий лебідь». Пройшло багато часу, та Бай Шусян досі згадує ті моменти з радістю. Виступаючи за кордоном, публіка оцінювала виставу, як «гордість Азії», говорячи, що китайський балет став «близьким до світового рівня».

Для того щоб балет прижився в Китаї, треба було робити балетні вистави на національні теми. Але не так просто «зламати основу», щоб поєднати західні балетні техніки з історичним фоном китайської революції. «Ми із революційними почуттями пішли в армію і були із солдатами. Ми внесли інновації в танцювальні рухи, запозичивши рухи бойового мистецтва», – сказала Бай Шусян [6].

У жовтні 1964 року в Гуанчжоу з'явився перший національний балет Нового Китаю, створений саме Бай Шусян – «Жіноча Червона Армія (红色娘子军)». Балет викликав неабияку реакцію китайського глядача і став ще популярнішим за «Лебедине озеро».

Наприкінці 1960-х років, під час «Культурної революції», Бай Шусян змушена була залишити улюблену сцену, тому що китайський балет майже втратив культурний зв'язок зі світом.

Тільки 1978 року Бай Шусян повертається до сцени. Готуючись до двомісячний гастролей у США з балетом «Жіноча Червона Армія», Бай Шусян з надлюдськими зусиллями долає особисті труднощі: фізичні захворювання, скутість м'язів, зайва вага.

Саме балет «Жіноча Червона Армія» викликав велике зацікавлення в закордонних колег, які вивчали сучасне китайське балетне мистецтво. Видатна американська танцівниця Марта Грехем була дуже здивована після перегляду вистави, думаючи, що «китайський балет дуже напружений, а над червоним класичним явищем варто задуматися» [2].

Відома кубинська танцівниця Алісія Алонсо неодноразово захоплено говорила: «Уперше в історії балету є танець з пуантами з ножем і пістолетом» [4].

Поєднання китайського та західного балетів має свої переваги. Бай Шусян казала: «Балетне мистецтво походить від західних країн, але ми надали йому китайську національну особливість та культурні елементи, тому китайський балет виконує функції як китайського, так і зарубіжного мистецького спілкування, а також поширення китайської культури на міжнародній арені» [2].

Література

1. Аловерт Н. Петр Андреевич Гусев. Русский базар. № 8 (461). URL: http://www.russian-bazaar.com/ru/content/6431.htm (дата звернення: 26.04.2020).
2. Бай Шусян. URL: https://translate.google.com.ua/translate?hl=ru&sl=zh-%2598 (дата звернення: 26.04.2020).
3. Балет : энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. Москва : Советская энциклопедия, 1981. 623 с.: илл.
4. Китайський балет «Червона Леді Армія». URL: https://translate.googleusercontent.com/translate_c?depth=1&hl=ru&pto=aue&rurl=translate.google.com.ua&sl=zh- (дата звернення: 26.04.2020).
5. Костровицкая В., Писарев А. Школа классического танца. Ленинград : Искусство, 1968. 264 с.
6. Ли Ханьдань. Китайская легенда о красных танцевальных туфлях Бай Шусян : китайский детский журнал. URL: https://www.zz-news.com/com/zhonghuaernv/news/itemid-842812.html (дата звернення: 26.04.2020).
7. Станишевский Ю. А. Украинский балетный театр: история и современность. Київ : Муз. Україна, 2008. 411 с.: іл.
8. Худеков С. Н. Всеобщая история танца. Москва : Єксмо, 2010. 608 с.: ил. (Всеобщая история).

Мойсюк Николай Николаевич
(Украина)

ВЛИЯНИЕ СИСТЕМЫ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА А. Я. ВАГАНОВОЙ НА ФОРМИРОВАНИЕ БАЛЕТНОЙ ШКОЛЫ КИТАЙСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ

Аннотация. Рассмотрен процесс влияния системы классического танца Агриппины Яковлевны Вагановой на развитие балета в Китайской Народной Республике. Исследована история возникновения первых балетных школ в КНР, в которых преподавали приглашенные учителя классичного танца. Указано, как появился первый национальный балет Нового Китая, который сочетал китайскую и западную техники движений классического танца.

Ключевые слова: классический танец, балет, китайский балет, зарождение балета в КНР.

Moisuk Mykola
(Ukraine)

INFLUENCE OF THE CLASSIC DANCE SYSTEM A. Ya. VAGANOVA FOR FORMING A BALLET SCHOOL CHINA PEOPLE'S REPUBLIC

Annotation. The article discusses the influence of the classical dance system of Agrippina Yakovlevna Vaganova on the development of ballet in the People's Republic of China. The history of the appearance of the first ballet schools in the PRC was studied in which invited teachers of classical dance taught. How the first national ballet of New China appeared on the combination of Chinese and Western classical dance movement techniques.

Keywords: classical dance, ballet, Chinese ballet, the birth of ballet in China.

ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК СТИЛЬ СУЧАСНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

УДК 793.34

Анотація. На основі праць вітчизняних і зарубіжних науковців та мистецтвознавців досліджено зміни форм такого феномену в сучасному хореографічному мистецтві, як імпровізація. Виявлено трансформацію інтерпретації імпровізаційного стилю на різних етапах розвитку хореографії. Відзначено, що імпровізація є дієвим засобом для розвитку творчих здібностей балетмейстерів і танцівників; доцільною формою самовираження засобами хореографічної виразності незалежно від рівня підготовки виконавця. Виявлено поліаспектність використання імпровізації в мистецтві та за його межами.

Ключові слова: імпровізація, хореографія, танець модерн, танець постмодерн, контемпорарна хореографія, автентичність.

Баранько Дар'я Олександрівна,
магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Київ, Україна)

Існує думка, що «жодний вид мистецтв не має презумпції розвитку, тобто він і не розвивається, і не деградує, а лише змінює форми існування» [8, 309]. Так у мистецтві з'являється багато нових стилів і напрямів, що потребують сучасного погляду для їх осмислення. Загалом сучасне мистецтво у своєму постійному русі та зміні форм, що як відповідають вимогам сучасності та соціуму, так і суперечать їм, потребує винайдення нових засобів для втілення, одним із яких і є засіб імпровізації.

Метою розвідки є дослідити імпровізацію як процес самопізнання та відображення внутрішніх переживань, які людина відчуває тут і тепер, де виконання певних дій завчасно не заплановані та зумовлені лише внутрішніми сигналами; вивчення зв'язків і передумов виникнення та розвитку такого аспекту сучасного хореографічного мистецтва, як імпровізація; виявлення художніх форм і рішень засобами імпровізації на основі праць таких митців, як: Айседора Дункан, Рудольф фон Лабан, Еміль-Жак Далькроз, Франсуа Дельсарт, Мерс Каннінгем, Уільям Форсайт та ін.

Імпровізацію як самостійне явище в мистецтві та допоміжний засіб для реалізації вирішення питань сучасного мистецтва розглядають вітчизняні та зарубіжні науковці й мистецтвознавці: О. Гиршон, Л. Хоцяновська, Н. Корисько, В. Грек, О. Кравчук, О. Шабаліна.

Імпровізація (франц. improvisation, італ. improvvisazione, від лат. Improvisus – несподіваний, раптовий) – різновид художньої творчості, за якого творення відбувається в процесі виконання, без попередньої підготовки [5]. «Своєрідний тип художньої творчості, … коли мистецький твір створюють безпосередньо під час його першого виконання» [1, 141]. Імпровізація існує в музиці, театрі, живописі й танцю, але для перших трьох вона з'явилася набагато раніше, ніж у танці. «Природно, що танець спочатку народжується з імпровізації, а хореографія

(історично) з'явилася лише тоді, коли виникла необхідність передачі певного досвіду, закодованого в танці», – зазначає О. Гиршон [2].

Досвід використання імпровізації в хореографії є сформованою практикою. Ще на початку XX ст. в балетних школах був широко поширеним метод Еміля-Жака Далькроза, який працював саме з ритмом з метою досягнення пластичної свободи та зрозумілості думки в жестах і рухах. Запропонована ним система тренувань сприяла розвитку здібностей до музичної та пластичної імпровізації. У ті часи в хореографії розквітав особливий вид танцювального жанру, який очолювали так звані «босоніжки». Основоположницею пластичної школи танцю прийнято вважати Айседору Дункан, яка заперечувала класичну школу балету з умовними жестами та позами, шукала природність виразності рухів, спираючись на образи давньогрецької пластики. Дункан шукала корінь руху й елементарного танцю. Основою її принципу навчання руху був погляд усередину самої себе й пошук руху, який лежить глибоко в тілі.

Проповідування оновленої античності – ось характерна риса танцювальної естетики американської танцівниці. Вона також вважала, що тільки свобода тіла й духу народжує творчу думку. Імпровізуючи під музику, вона прагнула відобразити в танці той «внутрішній імпульс», який ця музика народжувала в душі. Щоб розширити можливості виконавця, А. Дункан дотримувалася принципу природності танцювального мистецтва, відповідно до якого перевага надавалася пантомімі виразних жестів. Зрештою її мистецтво назвали «вільним», але сфера його використання була досить невизначеною.

Через відсутність технічної та стильової єдності головним критерієм для оцінювання сучасного на той час танцю стала автентичність. Якщо раніше від танцю вимагали майстерності та технічності, тепер він мав бути «справжнім».

Послідовники й учні змінювали та доповнювали ці системи, узгоджуючи зі своїми поглядами. Цей досвід суттєво позначився на викладанні танцю приватними викладачами в танцювальних студіях, зокрема у відомій школі «Денішоун», яку заснували Рут Сен Дені та Тед Шоун (США). Танцювальну імпровізацію трактували передусім як можливість творчого самовираження. Студентам пропонували образи, способи руху, варіанти використання простору, часу, динаміки, види руху (обертання, падіння тощо). Ці дефініції учні втілювали в імпровізованих танцювальних комбінаціях згідно зі своїми уявленнями й бажаннями [10, 206].

Учні цієї школи: Марта Грем, Доріс Хемфрі, Хелен Тамірис і Чарльз Вайдман – розвинули власні танцювальні напрями. Хореографи працювали із самодіяльними танцювальними ансамблями, організовували власні танцювальні вечори, брали участь у турне, пропагували танець як сценічний. Імпровізацію при цьому вважали засобом дослідження руху для вільного танцю, який протиставлявся правилам академічного балету [12].

Так і в сьогоденні прогресивні хореографічні школи пропонують своїм учням у процесі навчання засоби та методи імпровізації, особливо це стосується вивчення контемпорарного стилю. ***Контемпорарне хореографічне мистецтво***, своєю чергою, передбачає, що воно є не лише мистецтвом, але й процесом самопізнання, уособленням творчих всесвітів митця. Будучи відносно новою формою мистецтва, воно все ж має достатньо довгу історію, беручи свій початок,

на думку переважної більшості дослідників, з кінця XIX ст. Розвивається воно як прямий бунт проти того, що було сприйнято як «обмеження» балету [6, 102], що безпосередньо пов'язане з виникненням імпровізаційного стилю в хореографії.

Власне сама ідея нової хореографії була проголошена ***Франсуа Дельсартом***. За словами мистецтвознавця князя Сергія Волконського, Дельсарта можна назвати засновником науки про тілесну виразність. Він встановив зв'язок між емоційним станом людини та рухами тіла. Дельсарт бачив основу руху в його природності, прагнув звільнити його від умовностей, поєднати з музикою. Такі ідеї на той час насправді були революційними й зумовили сплеск культурного розвитку, появу безлічі шкіл, що навчали «за системою Дельсарта». Власне, можна стверджувати, що Дельсарт започаткував нову культуру руху не лише в балеті, а й у мистецтві загалом [6, 103].

Як стверджує О. Шабаліна, автентичний рух як виражена тілесність спирається на концептуальний підхід до тіла як до знаку й матеріалу у створенні інших тіл-конструкцій і знаків. Це суголосно з теорією французьких мислителів епохи постмодернізму, де тілесність людини осмислено не лише як «тіло соціальне», але і як знак, матеріал. До того ж, цілком допускається можливість ототожнення живого тіла з неживою реальністю, що підсилює інтерес до проблеми осмислення тілесності людини в сучасній гуманітаристиці. Для розуміння автентичного руху базовою стає постмодерністська платформа [11].

Як зазначив О. Г. Кравчук, у сучасній хореографії імпровізація набуває значення динамічного засобу перетворення внутрішнього та зовнішнього світу, що миттєво реагує на об'єктивну реальність [7, 1], тобто це і є тим сучасним вирішенням відтворення нового в контексті історико-культурного і соціального середовищ.

Рудольф фон Лабан, якого вважають одним із головних теоретиків і практиків вільного танцю, першим узагальнив відомості та досвід нового напряму хореографії та сформував рухово-аналітичну систему, яка описувала динамічні аспекти руху через використання параметрів простору, часу, сили й потоку, а також визначала саме тіло в русі стосовно навколишньої його «кіносфері».

У своїй танцювальній школі хореограф експериментував з імпровізацією, яка потребувала не тільки рухів, а також використання словесних і звукових мистецтв. Але насамперед він розвивав інструментарій імпровізації як навчальний метод, котрий давав можливість підготувати елементарні рухи та варіанти для комбінацій. На противагу методу, наявному в академічному балеті, що базується на демонстрації і копіюванні, навчання виразному танцю будувалося на активних експериментах та імпровізації з рухами й було орієнтоване на процес, а не на ціль [12]. За словами танцівника, людина має бути вільною від канонів, що можна з легкістю реалізувати засобами імпровізації.

Американський хореограф ***Мерс Каннінгем***, учень Марти Грем, партнер Джона Кейджа й адепт ідей Сен-Дені в третьому поколінні, став легендою танцю, визначеного волею випадку. Він змінив уявлення про роль хореографа в постановці, повністю довірив композицію випадковості. У постановці «In Field Dances» надав повну свободу танцівникам: у трупи був фіксований хореографічний матеріал, який вони могли виконувати в будь-який час і в будь-якій частині сцени на свій розсуд. Не менш відома постановка «Canfield», створена за допомогою карточної

гри, де кожна карта – закодований рух, і хід гри визначає їх послідовність. Також Каннінгем був одним із перших, хто використовував сучасні технології в хореографії: комп'ютерна програма Dance Forms генерувала рухи, які потім танцівники адаптували. У Каннінгема випадковості стали художньою ідеєю, яка показала світові танцю, що хореограф не обов'язково визначає рухи і їх послідовність, але окреслює концепцію постановки.

У трупі ***Уільяма Форсайта*** імпровізацію використовували як метод тренування і хореографії. На відміну від Каннінгема, Форсайт наслідував балетну традицію. Він розглядав балет як геометричну конструкцію, яку можна розбити на складові: крапку, лінію, коло тощо. Наслідуючи свою теорію, Форсайт розробив Forsythe Improvisation Technologies – систему створення та аналізу танцю. Вона базується на взаємодії танцівника й простору. Наприклад, виконавцеві пропонують намалювати ногою уявну лінію в повітрі, а потім стати її частиною. У балеті танцівники також працюють з лініями, наприклад арабеска. Але імпровізація «за Форсайтом» – це додатковий виклик уяві та фізичним можливостям. А також низка інструментів, що допомагають проаналізувати вже існуючий танець [12].

Мері Вігман, яка була послідовницею Р. фон Лабана та прибічницею німецького вільного танцю, використовувала імпровізацію як метод пошуку руху, джерелом якого є внутрішня необхідність. Вона акцентувала на створенні сольних танців, де немає взаємодії з іншими виконавцями. Таке індивідуальне творче вираження для Вігман і було абсолютним танцем.

Також імпровізація відіграла провідну роль у створенні постмодерного танцю. Експерименти Театру Церкви Джадсон («Jadson Church Theatre») стали початком для заснування танцю постмодерну. Саме з цієї групи вийшов ***Стів Пекстон*** – засновник контактної імпровізації. В основі його техніки (contact improvisation), на протиставлення творчості М. Вігман, закладено збереження партнерами фізичного контакту, що дає можливість для дослідження і роботи з тілом та з усіма аспектами руху. Стів Пекстон та ***Тріша Браун*** ввели використання підтримок та інших контактних взаємодій танцюристів як джерела спільної імпровізації [3].

Загалом, як стверджує у своїй роботі мистецтвознавець В. Грек, імпровізацію можна диференціювати на ***два «полюси»*** за рівнем інтегрованості танцівника в той чи інший різновид хореографії. Один «полюс» посідає імпровізація як найвищий щабель володіння виконавською майстерністю, багатим творчим досвідом, розвиненою творчою уявою, творчою інтуїцією, відчуттям композиції художнього твору. Інший – імпровізація вільної від канонів будь-якої системи рухових координат людини, що не послуговується естетико-художніми стандартами, а дослухається виключно до свого внутрішнього «Я» як у виконанні рухів і положення тіла в просторі, так і в змістовно-емоційному наповненні [4].

Такі митці, як А. Дункан, Р. фон Лабан і М. Вігман хоча й були представниками різних хореографічних течій початку XX століття, наслідували одну мету – представлення ідеалу «природних» і «чистих» рухів, які народжуються з творчості.

Підсумовуючи все вище зазначене, можемо зробити висновок, що імпровізація як стильовий напрям з'явився в часи, коли суспільству був необхідний новий, свіжий погляд, але оскільки найчастіше все нове й незрозуміле сприймається критично, вона не одразу набула широкої популярності.

Сьогодні імпровізацію практикують по всьому світові як форму експериментального, соціального та перформативного танцю (також використовують лікарі з терапевтичною метою). У першому випадку вона допомагає людині усвідомити свої інстинкти та звички, у другому – спілкуватися, танцюючи разом в контактній імпровізації, у третьому – створювати витвір на очах у публіки.

У пошуках самобутньої автентичності виникає нове кодування танцю, у якому уникають фіксування танцювальної техніки як такої. Основним принципом стає свобода вільного вираження. Тож можна вважати, що саме імпровізація є тією рушійною силою, що відкрила нове соціально-культурне бачення мистецтва, у якому митці знову звернулися до першопочаткових цінностей людства та краси в простоті. Саме простота ліній і вибору тем (такі як, наприклад, буденні та водночас прекрасні явища природи) призвели до зміни форми мистецтва загалом.

Своєю чергою імпровізація в процесі свого розвитку модифікувалася на нові форми та напрями, але при цьому не змінила свого естетико-стильового й ідейного напряму. Але більш за все імпровізація вплинула на свободу думки. За останнє століття вона знову отримала важливу позицію в танці, довівши, що фіксовані рухи – не єдиний спосіб тренуватися та виступати.

Загалом сучасний танець існує за принципами А. Дункан – постійно змінює свої межі, ламає канони, намагаючись вийти за вимоги жанру й винайти власний [9].

Література

1. Безклубенко С. Мистецтво: терміни та поняття: енциклопед. вид. : у 2-х т. Т. 1 (А-Л). Київ : Ін-т культурології АМУ, 2008. 240 с.
2. Гиршон А. Импровизация и хореография. 2015. 4 декабря. URL: http://www.girshon.ru/article/improvizatsiya-i-horeografiya/ (дата звернення: 23.04.2020).
3. Глоссарий для стандартов. Академия русского балета имени А. Я. Вагановой. URL: http://www.vaganova.ru/page.php?id=180&pid=149 (дата звернення: 28.04.2020).
4. Грек В. А. Імпровізація в хореографії: поліаспектність проявів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. URL: http://www.journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/download/177797/177680/ (дата звернення: 22.04.2020).
5. Енциклопедія сучасної України. Культура. Імпровізація. URL: http://www.esu.com.ua/search_articles.php?id=13279 (дата звернення: 22.04.2020).
6. Корисько Н. М. Хореографія як контемпорарне мистецтво: культурологічний аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2015. №2. С. 101–105. URL: http://www.nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2015_2_24 (дата звернення: 22.04.2020).
7. Кравчук О. Г. Імпровізаційні витоки та форми сучасного танцю. *Вісник МСУ: мистецтвознавство*. 2011. Т. XIV. №2. URL: http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/vsmu/mystetstvo/2011_2/Kra.pdf (дата звернення: 22.04.2020).
8. Сидоренко В. Д. До проблеми розробки і використання новітніх мистецьких технологій у сучасній художній практиці. *Сучасне мистецтво: актуальні проблеми* / ІПСМ НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. Вип. 8. С. 309–320.
9. Сироткина И. Айседора Дункан: сто десять лет свободного танца. *Театр*. 2015. № 20. URL: http://www.oteatre.info/ajsedora-dunkan-sto-desyat-let-svobodnogo-tantsa/ (дата звернення: 28.04.2020).
10. Хоцяновська Л. Ф. Імпровізація як засіб розвитку творчих здібностей на уроках «Мистецтво балетмейстера». *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*. 2018. Вип. 59. С. 204–212. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum_2018_59_22 (дата звернення: 25.04.2020).

11. Шабаліна О. Автентичний рух у сучасному хореографічному мистецтві. *Вісник Львівського університету. Мистецтвознавство*. Львів, 2015. Вип. 16, ч. 2. С. 171–177. URL: http://www.kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/Visnyk_162.pdf (дата звернення: 27.04.2020).

12. Шурхал М. Волей случая: как импровизация влияет на современную хореографию. *Интернет-ресурс ТЕАТР*. 2018. 27 декабря. URL: http://www.balletristic.com/volej-sluchaja-kak-improvizacija-vlijaet-na-sovremennuju-horeografiju/ (дата звернення: 28.04.2020).

Баранько Дарья Александровна
(Украина)

ИМПРОВИЗАЦИЯ КАК СТИЛЬ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Аннотация. На основе трудов отечественных и зарубежных ученых и искусствоведов исследованы изменения форм такого феномена в современном хореографическом искусстве, как импровизация. Выявлено трансформацию интерпретации импровизационного стиля на различных этапах развития хореографии. Отмечено, что импровизация является действенным средством для развития творческих способностей балетмейстеров и танцовщиков; целесообразной формой самовыражения средствами хореографического выразительности независимо от уровня подготовки исполнителя. Выявлено полиаспектнисть использования импровизации в искусстве и за его пределами.

Ключевые слова: импровизация, хореография, танец модерн, танец постмодерн, контемпорарная хореография, аутентичность.

Baranko Darya
(Ukraine)

IMPROVISATION AS STYLE OF MODERN CHOREOGRAPHY ART

Annotation. This article focuses on researching of changes and evolution of some phenomenon of modern art as an improvisation. Also has been studied the transformation of the interpretation of improvisation style at various stages of modern choreography development. A brief assessment of the socio-cultural precondition and prerequisite for development of improvisation style of choreography were made. Has been analysed for research papers of domestic and external researchers and art historiants. It was also noted, that improvisation is efficient way to talent development of choreographers and dancers; effective way to self-expression irrespective of the level of professional training by means of choreographic expressiveness. Has been founded the multidimensionality of using improvisation in art and beyond.

Keywords: improvisation, choreography, modern dance, postmodern dance, contemporary choreography, authenticity.

ВПЛИВ УКРАЇНСЬКОЇ МІФОЛОГІЇ НА РОЗВИТОК ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

УДК 793.3.046(=161.2)

Бевзенко Валерія Валеріївна,
магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Київ, Україна)

Анотація. Український народний танець почав формуватися в період язичництва. Міфи слов'ян стали підґрунтям для створення народної обрядовості. Танець був важливою частиною обряду. Свято Івана Купала – одне з найяскравіших прикладів відображення міфічних уявлень слов'ян. Особливе значення мав обряд зустрічі весни і її покровительки. Міфологічні уявлення прадавніх українців не тільки впливали на розвиток хореографічного мистецтва, а й знайшли своє відображення сьогодні.

Ключові слова: міфологія, хореографія, язичництво, міфотворчість, міфічні істоти, ритуальний танець, обрядове свято, хоровод.

Українські народні танці є невід'ємною частиною світової хореографії, запальні й ліричні, нестримні й повільні, вони полонили весь світ. У них яскраво виявлено характер, високу й самобутню культуру нашого народу. Ми з глибокою вдячністю згадуємо хореографів, діячів культури, які зберегли для нащадків неоціненні скарби народної культури, його естетичні взірці, створені протягом століть.

Український народний танець сягає своїм корінням у глибоку давнину. Вагомий вплив на формування та розвиток народного мистецтва зробила українська міфологія. Саме вона стала основою народної обрядовості та традицій. Етнографи вважають, що первісні езотеричні культи й магічні обряди дохристиянських часів були втіленням світоглядної системи наших предків: ритуальні й тотемічні танці, які відзначалися біфункціональністю та синкретичністю. У процесі розвитку обрядовості та формування образної виразності різних видів первісної культури відбувався перехід танцю із категорії ритуального, тобто релігійного, до фольклорного, від прямого наслідування до умовності та образності у відтворенні закладеного змісту [4].

Неможливо зрозуміти сутність і зміст обрядовості, не знаючи певних першопонять і міфологічного коріння наших предків-язичників. Тож перше, з чим потрібно ознайомитись, – це поняття ***міфотворчість***. «Міфотворчість – це одне з найважливіших явищ історії культури людства. У первісному суспільстві вона являла собою основний спосіб світорозуміння. Це найбільш рання форма світосприймання та світовідчуття, первісна форма духовної культури. Не слід розглядати міфологію як суму помилкових поглядів язичників – це величезний пласт розвитку культури, через який пройшло все людство і який панував над його духовним життям протягом десятків тисяч років» [5]. Наступним важливим аспектом є особливість української міфології, для якої характерним є ***пантеїзм*** (від гр. pan – усе, і theos – Бог), тобто філософсько-релігійне вчення, за яким Бог ототожнювали з природою. Обожнювання всіх явищ природи, небесних світил, дерев, річок, поклоніння багатьом богам називають *політеїзмом*, тобто

багатобожжям (від гр. polis – багато і Teos – Бог, дослівно означає «храм усім богам»). В українській релігійній міфології існує своєрідна ієрархія богів: на чолі всього світу стоїть найстарший Бог, який керує всім життям Всесвіту, йому підпорядковуються нижчі за рангом боги, які порядкують різними сферами природи й людським життям. Форма релігії, у якій є багато богів на чолі з одним верховним Богом, називається *генотеїзмом* (від гр. henos – рід, походження і Teos – Бог) [3]. Для слов'ян був характерним сильний зв'язок між міфологією та релігією. Вважали, що християнська релігія має статус «вищої», – отже, вона не міфологічна, а історична. Язичницьку ж релігію вважали «нижчою», тому вона – міфологічна, а значить, «казкова». Таке уявлення породило й хибне ставлення до міфу як до чогось нижчого порівняно з релігією[10, 5].

Тема ототожнювання та наслідування була дуже близькою для наших предків. Вони прислухались до всіх змін природи, до явищ і надавали їм божественних або магічних якостей. ***Міф*** слугував первісній людині поясненням історії походження свого роду, фратрії, племені від відповідного тотему. Крім того, він виходив із загальної структури з метою створення абсолютного об'єкта, що виглядає як сукупність подій. На думку К. Леві-Стросса, міф виступав одночасно «і як система абстрактних відносин, і як об'єкт естетичного споглядання» [11, 134]. Саме тому, щоб знайти зв'язок із богами, слов'яни поклонялись їм: створювали ідоли, визначали священні місця, приносили жертви, влаштовували святкування на їхню честь, які супроводжували співами й танцями. Особливості танців полягали в тому, що вони несли таємничість, магію та підпорядкування законам природи. Такі танці називали священними. Валентин Островський говорить: «О першій порі танці були не що інше, як магічні церемонії, за допомогою яких люди намагалися вплинути на події та явища природи» [7, 26].

Також особливим фактором було розселення наших предків: «Як колись давньоруські слов'яни селилися понад річками, перш усього починали селитися там, де було більше води. Ось через що західні частини краю заселилися густіше й раніше, ніж східні, бо на сході було менше річок. Усі найважніші й найстаріші міста й слободи осажувалися на річках» [1, 17]. Залежність від річкових систем впливала й на формування традиційного фольклору, вагомою частиною якого був народний танець. Виникали складні обрядові комплекси, пов'язані із вшануванням води, головним елементом яких здебільшого був танець. Функції води та її природні властивості відображались у формах композиційної структури обрядових хороводів, на кшталт використання «ключових» і зигзагоподібних перебудов, що нагадували річкові системи [9, 73]. З водою та водоймами пов'язано багато міфів, міфічних істот. Одними із головних є Дана, Водяник і Русалки. Тож Дана – богиня води; вічно юна, чарівна Діва і водночас дружина Вогню, що породила на світ Любов, Землю та різні речі на ній [2]; Дана – втілення жіночого першопочатку життя. Слово *дана* уже в скіфо-сарматський період перестало бути ім'ям Богині, а стало позначати просто річку. Таке саме значення має й слово *дон* («вода», «річка»); Донець, Дністер, Дніпро або Дунай – назви річок, оспіваних у багатьох слов'янських пісня. Водяник – злий дух, утілення водної стихії як негативного й небезпечного явища; уявлявся як старий довгобородий дід, який панує над русалками, і якщо людина необережно втручається до його царства, Водяник може дуже зашкодити, навіть утопити, перевернути човен тощо. Русалки – водяні богині, душі вони не мають, а тільки серце;

наші русалки близькі до грецьких богинь природи – німф, хранительок давньої мудрості, які володіють таємницями життя і смерті, вони лікують, передрікають майбутнє, прилучають людину до таємних сил природи, мають певні еротичні риси: оголеність, принадну зовнішність – все це притаманне і нашим русалкам, які можуть залоскотати парубка на березі річки, заманити його у вир чи безодню [3]. Основним святом, що максимально розкриває роль цього божества та створінь, є ***Івана Купала***. Дохристиянське свято пояснювали тим, що для наших предків слово *купала* мало дуже багато значень, але зазвичай його використовували як загальну назву для очисних ритуалів та обрядів, які проводили у відкритих водоймах. Обрядове народне зібрання під час найвищого сонцестояння і було присвячене сонячним богам – Ярилові, Дажбогу, Сварогу. А головними обрядовими діями були масові купання (ритуальне очищення), стрибки через вогнище й залицяння молоді [6]. Дійство проходило біля води, обирали дерево – Марену, яке прикрашали та в подальшому спалювали. Вірили, що вогонь, доповнений силою води, очищав тіло й душу, дарував міцне здоров'я. Обов'язково водили хороводи навколо вогнища, що були важливою частиною дійства. Купатись було заборонено, адже Водяник і русалки найбільше наближались до берегів та імітували живих людей, щоб затягнути їх до водойми. За повір'ями, не можна було й спати, адже злі духи виходить зі своїх «темних» місць, тому учасники танцювали та святкували всю ніч біля вогню.

Першими обрядовими діями для слов'ян, які супроводжувались масовими танками та хороводами, вважають ті, які пов'язані із приходом весни. Усі діяння були для приваблення прихильності богині Лади. ***Лада*** – слов'янська богиня любові і краси, велика богиня весни. Свято Лади наставало тоді, коли починав танути сніг, і тривало воно до початку весняних робіт [2]. Шлях богині Лади з вирію до рідної землі символізує старовинний український так званий *кривий танок*, що мав накликати весну. На галявині забивали кілки, поміж якими молодь водила хоровод, виписуючи різні фігури та криві лінії [5]. Цей обряд був одним із найважливіших для наших предків, тому що прихід весни віщував надію та початок нового робітничого сезону, тому задля завоювання прихильності богині проводили всілякі святкування. Також близьким весняним божеством була дочка Лади, Богиня дівочої любові, молодша Рожаниця – ***Леля***. Лелями називали дівчат, які народилися навесні. Орієнтовно свято на її честь проводили 22 квітня, дівчата здійснювали обряд «Лельник» – водили хороводи, заквітчувались вінками, співали веснянки, гаївки [3].

На цьому етапі досліджень українських народних танців ми можемо впевнено сказати, що найдавнішим видом народного танцювального мистецтва, який мав ритуальні витоки, є ***хоровод***. М. Грушевський писав: «Багато рухів, тісне об'єднання словесної музикальної дії з пантомімікою, з танком, хороводом, котре так сильно ще зациліло у весняних іграх і хороводах, надає їм сильно архаїчного характеру, таїть у собі дійсно багато старовинного, такого, що вводить нас у початки словесної творчості» [8, 12]. Хороводи являють собою синкретичний вид народної творчості, де злиті поезія, музика, хореографія. Хороводи переважно виконують не під музику, а під власний спів. Про це говорить З. Сизоненко і як доказ наводить слова із пісні «Нащо мені ті музики, як у мене є язики. Поспіваю, поскачу і нікому не плачу» [12, 23]. Хороводи супроводжують кроком, гарними фігурними малюнками та ритмічними рухами, повільними, але мистецько досконалими.

За темами хороводи можна поділити на три групи: до першої належать хороводи, у яких відображені трудові процеси («А ми просо сіяли, сіяли», «Мак», «Шевчик», «Бондар», «Коваль» та ін.); до другої – хороводи, де відбито родинно-побутові відносини трудового народу («Перепілка», «Ой гілля-гілочки», «Пташка» тощо); до третьої – хороводи, у яких знайшли свій вияв патріотичні почуття народу, оспівують рідну природу («Кривий танець», «А вже весна», «Марена» й ін.). Ідейний зміст того чи іншого хороводу розкривають пісні. Сьогодні хороводи втратили своє обрядове значення.

Танець був особливою частиною дійових елементів свят і втілював етичні й естетичні вподобання та норми, був особливим засобом передачі інформації від покоління до покоління, ніс глибокий духовний зміст, зберігав у собі досвід і мудрість поколінь, відображав світосприйняття певної етнічної групи. Тож у танках і хороводах, які присвячували ритуалам або традиціям, люди розбуджували бадьору енергію, життєрадісний настрій, прагнучи передати їх навколишній природі, розбуркати своїми імітаційними рухами й діями її сили до нового життя, вплинути на неї в бажаному напрямі.

Міфологія українського народу багата й особлива, відголоски її можемо помітити сьогодні, зокрема, на особливостях хороводів календарної обрядовості. Багато історій і переказів пройшли крізь час, щоб донести нам досвід попередніх поколінь. Часто балетмейстери надихаються ними та відображають у своїх творах. Ці танцювальні постановки міцно входять до репертуару професійних і самодіяльних виконавських колективів і завжди актуальні.

Література

1. Багалій Д. І. Історія Слобідської України. Харків : Основа, 1990. 256 с.
2. Боги і Богині слов'янської міфології. Supermif.com : веб-сайт. URL: http://supermif.com/slovjane/bog_slav.html (дати звернення: 25.04.2020).
3. Духовна культура українців. Evolv.ho.ua : веб-сайт. URL: http://evolv.ho.ua/Ukraine_History_and_Culture/Ukraine_Kultura/Lozko/2.1%20duhovna_kultura_ukrayintsiv.html\ (дата звернення: 25.04.2020).
4. Івана Купала: незвичайна історія виникнення свята та головні обряди. Learning.ua : веб-сайт. URL: http://learning.ua/blog/201907/ivana-kupala-nezvychaina-istoriia-vynyknennia-sviata-ta-holovni-obriady/ (дата звернення: 25.04.2020).
5. Кононенко О. Українська міфологія. Фольклор, казки, звичаї і обряди. Litres, 2019. 159 с.
6. Крищенко С. Залишки міфологічних уявлень в українських обрядових піснях Південного Прибужжя. URL: http://bazar.nikolaev.ua/content/%D0%B7%D0%B0%D0%BB%D 0%B8%D1%88%D0%BA%D0%B8-BA%D0%B8%D1%85-%D0%BF% (дата звернення: 25.04.2020).
7. Леви-Стросс К. Первобытное мышление / пер., вступ. ст. и прим. А. Островского. Москва : Республика, 1994. 384 с.
8. Нариси до історії українського народного танцю / уклад. В. І. Купленник. Київ, 1997. 63 с.
9. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Київ, 1992. 87 с.
10. Пісклова І. С. Культ води у танцювальному фольклорі слобожан. *Проблеми розвитку сучасного хореографічного мистецтва та шляхи їх вирішення* : матеріали ІІІ Всеукр. наук.-практ. конф., 5–6 груд. 2013 р. / Луган. держ. ін-т культури і мистецтв. Луганськ, 2013. С. 76–78.
11. Сизоненко З. Н. Віночок. Київ, 1962. 83 с.
12. Смолій В. А. Енциклопедія історії України / Інститут історії України. Київ : Наукова думка. URL: http://www.history.org.ua/?termin=1.11 (дата звернення: 25.04.2020).

Бевзенко Валерия Валериевна
(Украина)

**ВЛИЯНИЕ УКРАИНСКОЙ МИФОЛОГИИ
НА РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА**

Аннотация. Украинский народный танец начал формироваться в период язычества. Мифы славян стали основой для создания народной обрядности. Танец был важной частью обряда. Праздник Ивана Купала - один из самых ярких примеров отображения мифических представлений славян. Особое значение имел обряд встречи весны и ее покровительницы. Мифологические представления древних украинцев не только влияли на развитие хореографического искусства, но и нашли свое отражение сегодня.

Ключевые слова: мифология, хореография, мифотворчество, язычество, мифические существа, ритуальный танец, обрядовый праздник, хоровод.

Bevzenko Valeria
(Ukraine)

**THE INFLUENCE OF UKRAINIAN MYTHOLOGY
ON THE DEVELOPMENT OF MODERN CHOREOGRAPHIC ART**

Annotation. Ukrainian folk dance began to form during the period of paganism. The myths and gods of the Slavs became the basis for the creation of a structure of folk ritual. The rites were accompanied by dance worship. Dance was an important part of the rital ceremony. The holiday of Ivan Kupala became one of the most striking examples of the reflection of the mythological representations of the Slavs. Of particular importance was the rite of spring meeting and its patron saint. Mythological ideas of ancient Ukrainians not only influenced the development of choreographic art, but also reflected today.

Keywords: mythology, choreography, myth-making paganism, mythical creatures, ritual dance, ceremonies holy, roundabout dance.

РОЛЬ МЕНЕДЖЕРА В КОНЦЕРТНО-ГАСТРОЛЬНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ТВОРЧОГО КОЛЕКТИВУ

УДК 79.091.8:005.95-051

Анотація. Розглянуто роль менеджера як особи, яка має велике значення для організації та проведення гастрольної діяльності творчого колективу. Наведено приклади схем, які має скласти менеджер для планування поїздки. Визначено основні якості менеджера-професіонала.

Ключові слова: менеджер, етапи підготовки гастрольної діяльності, обов'язки та завдання концертного менеджера.

***Бондар
Богдана Юріївна,***
*магістрантка
Національної академії
керівних кадрів
культури і мистецтв
(Київ, Україна)*

Творча виконавська кар'єра артиста – один з найважливіших чинників розвитку самого актора та всього театру. Це складний багатоступінчастий процес, який є і буде найбільшим поштовхом для творчого особистості завжди перебувати в стадії розвитку. Концертний виступ є основною формою прояву виконавської діяльності та

передбачає мобілізацію зусиль артиста, використання набутих умінь і навичок. Одним зі шляхів кар'єрного росту артистів є їхня концертно-гастрольна активність. ***Мета*** публікації – дослідити місце менеджера в цій сфері.

У кожному творчому колективі (театри, ансамблі тощо) є група людей, які відповідають за організацію роботи: директор закладу, художній керівник, режисер, балетмейстер, хореограф-репетитор, концертмейстер, а за конкретно діловий аспект виступів на базі театру чи гастрольної діяльності відповідає менеджер.

В ***обов'язки концертного менеджера*** входять: організація концертної діяльності, склад і реалізація медіапланів, залучення спонсорів та інформаційних партнерів, взаємодія із прессслужбами, організація та адміністративне супроводження репетицій, виступів, гастролей, бронювання квитків, готелів, візи, пошук сцен для виступів. Без сумніву, така людина має бути зібраною, творчою, має знати іноземну мову, бути комунікабельною та вміти приймати точні рішення, бо від цього значною мірою залежить успіх запланованих заходів.

Науковці (О. Рудінська, С. Яромич, І. Молоткова й ін.) виділяють таке поняття, як *культура корпорації* і трактують його поведінкою працівників організації, їхніми переконаннями та цінностями, традиціями, рівнем взаємовідносин між менеджерами й працівниками, між компанією, її клієнтами та постачальниками [1]. Б. Мільнер зазначає: «Організація являє собою свідомо координоване соціальне утворення з визначеними межами, що функціонує на відносно постійній основі для досягнення спільної мети або цілей» [2, 28].

Організація та проведення вистави чи концерту на гастролях являє собою проєкт, що містить у собі підготовчий, основний і завершальний етапи. Під час підготовчого етапу менеджер прогнозує, планує та вирішує можливі варіанти, наслідки тих чи інших прийнятих рішень, щоб досягнути бажаного результату.

Підготовчий етап включає в себе:

– визначення потреб і бажань глядача через опитування в мережі Інтернет або коментарі та критику тих виступів, які вже були показані в тому чи іншому регіоні або країні;

– розробку перспективного плану подальшого заходу;

– бюджет проєкту;

– проведення переговорів з менеджерами інших театрів, закладів культури, куди планують поїздку для подальшого визначення дати гастролей і плати за оренду сценічного майданчика;

– оформлення віз;

– бронювання квитків, готелів, транспорту для переїздів артистів з одного місця в інше.

Важливим етапом є отримання документа-дозволу від Міністерства культури України, що дає право на організацію гастролей, укладення договорів про оренду з концертним майданчиком, відповідно до Закону «Про гастрольні заходи в Україні» (ст. 5, п. 3) [3, 56].

На ***основному етапі*** менеджер реалізує функцію організації та забезпечення всім необхідним для творчого процесу, а також активізує роботу з досягнення поставлених цілей проєкту, це означає:

– виконання умов від артистів, які беруть участь у проекті;

– продаж квитків через сайти kontramarka.ua, concert.ua, parter.ua, gastroli.ua або інші сервіси тих країн, де будуть відбуватися гастролі;

– організацію рекламної компанії;

– розробку спонсорських пропозицій і пошук самих спонсорів.

Після закінчення гастрольного туру, на ***завершальному етапі***, менеджер і його команда обговорюють всі недоліки, плюси та мінуси. Оформлюють відповідний звіт, куди входять: бюджет, який вклав сам театр, прибуток, план підготовки та проведення, ескізи оформлення рекламної кампанії, відеоматеріал, відгуки глядачів і преси, протоколи чи інші документи, які були задіяні в організації поїздки. Усі правила та документи прописані в Законі України «Про гастрольні заходи в Україні» (ст. 5) [3, 56].

За час моєї роботи в театрі як артистки балету була одна неприємна ситуація, яка сталася на гастролях через непрофесійність менеджера. «Київський муніципальний академічний театр опери та балету для дітей та юнацтва» виступав з виставою «Лебедине озеро» та «Лускунчик» у Мюнхені (Німеччина). Після першого дня виступу організатори повідомили, що готель не заброньований на цю ніч і треба буде переночувати в автобусі. Звичайно, це підняло шквал емоцій у всіх артистів та персоналу, який перебував з нами в цій поїздці (гримери, костюмери, робітники сцени). У той самий день у Мюнхені був футбол, як нам пояснили, і всі готелі були зайняті. Але ж як можна було взагалі думати про якість вистави, яка мала відбутися на наступний день, коли артисти мали відпочивати на кріслах в автобусі? Ми не хотіли були миритися з цією ситуацією і самі почали шукати місце для ночівлі. Усе ж знайшли готель, але не вигідний для організаторів: він коштував дорожче ніж планували витратити. Але цим варто було пожертвувати заради комфорту артистів та для успішної вистави на наступний день. Із цієї ситуації зрозуміло: якщо менеджер заздалегідь не продумує план дій, порушує договір, який було укладено між сторонами, – ця людина не повинна більше обіймати посаду менеджера в компанії.

Далі наведу приклад зі свого досвіду, як професійні менеджери складають графік поїздки: у яких містах і театрах артисти мають виступати, яка відстань між містами, у яких саме готелях проживати. Це дасть змогу зрозуміти, як найбільш вдало можна розпланувати поїздку, щоб артисти мали змогу знати повністю всю інформацію.

Перший приклад (*табл. 1*) – поїздка до Румунії, Німеччини, Італії та Швейцарії. За цим графіком артисти можуть знати тільки, у якій країні та місті вони виступають, час і дату, назву театру. Але в якому готелі вони ночують, який кілометраж між містами, театром та готелем – не відомо. Бувало так, що повідомляли тільки після вистави, скільки їхати до готелю, а це було від 2 до 7 годин, та о котрій виїзд. Це ніяк не влаштовувало задіяних у поїздці, тому що розрахувати час заздалегідь було неможливо, не кажучи про комфорт.

Другий приклад (*табл. 2*) – тур по Японії. За цим графіком усі учасники поїздки можуть точно знати, у якому місті буде виступ, скільки займе дорога з театру до готелю та з готелю до театру, точно написаний кілометраж і час, за який можна подолати цю відстань, о котрій годині вистава та що саме показують у той чи інший день. Зазвичай прописано в графіку готель, у якому будуть проживати, і заздалегідь можна подивитись, чи є поряд продуктові магазини, бо в цій поїздці харчування за власний рахунок.

Табл. 1

Гастрольний тур: Румунія, Німеччина, Італія та Швейцарія

DATA	SALLE	ADRESSE	TITRE	DEBUTE
Dimanche 24 novembre	HOTEL	SUCEAVA , ROMANIA		
Lundi 25 novembre	SUCEAVA Casa de Cultura a Sindicatelor Romania	Casa de Cultura a Sindicatelor – Suceava strada Stefan cel Mare, numarul 20°	Spargatorul de nuci	19 :00 Theatr
	BIHODNOI			
Mercredi 27novembre	BACAU Teatrul de Vara Radu Beligan Romania	Teatrul de Vara Radu Beligan Bacau Str. Vasile Alecsandri, Nr. 39bis, Bacau	Lacul Lebedelor	19:00 Theatre
Jeudi 28 novembre	Teatrul Municipal Gheorghe Pastia Focsani Strada Republicii Nr.71, Focșani	Teatrul Municipal Gheorghe Pastia Focsani Strada Republicii Nr.71, Focșani	Spargatorul de nuci	19 :00 Theatre
Venerdi 29 novembre	Casa de Cultura a Sindicatelor – Constanta Romania	Casa de Cultura a Sindicatelor – Constanta Bvd. Alexandru Lapusneanu, nr 1	Lacul Lebedelor	19 :00 Theatre
Samedi 30 novembre	GALATI Casa de Cultura a Sindicatelor Romania	Casa de Cultura a Sindicatelor – Galati str. Brailei, nr. 134	Lacul Lebedelor	19 :00 Theatre
Dimanche 01 décembre	PLOIESTI CASA DE CULTURĂ A SINDICATELOR Romania	CASA DE CULTURĂ A SINDICATELOR Ploiesti Bd. Republicii, 65, Ploiesti, Prahova, România	Lacul Lebedelor	19 : 00 Theatre
Lundi 02 décembre	CRAIOVA Teatrul National Romania	Teatrul National CRAIOVA Str. Alexandru Ioan Cuza nr. 11		20:00 Theatre

Табл. 2

Гастрольний тур: Японія

DATA	THEATRE	MEMBER TRANSPORTATION	MEMBER HOTEL
11 Jul Gala	Iruma City Hall Start 18:30	Hotel (On foot 750m) Hall Hall (Bus 2h45min/193km)	Chssun Inn Shiojiri Kita Inter Tel 0263-57-0511
12 Jul Princess	Raisin Hall Start 14^00	Hotel (Bus 20min/11km) Hall Hall (Bus 1.5h/82km) Hotel	Hotel Metropolitan Nagano Tel 026-291-7000
13 Jul Princess	Nagano City Musem of Art Start 14^00	Hotel(on foot 16min/1.2km)Hall Hall(bus 3h+rest/195km)	Kawagoe Daiichi Hotel Tell 049-226-3711
14 Jul Princess	Westa Kawagoe Start 14^00	Hotel (Bus 10 min/1km) Hall Hall (Bus 5h40min+rest/392km)	Hotel Route-Inn Yokkaichi Tel 059-330-7020
15 Jul Gala	Akashishi Community Halll Start 18^30	Hotel(Bus 3h+rest/190km) Hall Hall (Bus 4h+rest/285km) Hotel	Hotel New Hiroden Tell 082-263-3456
16 Jul Princess	Uenogakuen Hall Start 18^30	Hotel (Bus 10min/2km) Hall	Hotel New Hiroden Tell 082-263-3456
17 Jul Gala	Iwakuni City Community Hall Start 18^30	Hotel(Bus 1h30msn/44km) Hall Hall(Bus 3h30min+rest/252km) Hotel	Toei Hotel Fukuoka Tell 092-524-2121

При порівнянні таблиць можемо побачити різницю складових елементів, які в ній прописані. Завдяки професійному менеджерові, тур до Японії був більш вдалим та організованим. Чого не скажеш про інший тур – по Європі: саме до організації роботи менеджера є певні питання.

Тому дуже важливо виважено й правильно скласти контракт, за яким буде здійснена поїздка. Мають бути враховані потреби артистів, умови мають бути зрозумілі, чесні, графік має містити чіткі дислокації: де відбувається вистава, о котрій годині, скільки їхати до готелю тощо.

Культура в Україні активно розвивається, тому гастрольна діяльність має вагоме значення. Театри представляють за кордоном нашу країну як культурну державу. Найбільше щастя для артистів – оплески й емоції глядачів. У Японії взагалі дуже цінують вистави та концерти українських театрів, глядачі часто чекають біля чорного входу та просять дати автограф і сфотографуватися з ними. Це мотивує артистів більше працювати над собою та підвищувати рівень професіоналізму.

Отже, із зазначеного вище випливає: важливу роль у гастрольній діяльності творчого колективу відіграє менеджер. Його професіоналізм, пильність до деталей гастрольного туру забезпечать комфорт артистам, наслідком чого стане їхній вдалий виступ на сцені.

Література

1. Рудінська О. В., Яромич С. А., Молоткова І. О. Менеджмент: Теорія менеджменту. Організаційна поведінка. Корпоративний менеджмент : навч. посіб. Київ : Ельга Ніка-Центр, 2002. 336 с.
2. Мильнер Б. З. Теория организации : учебник. 2-е изд., перераб. и доп. Москва : Инфра-М, 2000. 480с.
3. Про гастрольні заходи в Україні : Закон України. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1115-15 (дата звернення: 27.04.2020).

Бондарь Богдана Юрьевна
(Украина)

РОЛЬ МЕНЕДЖЕРА В КОНЦЕРТНО-ГАСТРОЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ТВОРЧЕСКОГО КОЛЕКТИВА

Аннотация. Рассмотрено роль менеджера как личности, которая имеет большое значение для организации та проведения гастрольной деятельности творческого коллектива. Наведены примеры схем, которые должен составить менеджер для планирования поездки. Определены основные характеристики менеджера-профессионала.

Ключевые слова: менеджер, этапы подготовки гастрольной деятельности, обязательства и задачи концертного менеджера.

Bondar Bohdana
(Ukraina)

THE ROLE OF THE MANAGER IN THE CONCERT AND TOUR ACTIVITYOF THE CREATIVE TEAM

Annotation. The role of the manager as a person of great importance for organizing the touring activity of the creative team is considered. Examples of schemes that a manager needs to plan for a trip. The basic qualities of the manager as a person.

Keywords: manager, stages of preparation of the tour activity, duties and tasks of the concert manager.

ФЕСТИВАЛЬ ЯК СТИМУЛ РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

УДК 793.3.079

Анотація. Охарактеризовано хореографічний фестиваль як соціальний проєкт, що сприяє розвитку художньої творчості дітей і молоді. Розглянуто всеукраїнські та міжнародні хореографічні фестивалі, які допомагають розкривати нові таланти, сприяють обміну досвідом, надихають до нових ідей. Як приклад наведено найвизначніший Всеукраїнський фестиваль-конкурс народної хореографії ім. Павла Вірського та Міжнародний фестиваль-конкурс танцю народів світу «Веселкова Терпсихора».

Ключові слова: фестиваль, фестиваль-конкурс, хореографія, художня творчість.

Ляш Катерина Володимирівна,
магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Київ, Україна)

Фестиваль – це соціальне відображення творчих здібностей талановитих людей. Хореографічний фестиваль – це передусім соціальний проєкт, що сприяє розвитку художньої творчості дітей і молоді в царині хореографії та залученню юних аматорів до активної участі в мистецькому житті та процесі формування національної творчої еліти. Танець – це мистецтво, яке нікого не залишить байдужим. Кожен рух зачаровує неповторністю та багатогранністю, надихає красою та легкістю і залишає після себе відчуття ейфорії. Танець відкриває нові можливості, стимулює до вдосконалення і надає впевненості в собі.

Наше життя подібне до танцю. Усе це тому, що наш характер тісно переплітається з мовою тіла. Як і в танцях, так і в житті з'являються певні ідеї, плани, а також щось нове, після чого хочеться реалізовувати це в житті.

Танець – найпопулярніший вид самодіяльного мистецтва, який сприяє естетичному вихованню і фізичному розвитку дітей. Навчаючись у хореографічних гуртках, діти знайомляться з мистецтвом хореографії, набувають певну танцювальну підготовку, розвивають пластичність, уміння гарно рухатися, зміцнюють організм, виправляють деякі фізичні вади.

Танці прадавніх часів були далекі від того, що сьогодні називають танцем. Вони мали зовсім інше значення. Різноманітними рухами й жестами людина передавала свої враження від навколишнього світу, вкладаючи в них свій настрій, переживання.

Танець завжди, в усі часи був пов'язаний із життям і побутом людей. Тому кожен танець відповідає характеру й духу того народу, де він зародився. У зв'язку із трансформацією соціального устрою, умов життя змінювались також характер і тематика мистецтва, зокрема й танцювального. Своїм корінням танець глибоко сягає народної творчості [1].

Український народ здавна славився розмаїттям своєї культури. Наш фольклор – невичерпний, наші традиції – неповторні, а танець захоплює кожним рухом.

Заради збереження хореографічної спадщини та популяризації її в сучасному світі проводять ***хореографічні фестивалі***. На фестивалях молоді митці мають можливість показати свої творчі здобутки та продемонструвати культурну спадщину міста чи села. Організовують фестивалі задля підтримки талановитої молоді, надання можливості юним виконавцям розкрити себе як творчу особистість.

Головною метою фестивалів є сприяння та розвиток національної культури, духовності дітей і молоді, популяризація сучасного українського мистецтва шляхом підтримки дитячої, молодіжної творчості, формування творчого потенціалу молодого покоління, виявлення і підтримка обдарованих дітей, залучення переможців до престижних національних і міжнародних фестивалів-конкурсів.

Важливим аспектом розвитку та популяризації українського танцю, безумовно, є його демонстрація не лише в Україні, а й на міжнародній арені [2].

В Україні проходить низка фестивалів, які приурочені видатним діячам культури та мистецтв. Одним із них є ***Всеукраїнський фестиваль-конкурс народної хореографії ім. П. Вірського***. Фестиваль-конкурс присвячений українському танцівнику, хореографу, народному артисту СРСР Павлу Павловичу Вірському [3]. Захід проходить з метою збереження і розвитку народних традицій хореографії, збагачення професійного й аматорського мистецтв, підвищення художнього рівня балетмейстерських постановок, активізації організаційно-творчої

та пошукової роботи фольклорних експедицій, фіксації скарбів танцювального мистецтва України. Засновником фестивалю-конкурсу є Національна хореографічна спілка України. У фестивалі-конкурсі можуть брати участь хореографічні колективи та солісти в жанрі народної хореографії, колективи української діаспори. Цей захід відбувається раз на три роки, у три тури: перший – обласний, другий – регіональний, третій – всеукраїнський і завершальні гала-концерти [4].

Ще одним із провідних фестивалів є ***Міжнародний фестиваль-конкурс танцю народів світу «Веселкова Терпсихора»***, який проходить навесні кожного року до Міжнародного дня танцю. Мета заходу – збереження і розвиток народних традицій у танці, сприяння творчій активності молоді, залучення загалу глядачів до святкування цього дня. Замовником й організатором фестивалю є Національна хореографічна спілка України і Громадська організація «Центр національних культур». Захід проходить за підтримки Департаменту культури КМДА. Голова Спілки – Вантух Мирослав Михайлович [5]. Завдання дійства – пропаганда традиційної культури та народного хореографічного мистецтва; виявлення кращих шкіл, постановок і виконавців у галузі народної хореографії, підтримка талановитих хореографів, балетмейстерів-постановників, колективів та окремих виконавців; дослідження та розвиток народного хореографічного мистецтва; пошук кращих оригінальних зразків хореографічної народної творчості; показ розмаїття народної хореографії народів, що мешкають в Україні; обмін досвідом роботи колективів, налагодження творчих контактів. У фестивалі-конкурсі беруть участь аматорські хореографічні колективи з Франції, Польщі, Туреччини, Білорусі, із різних областей України та з міста Києва [6].

Слід вказати ще один ***Фестиваль українського народного танцю «ГопакФест».*** Невід'ємним та одним з найяскравіших досягнень української національної культури та народної творчості є народний танець. Народна творчість та самовіддана творча праця видатних діячів української культури, насамперед В. Верховинця, В. Авраменка й П. Вірського, заклали основи для розвитку, збереження, передавання та актуалізації української музично-хореографічної традиції. Серед великого яскравого різноманіття українських народних танців саме «Гопак» посідає особливе місце. Як невід'ємна частина побуту запорізьких козаків, збагачений народною творчістю, відшліфований талантом видатних українських хореографів «Гопак» став справжнім маніфестом української національної культури. У цьому танці сконцентрувались своєрідні історичні й етнографічні особливості українського народу, найкращі риси національного українського характеру. Тому при розробці програми фестивалю українського народного танцю організатори головну увагу приділяли танцю «Гопак» як найбільш популярному в Україні народному танцю, що став визнаним у світі символом української національної народної культури.

Міжнародний фестиваль українського народного танцю «ГопакФест» – це діюча фестивальна програма народної творчості за участі танцювальних колективів України й української діаспори.

Мета та завдання фестивалю: відродження, збереження та розвиток української народної хореографії; формування єдиного культурного простору в українському суспільстві та розвиток національної самосвідомості; об’єднання українців усього світу на засадах спільної історико-культурної спадщини; сприяння

розвитку професійних творчих та особистих зв'язків у культурно-мистецькій професійній та аматорській спільноті та створення засад для активізації і зростання суспільного впливу прихильників народної української культури.

Засновник фестивалю – Громадська організація «Танцювальний клуб «Модус-Ніка». Фестиваль «ГопакФест» – захід культурно-мистецької громадської ініціативи «Українська духовна громада». Фестиваль відбувається за сприяння Національної хореографічної спілки України [7].

Люди творять історію, проносять крізь віки здобутки своєї нації, розвивають свою культуру. Хореографія – це теж історія, історія танцю, який людина принесла з часів перших людей і до сьогодні. Танець придумала людина. І невідомо, що спочатку з'явилося – музика чи танець. Однозначно зрозуміло, що спочатку з'явилася людина! Так у своїй пісні співає відомий сучасний співак Монатік [8].

Сьогодні фестивалі не актуальні для людства у зв'язку з світовою пандемією вірусу COVID-19. Світ зіткнувся з масштабною проблемою, яка змусила перейти на новий спосіб життя – домашній. У зв'язку з поширенням коронавірусу в нашій країні, як і в інших державах світу оголошена заборона на проведення та відвідування масових заходів, зокрема й фестивалів. Звичне для всіх проведення таких заходів наразі не можливе. Перебування на карантині в закритому домашньому просторі породжує нові проблеми – антисоціальність, зупинку розвитку хореографічного мистецтва, занепад культури загалом.

Проте нам дуже пощастило, що ми живемо в епоху диджиталізації, яка відкриває нам нові можливості для презентації хореографічних досягнень, не зупиняючи процес проведення фестивалів. Це світ онлайн-хореографії.

На сьогодні актуально проводити ***дистанційні фестивалі-конкурси***. Такі заходи проводять з метою підтримки творчого натхнення та розуміння з боку однодумців і колег, що талант, прагнення творити та працювати не залежить від обставин та ситуацій. До участі в програмі конкурсів можна запросити українські та зарубіжні дитячі, юнацькі й дорослі творчі колективи. Важливо залучити молодь з усієї України й інших держав до культурної співпраці в умовах непередбачених ситуацій та з метою допомоги тим, хто її потребує.

Учасники, які хочуть узяти участь в інтернет-фестивалі, можуть надсилати відео власного виступу на електронну адресу організатора фестивалю, яке потім оцінить журі заходу. За результатами оцінювання номерів і визначенням дипломантів та лауреатів нагороди відправляють переможцям і керівників поштою.

Хореографію можна донести до глядача шляхом відеодемонстрації танцю. Відеоформат сьогодні підтримують усі соціальні мережі нашої країни та світу. Це майданчики, де зараз кожна людина має можливість показати свої здібності.

Сьогодні такий формат демонстрації хореографічних умінь дає можливість людям не застоюватися в домашній атмосфері, а рухатися щодня в ритмі танцю. Для фестивалів це вихід із нинішньої ситуації. Заради продовження розвитку хореографії вони мають перейти в онлайн-формат за допомогою мереж Facebook, Instagram, Zoom та ін.

Уже є першопрохідці в цьому напрямі, які не зупинилися через, здавалося б, непереборні обставини, а проводять фестивалі в дистанційному режимі [9].

Отже, танці – це невід'ємна частина культурної спадщини українського народу, а хореографічні фестивалі – можливість продемонструвати свої таланти та здобуту хореографічну майстерність усьому світові. Це творчі звіти, що об'єднують,

надихають, розвивають хореографічні колективи та безпосередньо самих учасників. Такі заходи дають змогу зберігати культурні традиції нації та відкривати нові горизонти, тому фестивалі – важливий складник культурного життя людей.

Література

1. Джерела виникнення та шляхи розвитку народного хореографічного мистецтва. URL: https://xreferat.com/47/4733-1-dzherela-viniknennya-ta-shlyahi-rozvitku-narodnogo-horeograf-chnogo- mistectva.html (дата звернення: 21.04.2020).
2. Міжнародний фестиваль українського танцю та культури 24tv.ua (дата звернення: 28.04.2020).
3. Міжнародний фестиваль українського танцю та культури запрошує на грандіозне свято. URL:https://24tv.ua/mizhnarodniy_festival_ukrayinskogo_tantsyu_ta_kulturi_zaproshuye_na_grandiozne_svyato_n1189798 (дата звернення: 23.04.2020).
4. Віртуальні виставки: реформатор української хореографії / Хмельницька ОУНБ. URL: http://www.ounb.km.ua/vistavki/virsky/index.php (дата звернення: 16.04.2020).
5. VI Всеукраїнський фестиваль-конкурс народної хореографії імені Павла Вірського URL: http://www.zomc.org.ua/zaproshue-ukrajina-ta-svit/item/2921-vi-vseukrainskyi-festyval-konkurs-narodnoi-khoreohrafii-imeni-pavla-virskoho (дата звернення: 25.04.2020).
6. Вантух Мирослав Михайлович / Київська міська рада. URL: https://kmr.gov.ua/uk/content/vantuh-myroslav-myhaylovych (дата звернення: 28.04.2020).
7. Веселкова Терпсихора 2019 / ПІКУТВ Перший інтернет канал. URL: https://picutv.com/concert/50-veselkova-terpsihora-2019.html (дата звернення: 24.04.2020).
8. ГопакФест. URL: http://www.hopakfest.com/?fbclid=IwAR3iad_LP-S3Htwpx7rpYQWhd RhXY 6DIlse3c5sxCvKNMRy-nCQPydd34FA (дата звернення: 27.04.2020).
9. Monatik : официальный сайт артиста. URL: http://monatik.com/ (дата звернення: 30.04.2020).
10. Фестивалі-конкурси. URL: https://www.fest-konkurs-igora-netlyuha.com/- (дата звернення: 21.04.2020).

Ляш Екатерина Владимировна
(Украина)

ФЕСТИВАЛЬ КАК СТИМУЛ РАЗВИТИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Аннотация. Рассмотрен хореографический фестиваль как социальный проект, который содействует развитию художественного творчества детей и талантливой молодежи. Указаны всеукраинские и международные хореографические фестивали, которые помогают раскрывать новые таланты, способствуют обмену опытом, вдохновляют к новым идеям. В качестве примера приведены крупнейший Всеукраинский фестиваль-конкурс народной хореографии им. П. Вирского и Международный фестиваль-конкурс танца народов мира «Веселкова Терпсихора».

Ключевые слова: фестиваль, фестиваль-конкурс, хореография, художественное творчество.

Liash Katya
(Ukraine)

FESTIVAL AS A REASON OF DEVELOPMENT CHOREOGRAPHIC ART

Annotation. The article considers the choreographic festival as a social project that promotes the development of the artistic creativity of children and youth. A large number of all-Ukrainian and international choreographic festivals are considered, which help to reveal new talents, promote the exchange of experiences, inspire new ideas. For example, the most prominent All-Ukrainian festival of folk choreography named after Pavel Virsky and the International festival of the dance of the peoples of the world "Rainbow Terpsichore" is given.

Keywords: festival, festival-competition, choreography, artistic creativity.

СТАНОВЛЕННЯ ІВАНО-ФРАНКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО АКАДЕМІЧНОГО ГУЦУЛЬСЬКОГО АНСАМБЛЮ ПІСНІ І ТАНЦЮ «ГУЦУЛІЯ»

УДК 78.09:[784:793.3]Гуцулія

Анотація. Проаналізовано становлення і діяльність Івано-Франківського національного академічного Гуцульського ансамблю пісні і танцю «Гуцулія». Описано творчі досягнення та вагомий внесок у розвиток гуцульської хореографії балетмейстерів і композиторів: Володимира Петрика, Ярослава Чуперчука, Ярослава Барнича, Михайла Магдія, Дмитра Котка, Івана Курилюка, Петра Князевича.

Ключові слова: ансамбль пісні і танцю «Гуцулія», балетмейстер, гуцульська хореографія, хореографічна культура, народно-сценічний танець, репертуар, композитор, вокально-хореографічна композиція.

Малейка Віра Михайлівна,
магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Івано-Франківська обл., с. Джурів, Україна)

Культура, мова, звичаї та віра є головними атрибутами кожної нації, які ідентифікують її, вирізняючи з-поміж інших народів світу. Танцювальна культура України здавна була насиченою, цікавою, неповторною та багатою, що робило її цікавою світові [2, 119].

Прикарпаття – це частина України, яка має чарівну природу та славиться своїми традиціями. Танцювальну культуру Прикарпаття представляють п’ять етнічних груп: гуцули, покутяни, бойки, ополяни й лемки. Кожна має особливий колорит. Національні традиції Прикарпаття зберігаються і до сьогодні в кожній гуцульській родині. І саме танець як складник української народної творчості має свій національний дух, насичений багатством традицій.

З покоління в покоління багатство українських традицій у музиці, пісні та танці збирали, вивчали, плекали та пропагували хореографи й композитори: В. Петрик, Я. Чуперчук, Я. Барнич, М. Магдій, Д. Котко, І. Курилюк, П. Князевич, за що їм велика шана.

Історія Івано-Франківського національного академічного Гуцульського ансамблю пісні і танцю «Гуцулія» розпочалася в грудні 1939 року в місті Станіславові (нині Івано-Франківськ). Колектив складався із 60 музикантів, 60 співаків, 60 танцівників. ***Ярослав Маркіянович Чуперчук*** – хореограф, етнограф, артист – 1940 року став балетмейстером цього ансамблю [5, 471].

Гуцульський ансамбль є одним з найкращих хореографічних колективів свого краю, тому що завжди дотримувався звичаїв, традицій, беріг етнічну танцювальну спадщину. Балетмейстери збагачували й удосконалювали знання учасників колективу та створювали тематичні танцювальні номери високого рівня. Ансамбль «Гуцулія» під керівництвом Ярослава Чуперчука відіграв важливу роль у популяризації гуцульського хореографічного мистецтва. Створюючи вокально-хореографічні композиції, балетмейстер поєднував танець, пісню і слово, тим самим робивши постановки запальними, дотепними та динамічними.

Значну увагу він приділяв танцям під супровід українських пісень: «Розпрягайте, хлопці, коней», «Їхав козак за Дунай», «Кину кужіль на полицю».

Друга світова війна перервала діяльність творчого колективу, та попри це 1944 року Ярослав Чуперчук відродив роботу ансамблю. Хореограф поставив номери: «Рідний краю, Верховино», «Вербова дощечка», які поповнили репертуар колективу.

Балетмейстер Чуперчук відіграв велику роль у становленні гуцульської хореографії, був віртуозом і пропагандистом гуцульського танцю. Девізом його творчості були слова його педагога Василя Авраменка, про те, що танок – то могутня мова, якою промовляє душа. Цей девіз В. Авраменко проніс крізь усе своє життя. Завдяки набутим знанням у школі В. Авраменка, роботі в театрах хореограф Я. Чуперчук став більш обізнаним у гуцульському фольклорі, що допомогло йому втілити задуми в таких постановках, як: «Після Бескидів», «Співай, мій рідний краю», «Гуцулка на царині», «Великодні хороводи».

Ярослав Маркіянович, одним з найкращих виконавців і знавців гуцульського танцю, став символом гуцульської хореографії, його композиції та постановки були актуальними, ними захоплювалися шанувальники [1, 73–74].

Першим композитором і диригентом колективу був ***Ярослав Васильович Барнич***, який 1940 року й створив Гуцульський ансамбль пісні і танцю. Це людина, обдарована неабияким музичним талантом. Ярослав Васильович мріяв створити колектив пісні і танцю рідного краю, тому скрізь шукав молоді таланти – за кілька тижнів 120-членний ансамбль був готовий. Невдовзі колектив дав перший свій концерт.

Оркестром керував співзасновник, знаний на Прикарпатті музикант, композитор, фольклорист ***Михайло Ількович Магдій*** – композитор, заслужений артист України (1956), засновник Державного гуцульського ансамблю пісні і танцю обласної філармонії, диригент оркестру.

Після війни основою репертуару Гуцульського ансамблю стали вокально-хореографічні сюїти «Проводи на полонину», «Олекса Довбуш», «Над Черемошем». Михайло Ількович аранжував хорові твори «Сучасні гуцульські коломийки», «Вербовая дощечка», «Грай, сопілко», «Летять галочки» [5, 274].

Значних творчих висот Гуцульський ансамбль сягнув 1945 року. Станіславський обласний відділ у справах мистецтв призначив ***Дмитра Васильовича Котка*** художнім керівником, а 12 липня цього самого року – головним диригентом Гуцульського ансамблю пісні і танцю. Авторитетний, широковідомий, талановитий хормейстер Дмитро Котко з перших днів своєї роботи дбав про високий професіоналізм колективу.

Артисти, які під час війни опинились за кордоном, згодом повернулись на Батьківщину та прийшли працювати в ансамбль. Оркестрова група мала свій виконавський стиль – музикальний, з глибоким відчуттям стилю та манери, неповторним виконанням творів.

Як художній керівник Дмитро Васильович забезпечив базування колективу в просторовому приміщенні, придбання нових музичних інструментів і костюмів. Згодом ансамбль підготував концертну програму, присвячену річниці визволення Станіславщини, яку продемонстрував 23 серпня 1945 року в приміщенні обласної філармонії. Уся хореографічна спадщина Гуцульщини і до сьогодні зберігається в репертуарі колективу.

Я. Чуперчук керував ансамблем до 1947 року (балетмейстера запросили працювати до Львова), потім колектив очолив ***Володимир Васильович Петрик*** – його учень і послідовник [3, 227–229].

Балетмейстер В. Петрик мав природний талант до музики, співу й танцю, мав неабияку уяву. Підтвердженням тому є те, що у своєму селі він постійно влаштовував забави, фестивалі та концерти. Був знавцем фольклору: ретельно вивчав особливості танцювальних рухів та одягу кожного прикарпатського села та клопітливо зберігав звичаї Прикарпаття. Сприяв всебічному розвитку гуцульського народного танцювального мистецтва на Прикарпатті.

З 1947 року до кінця свого життя Володимир Петрик був балетмейстером Державного гуцульського ансамблю пісні і танцю, де поставив такі танці: «Гуцулка», «Чабани», «Аркан», «Сербин», «На галявині»; вокально-хореографічні сюїти: «Гуцульські колядки і щедрівки», «Олекса Довбуш». На постановчу роботу В. Петрика запрошували до провідних ансамблів і театрів України, зокрема до Національного заслуженого академічного українського народного хору України імені Григорія Верьовки.

Дослідник Я. К. Сапего на шпальтах «Культура України» так писав про митця: «Діяльність В. Петрика як балетмейстера, як постановника, як педагога не залишилася непомітною. Нам у спадок дісталася величезна кількість постановок, що сприяло розвитку хореографічного мистецтва» [5, 340].

На зміну народному артистові України Володимиру Петрику приходить його учень – балетмейстер ***Іван Васильович Курилюк***, який утілював задуми й творчі плани свого наставника. Іван Курилюк – людина-професіонал, вимогливий керівник, якого люблять і шанують донині.

На сьогодні Івано-Франківський національний академічний Гуцульський ансамбль пісні і танцю на високому рівні представляє хореографічне мистецтво Гуцульщини. Колектив у надійних руках балетмейстера Івана Васильовича Курилюка. Іван Курилюк зробив вагомий внесок у розвиток та збереження засад хореографічного мистецтва рідного краю, поставив чудові танцювальні номери. Він мій земляк, чим дуже пишаюсь; горджуся тим, що є на світі така людина мистецтва, яка так самовіддано живе танцем і музикою. Іван Васильович удосконалив вокально-хореографічні композиції «Ой, піду я межи гори, там, де жиють бойки», «Проводи на полонину», «Тропачок». Балетмейстер поставив танці: «Покутська полька», «Старий поляк», «Веселкова бартка»; вокально-хореографічні композиції «Гуцульський розмай», «Уже встають козаки», «Зорепад», «Гуцульська вітальня». Здійснив хореографічне оформлення естрадних пісень «Пісня про Івано-Франківськ», «Коломийки», «Родина», «Гей, там, за селом».

Разом з Іваном Васильовичем сьогодні працює народний артист України Петро Князевич – генеральний директор, художній керівник ансамблю пісні і танцю «Гуцулія». З 1972 року він був артистом хору Державного Гуцульського ансамблю пісні і танцю Івано-Франківської обласної філармонії. 1980 року його призначили на посаду диригента хору цього колективу, і вже з 1991 року він – його художній керівник. Завдяки Петру Князевичу Гуцульський ансамбль став яскравою квіткою у вінку української національної культури.

Нині Ансамбль пісні і танцю «Гуцулія» – відомий колектив в Україні, його склад становить понад сто виконавців. Він створює нові постановки та відтворює

забуті, пропагує народну творчість та показує в танці життя Гуцульщини. За період своєї творчої діяльності ансамбль провів понад 10 тисяч концертів, зокрема в Англії, Румунії, Італії, Канаді, Німеччині та Польщі.

Отже, Івано-Франківський національний академічний Гуцульський ансамбль пісні і танцю «Гуцулія» пройшов складний шлях становлення та розвитку на чолі з видатними балетмейстерами: В. Петриком, Я. Чуперчуком, Я. Барничем, М. Магдієм, Д. Котком, І. Курилюком і П. Князевичем. Завдяки цим людям гуцульська хореографічна спадщина й до сьогодні є невід'ємним елементом українського фольклору. Ансамбль і досі плекає джерело народної творчості Прикарпаття. Справжнє визнання колективу принесли його постановки, що є перлинами народної творчості, шедеврами народного мистецтва.

Унікальність роботи балетмейстерів в ансамблі пісні і танцю «Гуцулія» полягає в тому, що, створивши цей колектив, вони використовували сценічну форму гуцульського народного танцю. Митці, вивчаючи особливості танців, дотримуючись жанрових особливостей танцювального мистецтва гуцулів, зуміли надати хореографічним постановкам позачасового звучання.

І сьогодні гуцульський ансамбль працює над збереженням скарбів народного хореографічного мистецтва та його традицій для наступних поколінь.

Література

1. Бігус О. О. Основні аспекти творчості Я. Чуперчука у контексті розвитку сценічної хореографії Прикарпаття. *Вісник НАКККіМ. Серія: Мистецтвознавство*. Київ : НАКККіМ, 2013. С. 119 (дата звернення: 26.04.2020).

2. Гайський О. Альманах Станиславівської землі : збірник матеріялів до історії Станіславова і Станиславівщини. Нью-Йорк, 1975. 959 с. URL: https://diasporiana.org.ua/ukrainica/18537-almanah-stanislavivskoyi-zemli-zbirnik-materiyaliv-do-istoriyi-stanislavova-i-stanislavivshhini-t-1/ (дата звернення 19.04.2020).

3. Гуцулія. Національний ансамбль пісні і танцю: історична довідка. URL: http://hutsulia.com.ua/istoriya/http://hutsulia.com.ua/istoriy-osobustosti (дата звернення: 4.05.2020).

4. Мартинів О. Діяльність видатних українських балетмейстерів у контексті розвитку гуцульської хореографії. *Актуальні питання гуманітарних наук. Серія: Мистецтвознавство*, 2017. Вип. 17. С. 70–77 (дата звернення: 21.04.2020). URL: http://dspu.edu.ua/hsci/wp-content/uploads/2018/02/017-13.pdf

5. Сапего Я. К. Національний академічний ансамбль пісні й танцю України «Гуцулія» як феномен хореографічної культури Прикарпатського регіону. *Культура України. Серія: Культурологія*. 2017. Вип. 55. С. 225–234. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kukl_2017_55_24 (дата звернення: 21.04.2020).

Малейка Вера Михайловна
(Украина)

СТАНОВЛЕНИЕ ИВАНО-ФРАНКОВСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ГУЦУЛЬСЬКОГО АНСАМБЛЯ ПЕСНИ И ТАНЦА «ГУЦУЛИЯ»

Аннотация. Рассмотрено становление и деятельность Ивано-Франковского национального академического гуцульского ансамбля песни и танца «Гуцулия». Описаны творческие достижения и весомый вклад в развитие гуцульской хореографии балетмейстеров и композиторов: Владимира Петрика, Ярослава Чуперчука, Ярослава Барнича, Михаила Магда, Дмитрия Котко, Ивана Курилюка, Петра Князевича.

Ключевые слова: ансамбль песни и танца «Гуцулия», балетмейстер, гуцульская хореография, хореографическая культура, репертуар, композитор, вокально-хореографическая композиция.

Maleyka Vira Mykhaylivna
(Ukraine)

ESTABLISHMENT OF THE IVANO-FRANKOVSK NATIONAL OF THE ACADEMIC HUTSUL ENSEMBLE OF SONG AND DANCE HUTSULIA

Abstract. The article considers the activity and formation of the national academic Hutsul song and dance ensemble «Hutsulia». Creative achievements and their significant contribution to the development of Hutsul choreography are researched and described. choreographers and composers: Volodymyr Petryk, Yaroslav Chuperchuk, Yaroslav Barnych, Mykhailo Magdiy, Dmytro Kotko, Ivan Kuryliuk, Peter Knyazevich.

Keywords: Hutsul song and dance ensemble, ballet master, Hutsul choreography, choreographic culture, repertoire, composer, vocal and choreographic composition.

КАВКАЗЬКІ ТАНЦІ ЯК МІСТ, ЩО ОБ'ЄДНУЄ РІЗНІ НАРОДИ В УКРАЇНІ

УДК 793.3(=35)

Мірзоєв Ніджат,
магістрант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Київ, Україна)

Анотація. Порушено питання: культура як аспект єднання і фактор зміцнення країни; танці як джерело пізнання та спосіб налагодження міжкультурного діалогу. Вказано, що ознайомлення різних народів з фольклором один одного вберігає нації від конфліктів, створює дух єдності, сприяє миру.

Ключові слова: народні танці, єдність, характер народу, фольклор, Школа кавказьких танців, культурна дипломатія, лезгінка, гопак.

Народні танці є скарбом, духовним і моральним багатством кожного народу, саме за ними можна безпосередньо дізнатися про традиції, культуру, звичаї і навіть історію того чи іншого регіону. Танці передають дух народу крізь століття, що доходить до нас у первісному вигляді. Завдяки цьому виду мистецтва сьогодні ми можемо зрозуміти те, чим жили люди багато століть тому.

За допомогою народних танців можна завоювати любов сотень тисяч і навіть мільйонів глядачів, отже, цілих держав.

Я більш ніж упевнений, що танці, спорт, національна кухня – це яскраве відображення характеру, цінностей кожної країни. Саме спираючись на них, можемо сміливо робити висновки про ту чи іншу країну. Так, власне, і роблять люди, подорожуючи, знайомлячись з фольклором народів світу. З огляду на всі ці фактори і переконуючись на практиці, впевнено можу сказати, що народні танці – це мости дружби, один з найкращих видів культурної дипломатії і політики.

Люди хочуть бачити й відчувати. Занурившись у світ мистецтва, ми сприймаємо все душею. Мистецтво народного танцю викликає в душі позитивний відгук, формуючи у свідомості людини позитивний образ того чи іншого

народу, регіону. Усе це я з кожним разом усвідомлював все більше протягом 15 років з моменту відкриття нашої першої в Україні ***Школи кавказьких танців*** (2005). Завдяки цьому українці ближче ознайомилися із фольклором народів Кавказу, тисячі людей різних народів України в межах нашої школи стали ще дружнішими.

Як вище зазначено, уже з перших днів заснування і до цього дня наш Кавказький культурний центр і Народний ансамбль «Кавказ» стали мостом об'єднання народів в Україні. Завдяки кавказьким танцям багато дітей, що приходили до нас психологічно замкнутими, стали розкутими, більш упевненими в собі, у них з'явилася рівна постава, виробилися корисні звички, любов до здорового способу життя.

Усвідомлюючи, що ми можемо приносити користь ще більшій кількості людей, нести добро світу, стали проводити заходи для дітей з дитбудинків, у будинках для людей похилого віку, концерти на підтримку поранених солдатів із зони АТО. Також беремо участь в інших благодійних заходах, на які нас запрошують колеги. Ми завжди раді й відкриті будь-якій співпраці, щасливі вносити свою лепту в добрі справи.

На сьогодні практично жоден грандіозний захід за участі представників різних народів України не проходить без нашої участі. Також ми є частими гостями дипломатичних вечорів, концертів, організованих посольствами різних держав в Україні, діаспорними організаціями тощо.

У рамках діяльності Народного ансамблю «Кавказ» вивчаємо й українські танці. Жоден наш щорічний звітний концерт не проходить без українського танка. Ми часто експериментуємо. Особливим успіхом користується авторська постановка Н. Мірзоєва «Гопак та Лезгинка – дружній батл», де під час танцю кожен народ показує свій характер, душу, радість, емоції, де кожен аплодує один одному. Об'єднавшись у фіналі, представники різних народів стають рука об руку. Дружба й підтримка з повагою до індивідуальних особливостей робить нас сильними та щасливими в нашому світі.

Тим самим ми намагаємося сприяти й розвитку українського фольклору, об'єднувати людей за допомогою танцю, ознайомлювати їх у межах нашої школи з фольклором одне одного.

Міжкультурному діалогу сприяє і творчість ***Державного балету Грузії «Сухішвілі»***. Гастролюючи всім світом, колектив уже більше 10 років дає концерти в різних містах України. Саме завдяки балету «Сухішвілі» ще більше людей дізналися про сонячну Грузію, збільшився потік туристів і дуже зріс інтерес до цієї країни і її культури. Це зробили танцюристи, люди мистецтва! Це і є ***культурна дипломатія***!

Чим же кавказькі танці підкорюють серця мільйонів людей? Якими характерними особливостями володіють, що можуть зацікавити інших? Зрозуміло, це темперамент, вогонь, характер. Це техніка танцю: у чоловічій партії – швидкість, завзятість, технічність, спритність; у жіночій – нерухомість корпуса, витягнута постава, постійне ходіння на півпальцях і неймовірна пластика.

Кавказькі танці прямо пов'язані з природою чоловіків – їх мужністю, сміливістю та відвагою. Яскраво виражаються в танцях і жінки: вони, немов лебідки, бездоганні, дуже ніжні, вишукані, боязкі. Ці людські якості притаманні не

тільки чоловікам і жінкам Кавказу, але й людям загалом. Власне, це одна з причин, чому кавказькі танці не залишають байдужими глядачів.

Для кращого розуміння традицій Кавказького регіону опишу основні, найбільш популярні танці народів Кавказу, що тісно пов'язані з їхнім побутуванням. Кожен з танців народів Кавказу має своє місце походження і містить свій важливий сенс. Різновидів кавказьких танців сотні: тільки ялли і лезгінки – десятки видів.

Лезгінка – узагальнена назва швидкого кавказького фольклорного танцю, у якому поєднані різкі рвучкі рухи в чоловічій партії і плавні, ковзаючі – у жіночій. У кожного кавказького народу існує власна назва цього танцю. Однак історично закріпилася – лезгінка. Її з упевненістю можна назвати найвідомішим і найулюбленішим усіма танцем; найчастіше його виконують по черзі декілька імпровізаторів. Щоб ефектно виконувати лезгінку, танцюрист повинен віртуозно володіти різними комбінаціями рухів. Виконуючи їх, партнер не може втрачати зв'язок з обраною партнеркою, яка, своєю чергою, граціозно намагається від нього ухилитися, як лебідка від орла, що переслідує її.

Казбегурі, або ***горський танець***, немов переносить глядача в гори на північ Грузії. Відмінною особливістю цього регіону є розмаїтість культур і традицій. Різкі енергійні рухи, властиві танцю, обумовлені відносно холодним і суворим кліматом гір. Танцюристи-чоловіки демонструють витривалість і твердий характер горців. Цей танець сповнений мужності, кожен учасник прагне показати свою спритність, відвагу й силу. Горський танець є майже в усіх народів Кавказу, особливо на його півночі. Танець має більш жорсткий характер, виконується темпераментно, ламаними рухами. А ось за структурою і музикою відрізняється, залежно від регіонів.

Рачулі – веселий і невимушений танець селянської молоді грузинського регіону Рача. Часто виконують у жартівливій формі. Рухи танцю – свого роду попурі з різних танців інших місцевостей Грузії. Для цього танцю характерна пантоміма, що демонструє побут простих селян.

Ачарулі, або ***гандаган***, – танець жителів півдня Грузії, які проживають в Аджарії. Звідси назва та жаркий, сонячний темперамент. Танець характеризується витонченістю, легким фліртом між чоловіком і жінкою. Це один з небагатьох грузинських танців, де корпус і плечі танцюристів розслаблені й рухливі, що створює невимушену атмосферу та безтурботний настрій.

Картулі – грузинський парний весільний танець. У ньому поєднані жіноча м'якість і граціозність з гордістю та любов'ю чоловіка. Навіть будучи закоханим, чоловік зберігає повагу й гарні манери, тримаючись від партнерки на певній дистанції. Атмосфера танцю будується так, що жінка своєю відчуженістю і показною байдужістю випробовує силу і стійкість почуття чоловіка.

Хонга кафт – парний плавний осетинський танець-запрошення. Був одним із трьох обов'язкових танців у складі традиційного танцювального дійства під назвою «х'азт», що проходив у будь-якому населеному пункті Осетії під час масових народних заходів. У танці партнери могли придивитися один до одного, юнак прямим, а дівчина боковим поглядом, і за допомогою взаємодій під час танцю перевірити взаємну психологічну сумісність. Весь танець виконують на високих півпальцях або ж на пальцях у чоловічій партії. Характерною особливістю є жорстко зафіксований корпус, що додає особливу строгість і витонченість.

Шалахо – чоловічий танець міських жителів Азербайджану. Характерною рисою різних версій цього танцю є раптові ритмічні стрибки мелодії – від гіпнотичного соло барабана до веселої і швидкої її частини. У кожній країні цей танець набув своїх специфічних відтінків. Так, у Грузії він отримав назву ***кінтаурі*** – танець кінто. Кінто називали торговців овочами й фруктами. Після того як покупець вибрав товар, кінто діставав з-за паска велику хустку, і в ній зважував покупку. Характерні якості міського лоточника: спритність, пронозливість і деяка фамільярність – прекрасно передані в цьому танці.

Наз елямя – парний весільний азербайджанський танець, назва якого перекладається як «не вередуй». Під час танцю пара інсценує побачення двох закоханих, де дівчина своєю неприступністю і кокетством провокує хлопця палко проявити свої почуття. Він же мовою жестів говорить про подвиги, які готовий здійснити заради коханої. Від виконавців вимагається велика віртуозність і легкість рухів, а також виразна акторська майстерність.

Нелбекі – груповий дівочий азербайджанський танець, що виник на традиційних жіночих посиденьках. У цьому танці дівчата акомпанують музиці, відбиваючи ритм наперстками по блюдцях. Манера танцю має розкутий і грайливий характер, тому початкове виконання танцю приховане від чоловічих поглядів. Величезна роль у цьому танці відводиться вигадливому малюнку, складній пластиці рук і гнучкості виконавиць.

Мірзаї – жіночий азербайджанський старовинний танець, відомий також під назвою ***вагзали***. За традицією, виконують на весіллях. Іноді разом із чоловіками.

Узундере – танець нареченої. Мабуть, один з найбільш витончених прикладів азербайджанської хореографії. Танець зародився в Азербайджані, у Нагірному Карабасі. Зазвичай виконують сольно й у такому вигляді оповідає про переживання молодої дівчини, яка покидає рідну домівку. Танцівниця показує, як її душа кидається між радістю від того, що в її житті починається новий етап, й одночасно оплакує своє безтурботне дівоцтво. Крім сольного варіанта, поширений груповий жіночий танець, а також парний варіант, що зображає статечний танець нареченого й нареченої.

Доказом того, що танці зародилися на зорі людства, ще в кам'яну добу, слугують наскальні малюнки, на яких зображені люди в танці. Такі малюнки ще залишилися, наприклад, у Гобустані (Азербайджан). Археологи вважають, що деякі з них є зображенням азербайджанського народного хороводного танцю ***ялли***.

Танець причорноморських адигів – життєрадісний масовий танець убихів і шапсугів, у якому танцюристи своїми рухами імітують прудконогих черкеських коней. Кінь у житті черкесів мав величезне значення. У давні часи важливою частиною адигської культури була сувора стриманість у їжі, що відобразилося і на танцювальному фольклорі. Худорлява фігура дозволяла адигам бути вправними наїзниками і створювати танці, що вимагали від виконавців великої швидкості та чіткості рухів.

К'афе – княжий танець, який танцювали дворяни, запрошуючи князя і княжну на танець, а ті своєю чергою виходили, щоб показати свій стан, поставу, почесність.

Тюз тепсеу – балкарський танець-запрошення, знайомство, без якого не відбувається жоден захід балкарців.

Зафак – танець першого побачення.

Ісламей – парний танець другого побачення. Хлопець і дівчина раді одне одному, щасливі від нової зустрічі, у них з'являється взаєморозуміння.

Удж – обрядовий танець черкеського народу, єдиний танець, у якому юнак бере дівчину за руку, але, звичайно ж, через спущені рукава одягу.

Хорумі – це танець воїнів, що символізує їхню силу і єдність. Зародився в Аджарії, на березі Чорного моря. Виконавці весь танець тримаються один за одного, піднімають один одного на вершину, щоб побачити розташування ворогів, показуючи тим самим свою згуртованість.

Жіночий хорумі – танець амазонок, зародився на основі того, що коли серед воїнів не вистачить чоловіків, то для захисту своєї сім'ї, батьківщини можуть стати жінки.

Бойовим танцем також є азербайджанський ***джангі*** – танець заклику, який має бойовий характер. Суто чоловічий танець бійців.

Танці не тільки передавали військовий, бойовий характер або ж святковий настрій, але і, як прийнято в кавказців, відображали звичайні будні людей, пов'язані із сільським господарством, конярством, проведенням часу в місті тощо. Таким чином, кавказькі танці об'єднали всі верстви населення – від нижніх шарів до самої верхівки (князі, княжни, полководці).

Прикладом таких танців є ***мхедрулі*** – танець наїзників. Кінтоурі – танець торговців. ***Рачулі*** – танець сільських жителів. ***Давлурі*** – танець міської знаті. ***Абрагулі*** – танець лісових жителів. ***Хевсурулі*** – танець із шаблями, що характеризується неймовірною енергією, швидкістю та експресією.

Ханджлурі – танець з кинджалами. Це гостросюжетний танок, як і танець з шаблями. Для створення шоу кожен танцюрист використовує яскраві ідеї: хтось кидає кинджали, підв'язуючи до верхньої частини вату, змочену спиртом, і під час шоу її підпалюють. Так кинджали горять, неначе несуть за собою більше вогню і гостроти. Або ж трюкач з кинджалами зав'язує собі очі і наосліп ставить певну ціль, куди він повинен потрапити.

Крім парних і масових загальних, були окремі танці в чоловіків і жінок. Наприклад, ***нельбекі*** – азербайджанський танець, що виник на традиційних жіночих посиденьках. Жіночий танець ***нарнарі*** символізує лебедів. ***Мохевурі*** – танець вовків.

Кавказьким танцям притаманний характер єдності. Бойові та святкові танці також мають об'єднавчий характер. З таких, наприклад, азербайджанські народні танці *ялли* і *кочарі*, північнокавказькі – *к'афе* та *симд*.

Унікальність кавказьких танців ще в тому, що для їх виконання достатньо мінімальної кількості музичних інструментів для акомпанементу, наприклад, барабана, а часом і просто хлопання в долоні.

У вересні 2019 року світ побачив автобіографічну книгу Ніджата Мірзоєва «У ритмі серця». У ній детально розповідається про українсько-кавказькі відносини, про активну участь представників різних народів у житті України, їх

вагомий внесок у процвітання країни, громадські, благодійні, спортивні, культурно-масові заходи, про їхню участь у боротьбі за свободу і незалежність України. У книзі особливо підкреслено те, що кожна держава, яка думає про свій розвиток, сприятливе майбутнє, завжди піклується про атмосферу єдності і дружби всередині країни. Країну, яка будує на цьому свою політику, не зможуть зруйнувати жодні зовнішні вороги, труднощі.

Книга «У ритмі серця» видана з метою збереження миру та гармонії у всьому світі; а діяльність Школи кавказьких танців, крім її розважальних і спортивних цілей, спрямована на об'єднання всіх людей в Україні.

Віримо, що кожен своєю працею сприятиме зміцненню державності України, діятиме на благо її прекрасного майбутнього. А людські честь і добро, вчинки і справи – це те, що залишається на століття в пам'яті народу.

Література

1. Автобиографическая книга «В ритме сердца». Школа кавказских танцев & Народный ансамбль «Кавказ» : веб-сайт. URL: http://kavkaz-dance.kiev.ua/news/kniga-v-ritme-serdca (дата звернення: 11.05.2020).

2. Народный ансамбль «Кавказ». Школа кавказских танцев & Народный ансамбль «Кавказ» : веб-сайт. URL: http://kavkaz-dance.kiev.ua/news/narodnuy-ensemble-kavkaz (дата звернення: 11.05.2020).

3. Крымскотатарский ансамбль «Кунеш». Школа кавказских танцев & Народный ансамбль «Кавказ» : веб-сайт. URL: http://kavkaz-dance.kiev.ua/news/ensemble-kunesh (дата звернення: 11.05.2020).

4. Ансамбль «Дети гор». Школа кавказских танцев & Народный ансамбль «Кавказ» : веб-сайт. URL: http://kavkaz-dance.kiev.ua/news/ansambl-deti-gor (дата звернення: 11.05.2020).

5. Автобиографическая книга «В ритме сердца». *Мир молодёжи* : веб-сайт. URL: http://mirmolodezhi.org/news/kniga-v-ritme-serdca (дата звернення: 11.05.2020).

6. Объединённая диаспора азербайджанцев Украины : веб-сайт. URL: http://aze.in.ua/ukraine (дата звернення: 11.05.2020).

7. Объединенный конгресс азербайджанцев Украины – ОКАУ : веб-сайт. URL: https://m.facebook.com/KonqressAzeUkr/ (дата звернення: 11.05.2020).

8. Чеченская диаспора в Украине : веб-сайт. URL: https://m.youtube.com/user/chechenorgua (дата звернення: 11.05.2020).

9. Фильм о деятельности диаспоры чеченского народа в Украине за 2012 и 2013 года. Чеченская диаспора в Украине : веб-сайт. URL: https://m.youtube.com/watch?v=tyCYI64c56E (дата звернення: 11.05.2020).

Мирзоев Ниджат
(Украина)

**КАВКАЗСКИЕ ТАНЦЫ КАК МОСТ,
ОБЪЕДИНЯЮЩИЙ РАЗНЫЕ НАРОДЫ В УКРАИНЕ**

Аннотация. Затронуты вопросы: культура как аспект единения и фактор укрепления страны; танцы как источник познания и способ налаживания межкультурного диалога. Указано, что ознакомление разных народов с фольклором друг друга уберегает нации от конфликтов, создает дух единства, способствует миру.

Ключевые слова: народные танцы, единство, характер народа, фольклор, Школа кавказских танцев, культурная дипломатия, лезгинка, гопак.

Mirzoiev Nidzhat
(Ukraine)

**CAUCASIAN DANCES AS A BRIDGE
UNITING DIFFERENT PEOPLES IN UKRAINE**

Abstract. Culture as a source of unification. Dancing as a source of knowledge. Unity as a factor in strengthening the country. The work is written for the purpose of intercultural dialogue. Acquaintance of different peoples with each other's national folklore protects people from conflicts and disagreements, creating a spirit of unity in Ukraine. A country in which all people act in the interests of the state, for its good and prosperity, is strengthened, developed and able to achieve great success, despite the difficulties.

Keywords: folk dances, unity, character of the people, folklore, School of Caucasian dances, cultural diplomacy, Lezginka, Hopak.

АВТЕНТИЧНИЙ ТАНЦЮВАЛЬНИЙ ФОЛЬКЛОР МІСТА БОРИСПІЛЬ

УДК 793.322:398](477.41-21Бориспіль)

Анотація. Порушено питання дослідження витоків і збереження автентичного танцювального фольклору одного з давніх міст Центральної України – Київщини, а саме Борисполя. Визначено, що український танцювальний фольклор – невід'ємна частина світосприйняття і світовідчування українця. Зазначено, що зразки танцювального автентичного фольклору Борисполя є у творах етнографів П. Чубинського та М. Лисенка. Відмічено вклад сучасних хореографів у збереженні народних традицій.

Ключові слова: танець, фольклор, запис танцю, культура, Бориспіль, етнохореографія, етнограф.

Авдєєва Ірина Володимирівна,
магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, член Національної хореографічної спілки України, балетмейстер Бориспільського міського управління культури молоді та спорту (Бориспіль, Україна)

Український народний танець разом із піснею, обрядом, релігією становлять культурну спадщину народу, формують його ментальність. Тому український танцювальний фольклор – невід'ємна частина світосприйняття і світовідчування нашого народу. Без танцювального фольклору українська нація втратить часточку своєї душі, самобутності, що своєю чергою негативно вплине на культурно-історичний розвиток народу, на збереження його самобутньої і неповторної духовності. Ми отримали від предків безцінний фольклорний танцювальний скарб, тому повинні зберігати та популяризувати його. Фольклорні танці сьогодні стали великою цінністю, яка має не лише естетичне, але й пізнавальне значення для народу взагалі [9, 10].

Фольклор – народні пісні, танці, обряди – з кожним роком зникає із побуту людей і не замінюється нічим рівноцінним. Реальним показником життя танцювального фольклору є не кількість професійних чи аматорських колективів

(яких, до речі, теж небагато) або ж виданих збірок народних танців, а побутування жанру в колі простих людей, які не займаються в хореографічних колективах. Крім того, відходять у вічність носії цього безцінного національного скарбу. Такий стан спонукає шукати шляхи збереження та популяризації його зразків.

Робота над збереженням народної хореографії розпочалася півтора століття тому, хоча випадкові записи окремих танців зустрічаємо й раніше в подорожніх описах з України австрійського дипломата Еріха Лясоти (XVI ст.), арабського мандрівника Павла Алеппського (XVII ст.), в «Описі України» французького військового інженера Гійома Боплана (XVII ст.), у творах давніх українських і польських письменників. Але усвідомлена, повноцінна практика обробки танцювального фольклору – явище XIX–XX століть.

Ми порушимо питання дослідження витоків і збереження автентичного танцювального фольклору одного з найдавніших міст Центральної України – Київщини, а саме Борисполя. Зараз місто активно розвивається в усіх сферах свого життя, є основними «повітряними воротами» України. Також у Борисполя дуже давня та цікава історія із не менш колоритною культурою, видатними людьми, а також сучасними містянами, для яких важливо знати свої витоки, стародавні звичаї, танці, пісні, обряди. У місто приїздить на постійне проживання багато людей з усього світу зі своєю культурою та традиціями, тому для бориспільців важливо зберегти та передати нащадкам свої надбання в усіх галузях життя, а головне в культурі.

У зв'язку з виникненням у місті великої кількості різних хореографічних гуртків та аматорських танцювальних колективів необхідно приділити увагу питанню відродження та визнання етнохореографії міста. Потрібно відновити місцевий танцювальний фольклор. Ще півтора століття тому видатний етнограф ***Павло Платонович Чубинський*** (1839–1884), який народився і жив в м. Бориспіль, дослідив і записав багато танців, зокрема хороводних, пісень і танцювальних ігор, які побутували в той час у місті. П. Чубинський також є автором гімну нашої держави «Ще не вмерла Україна» (1862).

Місто пишається своїм земляком і своїми культурно-історичними цінностями. Тому важливо виховувати шанобливе ставлення до танцювальних традицій у контексті культури, історії та освіти міста, знати та популяризувати їх зразки на місцевих народних фестивалях, концертах, заходах, у місцевих народних ансамблях, а також упроваджувати у школах міста, навчаючи дітей на уроках хореографії.

Бориспіль – одне з найдавніших поселень Київщини, відоме за літописними матеріалами як Летч, Льто, Олто. Перша літописна згадка про нього зафіксована на початку XI ст., коли в братовбивчій війні (1015–1019) між синами київського князя Володимира на річці Альті загинув князь Борис, якого 1072 року канонізували як одного з перших святих Київської Русі. З того часу місто пережило багато воєн, руйнувань, купівель і перепродажу землі Бориспільської князям і магнатам. Наприкінці XVII ст. Бориспіль став досить великим містечком з двома брамами – Переяславською, Київською та кількома вулицями. Тут жили переважно міщани, які займались ремеслами. У XVIII ст. Бориспіль перетворився на значний економічний центр. Цьому сприяло те, ще тут

проходив шлях Київ – Полтава. Поступово в Борисполі розвинулася культура зі своїми традиціями – обрядами, звичаями, піснями, танцями [4].

У другій половині XIX ст. багато сил для поширенню культури й освіти серед народних мас віддав уродженець Борисполя Павло Чубинський. Він вивчав етнографію, проводив статистичні дослідження Південно-Західного краю. Його наукові праці були відзначені золотою медаллю Російського географічного товариства і премією Академії наук, а 1875 року – золотою медаллю на Міжнародному конгресі в Парижі.

П. П. Чубинський захопився етнографією і фольклором ще в студентські роки, побачивши в народних танцях, піснях, звичаях та обрядах «основу українського народного права». Фольклорно-етнографічні дослідження П. П. Чубинського стали ледь не енциклопедичним посібником з народної духовної культури. Його книга «Мудрість віків» увібрала в себе міфологію, вірування, народний календар, загадки, звичаї, обрядовість українського народу. У ній, наприклад, описано бориспільський весільний обряд з танцями [10]. Саме Павло Чубинський став тим першим ученим, котрий упритул наблизився до народної хореографії. Він уперше запропонував власний ***метод запису танцю***, що став основою, з наступними відповідними уточненнями, для сучасної описової системи [2, 24].

Учений-народознавець збирав та опрацьовував фольклор, значно розширивши межі етнографічних досліджень, запропонувавши детальний опис танцю за його складовими елементами. Його авторський метод запису танців згодом став орієнтиром для тогочасної описової системи. Результати «етнографічно-статистичної експедиції», організованої Павлом Платоновичем у 1869–1870 роках, утілились у семитомному виданні ***«Праць етнографічно-статистичної експедиції в Західно-Руський край»***. Розглядаючи танець як невід'ємну частину обрядового дійства, П. П. Чубинський опублікував: 587 хороводних пісень, значна кількість яких відбиває стародавню культуру Борисполя; обрядів календарних народних свят; описів родинних звичаїв, колискових і дитячих ігор, відтворивши їх хореографію та змістове наповнення [8].

Це «Весняні танцювальні ігри» – «Король», «Кривий танець», «Горобейко», «Огірочки», де етнограф описав малюнок і рухи учасників, а також до деяких додав записані ним ноти. Також записані «Веснянки» – хороводи, з описом, як дівчата та молодиці, співаючи, ходили за певним малюнком, формуючи кола, змійки, лінії, часто утворюючи із рук учасниць ворота. Окремий розділ праці він присвятив весільним обрядам українського народу, зібравши 1943 тексти та 4000 обрядових зразків (найповніше зібрання весільних обрядів). Серед них весільний обряд із Борисполя із давніми звичаями, піснями й танцями [9, 544].

Пов'язав свою долю з Борисполем і видатний український композитор ***Микола Віталійович Лисенко***. Зимові канікули 1861 року він провів у товариша по університету П. П. Чубинського. У Борисполі композитор відкрив для себе справжню скарбницю фольклору, записавши тут чи не найбільшу кількість фольклорних творів. Прекрасна соковита мова, незвичайна для України тих часів освіченість бориспільців надовго прихилили до себе серце композитора. У Борисполі він познайомився з Антоном Калитою, який став вірним помічником М. В. Лисенка. А. Калита був надзвичайно музично обдарованою людиною, знав чимало пісень, сам фіксував тексти пісень і передавав їх композиторові.

У першій частині книги ***«Українські народні пісні в записах М. В. Лисенка»***, що видана 1990 року, зібрано багато музичного матеріалу саме з Борисполя [8]. Піонером у нотуванні українських інструментальних народних мелодій був М. Лисенко. Тому викликають інтерес ті 22 інструментальні мелодії, які є серед недрукованих записів Лисенка. Більшість цих мелодій композитор записав переважно в м. Борисполі на Полтавщині, одна мелодія із села Гоголева – від А. Калити. Серед надрукованих зараз інструментальних мелодій до танців є і такі, що до цього часу ніколи ще не видавали, наприклад низка весільних маршів, 4 варіації до танцю «Рак», циганський і єврейський танці, що виконували під час весілля, й інші інструментальні мелодії [6].

Метод запису хореографії, запропонований П. Чубинським, із певними уточненнями зберігся до нашого часу, зокрема, його наслідував М. Лисенко в збірці ***«Молодощі»*** (1875). Безперечно, фольклорні матеріали, які увійшли до «Молодощів», Лисенко збирав і пізніше. Про це свідчить паспортизація пісень, зокрема, вказівки міст – м. Бориспіль, Іванків Переяслівського повіту, с. Будище Кролевецького повіту й ін. Лисенко не лише увів до збірки пісенні мелодії з текстами, але й зафіксував зразки танцювальної музики та подав коментар різноманітних весняних ігор. Отже, митець зберіг народну сценографію, з якої в уяві виникають своєрідні мізансцени. У нотному запису дотримано передачу автентичного звучання – в унісон чи двоголосся. Композитор прагнув репрезентувати фольклор різних регіонів України. У збірці вміщені пісні, що походять з Чернігівщини, Полтавщини, Київщини, Харківщини, Херсонщини, Таврії, Волині, Подільщини, із вказівками самого композитора.

Записану етнографами музику, яка побутували в Борисполі, виконували троїсті музики зазвичай на весіллях, гуляннях на леваді та на вулицях-«кутках» з історичними цікавими назвами: Козирівка, Олексянка, Гульківка. Люди збирались у неділю, спілкувалися між собою, співали пісні, танцювали.

Саме в Борисполі М. В. Лисенко записав бориспільську дівочу гру-танок «Плету, плету лісочку», хороводні танки «Веснянка», « Ходить сорока коло болота», «Кривий танець», «Галка», «Плету, плету плетеницю» та ще багато інших [7].

У 30–40 роках XX ст., у довоєнні роки, коли музиканти грали й на гармоні, з'явилась мелодія, а згодом і придуманий людьми танець «Бориспільська полька», який місцеві жителі із задоволенням виконували на весіллях, вулицях та околицях міста. Танцювали парами, спочатку переступами на місці, мінялись місцями, а потім кружляючи парами по колу – і знову все повторювали. Зараз у Борисполі проживає музикант ***Юрій Васильович Бурчак*** – керівник ***Народного ансамблю пісні «Барви України»*** Бориспільського районного відділу культури, який і досі знає та виконує мелодію «Бориспільської польки». Щодо танцювальних рухів, то їх знає в оригіналі ***Світлана Вікторівна Новодворська*** – почесна громадянка міста Бориспіль, відмінник освіти України, керівник ***народних аматорських ансамблів танцю «Міленіум» і «Бориспільські молодички»*** управління культури, молоді та спорту м. Бориспіль. Саме вони можуть відродити цей давній побутовий танець для теперішніх і майбутніх поколінь, що є зразком історичної спадщини міста.

У післявоєнні роки, за розповіддю С. В. Новодворської, у місті існувала цікава традиція. Побутував своєрідний культурний відпочинок у центрі та парку

міста. Кожної неділі молоді дівчата одягали свої українські костюми (з вишневими та чорними вишитими корсетками та сорочками, диргами та спідницями), вінки зі стрічками й навіть червоні чи чорні чоботи, виходили в центр міста, ставали в ряди уздовж усієї дороги, брались усі під руки та проходили головною вулицею, співаючи українських пісень аж до краю Борисполя і так само поверталась назад. Містяни із сім'ями, пари та всі охочі виходили теж на прогулянку містом. Потім усі йшли до центрального парку, де на той час уже був облаштований танцмайданчик. Там грав місцевий духовий оркестр, а згодом підключались гармоністи. Усі танцювали «Вальс», «Краков'як», «Українську кадриль», «Бориспільську польку», «Ой-ру». Люди знайомились, спілкувались між собою, раділи життю та будували плани на майбутнє. Жителі Борисполя дуже любили такий відпочинок і завжди готувались до нього ретельно, з нетерпінням чекаючи цих днів.

Ще багато існує таких цікавих, але не повною мірою досліджених відомостей про розвиток танцювальної культури Борисполя.

Танець завжди відігравав важливу культурну роль у житті міста. Але зараз усе менше приділяють увагу місцевому фольклору, забуваючи, який вагомий внесок зробили минулі покоління жителів Борисполя в українську культуру, зокрема в мистецтво танцю. А ще більший вклад здійснили українські етнографи, які старанно зберегли зразки танцювальної спадщини міста для нас – нащадків. Час плине, знавці старіють і помирають, а разом з ними зникають і традиційні зразки українського танцювального фольклору. Тому сьогодні, як ніколи, актуальним є питання дослідження та поширення традицій танцювальної культури кожного міста та села нашої держави, аби збагатити свідомість молодого покоління духовно-культурними, морально-естетичними, історичними цінностями. Самобутні зразки танцювального фольклору певної місцевості потрібно впровадити в плани навчальних і культурних закладів міста чи села. Керівники танцювальних народних гуртків та ансамблів мають ознайомлювати учасників з автентичними, фольклорними танцями свого регіону, а вже потім розширювати їх знання вивченням широкої палітри українського та світового танцювального мистецтва.

У контексті нашого дослідження необхідно наголосити на тому, що:

– сучасні темпи розвитку суспільства та необхідність ідентифікувати свою національну приналежність зумовлюють потребу у вивченні фольклорних традицій з їх регіональними особливостями;

– звернення до результатів етнографічних експедицій, досліджень, а також до літературних творів, де висвітлено тему танцю, може збагатити ментальність і культурний смак сучасних українців;

– діяльність видатних етнохореографів, що розпочата ще у XIX ст., і сьогодні є зразком ретельної дослідницької роботи в галузі танцювального мистецтва. Їхній вагомий внесок у збереження, систематизацію та популяризацію народного українського танцю в Україні та за її межами допомагає відтворювати традиційну культуру в сучасному житті суспільства.

Сьогодні молодь виконує «українські» танці тільки на сцені; усі ці танці, створені професійними балетмейстерами або просто аматорами, продовжують і досі помилково називати «народними», хоча жоден з них танців не побутував і не побутує в природному середовищі: на весіллях та інших гуляннях народу.

Тема є дуже актуальною на сьогодні, бо, за статистикою, молодь переважно віддає перевагу сучасному танцювальному мистецтву. Не будемо заперечувати специфіку, багатогранність і цікавість сучасного танцю. Проте народне танцювальне мистецтво (та ще й таке багате, як українське) зовсім не поступається красою і колоритом першому. Немає нічого поганого у їх співіснуванні. Як казав наш геніальний Кобзар: «І чужому научайтесь, й свого не цурайтесь». Але коли сучасне мистецтво витісняє наше рідне, то потрібно вживати певних заходів. Адже якщо ми втратимо надбання своєї культури, то загубимо свою унікальність. Оскільки мистецтво – це те, що яскраво вирізняє одну націю з-поміж інших [1, 11–17].

Народний танець може стати другорядним, а то й зовсім втратити своє місце в культурному середовищі народу, чого не можна допустити. Це призведе до зміни у свідомості людей. Тому кожен, хто пропагує народне танцювальне мистецтво, повинен запитати себе: чи з повною віддачею він це робить; чи горить він тим настільки, щоб запалити любов'ю до народної культури інших? Кожна людина, яка працює у сфері культури, повинна бути митцем. А справжній митець – це той, хто віддає себе справі цілком, а не виконує роботу лише технічно. За словами однієї української журналістки, митець – це той, хто не дає мистецтву заснути. Тож не даймо нашому мистецтву впасти в сон і бути поглинутим іншими культурами. А невтомно працюймо над збагаченням, відновленням і збереженням українського народного танцювального мистецтва.

Усе починається з дитинства, коли закладається основа характеру, формується особистість майбутньої свідомої людини. Якщо звернутися до психології, то дитина має здатність вбирати в себе інформацію: чи то позитивну, чи негативну. І зазвичай їй подобається те, що її вчать любити. Отже, коли мати чи батько співають дитині українських пісень, горнуть її до українського (зокрема й танцювального) мистецтва, то не дивно, що дитина вважатиме його привабливим. Проте якщо вдома дитина не отримує інформації про різні, зокрема національні, естетичні поняття, вона черпає таку інформацію із інших, менш надійних джерел. У такому разі молодь вважатиме українську культуру не модною.

Що ж робити, коли навіть у батьків не виховали любов і повагу до рідної культури? Було б добре, щоб при гуртках, колективах чи інших закладах, де навчають дітей народній хореографії, існували спеціальні курси-лекції народного мистецтва для батьків. А також організовували різноманітні родинні свята, де б у розважальний спосіб навчалися тато, мама й дитина. Це могли би бути, наприклад, майстер-класи з виготовлення певних елементів костюмів різних регіонів нашої країни, які можна було б у майбутньому використати на сцені.

Варто визнати, що основним чинником зацікавлення дитини є безпосередньо уроки танців. Учитель повинен бути креативним, аби його заняття було цікавими. Введення до уроку народних танцювальних ігор значно пожвавлює заняття. Такі заходи повинні бути регулярними. Це можуть здійснювати організатори в школах і закладах культури, керівники у своїх танцювальних колективах. Лише в масштабній реалізації такий підхід зумовить помітні зміни [5].

Національний танець разом із піснею, обрядом, релігією і ландшафтом становлять геокультуру народу, формують його ментальність. Український танцювальний фольклор, у якому «український народ промовляв свою душу» (Василь Авраменко), – невід'ємна частина світосприйняття і світовідчування українця.

Відродження прадавніх українських звичаїв, обрядів і свят, у яких народний танець – необхідний елемент, можливе лише за усвідомлення важливості цього кроку. Тож потрібно узагальнити історичні відомості про виникнення, розвиток та сучасні здобутки хореографічного мистецтва, зокрема й у місті Борисполі. Це дослідження допоможе зберегти та більше розкрити красу танцю Центральної України. А сучасним і майбутнім поколінням ці знання дадуть змогу пишатись своїм рідним краєм.

Література

1. Богород А. Українські народні танці в писемних джерелах. *Дивослово*. 1997. № 7. С. 11–17.
2. Василенко К. Ю. Украинский танец. Москва : Исскуство, 1981. 160 с.
3. Зиль А. Народознавець Павло Чубинський і його доба. Київ : Казка, 2009. 395 с.
4. Історія міста Бориспіль URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Бориспіль (дата звернення: 15.04.2020).
5. Традиційні танці українців : каталог. URL: http://dumka.ho.ua/ttu.htm (дата звернення: 15.04.2020).
6. Українські народні мелодії в невиданих записах М. Лисенка. URL: http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2013/3-4/160.pdf (дата звернення: 15.04.2020).
7. Лисенко М. В. Молодощі : збірка танків та веснянок; збірка народних пісень: у хоровому розкладі : ноти. Київ : Муз. Україна, 1990. 144 с.
8. Українські народні пісні в записах М. В. Лисенка. Ч. 1 / упоряд. Л. Єфремова. Київ : Муз. Україна, 1990. 341 с.
9. Українці : історико-етнографічна монографія : у 2 кн. Кн. 1 / за наук. ред. А. Пономарьова. Опішне : Укр. народознавство, 1999. 528 с.; іл. Кн. 2. 544 с.
10. Мудрість віків: українське народознавство у творчій спадщині П. Чубинського : у 2 кн. Київ :Мистецтво 1995. 224 с.
11. Чубинский П. П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край. Санкт-Петербург, 1872–1878. Т. 1–7.

Авдеева Ирина Владимировна
(Украина)

АУТЕНТИЧНЫЙ ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР ГОРОДА БОРИСПОЛЬ

Аннотация. Затронуты вопросы исследования истоков и сохранения аутентичного танцевального фольклора одного из древних городов Центральной Украины – Борисполя. Определено, что украинский танцевальный фольклор – неотъемлемая часть мировосприятия и мироощущения украинца. Отмечено, что образцы танцевального фольклора Борисполя есть в произведениях этнографов П. Чубинского и Н. Лысенко. Отмечено вклад современных хореографов в сохранении народных традиций.

Ключевые слова: танец, фольклор, запись танца, культура, Борисполь, этнохореография, этнограф.

Avdieieva Iryna
(Ukraine)

AUTHENTIC DANCE FOLKLORE CITIES BORISPIL

Annotation. The article is devoted to the study of the origins and preservation of authentic dance folklore of one of the ancient cities of Central Ukraine, Kyiv region, and. Namely the city of Boryspil. Ukrainian dance folklore has been studied as an integral part of the Ukrainian worldview and worldview. Samples of dancing authentic folklore of Boryspil in the works of ethnographers P. Chubynsky and M. Lysenko.

Keywords: dance, folklore, dance record, culture, Boryspil, ethno-choreography, ethnographer.

НАРОДНИЙ ХОРЕОГРАФІЧНИЙ АНСАМБЛЬ «ВЕСЕЛКА» – ОСЕРЕДОК ФОРМУВАННЯ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ЖИТОМИРСЬКОГО КРАЮ

УДК 793.3.09(477.42)Веселка

Анотація. Досліджено діяльність Народного дитячого хореографічного ансамблю «Веселка». Вказано на важливість роботи колективу та його вплив на хореографічне мистецтво Житомирщини. Описано етапи становлення ансамблю та репертуарну політику колективу.

Ключові слова: мистецтво хореографії, народно-сценічний танець, ансамбль, дитячий хореографічний ансамбль, дитячий колектив, танець.

Поліщук Олександра Олександрівна,
магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Київ, Україна)

У сучасному світі мистецтво хореографії посідає вагоме місце у формуванні всебічно розвиненої особистості. Дитина, яка набула хореографічну підготовку, має можливість освоїти все різноманіття рухових умінь і навичок. Розширена ерудиція та розвинений естетичний смак вихованця дозволять йому повніше проявити себе не тільки в танцювальному мистецтві, але й у побуті та суспільній діяльності [4, 71]. Загальновідомо, що найяскравішим і найрізноманітнішим видом хореографічного мистецтва є народно-сценічний танець, джерелом якого є народна творчість. Опрацьований талановитим балетмейстером, він набуває надзвичайно багатої палітри засобів виразності, яка вимагає від танцюриста віртуозної техніки виконання зі збереженням водночас національних особливостей танцю [1, 21].

Наразі існує гостра проблема збереження культури, усвідомлення своєї самобутності та розвитку надбань українського народу. Працюючи з вихованцями, можу впевнено затвердити, що сучасна молодь прагне опановувати нові танцювальні стилі, забуваючи про різнобарвну спадщину народного танцю. Проте на теренах України є багато чудових професійних та аматорських колективів, які зберігають надбання нашої нації.

Метою публікації є визначити вплив ***Народного дитячого хореографічного ансамблю «Веселка»*** на розвиток хореографічного мистецтва Поліського краю, описати діяльність колективу, окреслити його внесок у виховання майстрів танцю.

У далекому 1973 році завершила своє навчання в Житомирському культурно-освітньому училищі юна ***Надія Косіщева***, яку одразу запросили викладати класичний танець у рідному училищі. Молоду фахівчиню помітив ***Борис Шарварко***, який тоді працював директором Будинку культури в місті Новограді-Волинському, куди й мала їхати Надія за направленням. У Новограді й почалась історія народного ансамблю «Веселка».

У ті роки не існувало жодного дитячого колективу в будинку культури, і Надія Дмитрівна вирішила набрати групу дітей для створення ансамблю танцю. Спочатку виникла проблема із вибором назви колективу, але вже після першого конкурсу, який відбувся в Житомирі, ансамбль назвали ***«Гусарики»***. Саме танець «Гусарики» – перша постановка Надії Дмитрівни. Зі зростанням колективу і набором нових вихованців Надія вирішила, що саме діти повинні вибрати назву колективу. Шляхом голосування його назвали ***«Веселка»***, адже й костюми, і репертуар різноманітні, як кольори веселки.

Колектив дуже швидко став відомим, брав участь у багатьох концертах, фестивалях і конкурсах. Усе більше і більше дітей приходило до Будинку культури, щоб стати частиною великої родини ансамблю «Веселка».

Роки йшли, і старання Надії Дмитрівни та її вихованців принесли чудовий результат. 1987 року ансамбль «Веселка» отримав звання «народний», показавши поважній комісії програму з двох відділень. У першому відділені показу були представлені такі номери, як: «Мир», «Лелека на даху», «Вальс», «Полонез», «У дворі», «Дитяча полька», «Бешкетники». Друге відділення містило постановки: «Поліський привітальний», «Шалантух», «Єврейський танець», «Молдавський танець», «Гуцульський танець» та ін. Кожних п’ять років колектив з честю та успіхом підтверджує своє звання.

8 серпня 1987 року в Новограді-Волинському на центральній площі урочисто відкрили пам’ятник великій землячці – Лесі Українці. У місті було проведено літературні читання та народні гуляння, що стало поштовхом для започаткування в майбутньому Міжнародного свята літератури і мистецтв «Росте і квітне Лесин край». 1990 року свято отримало назву «Лесині джерела» та набуло статусу Всеукраїнського, а 1994 року – статусу Міжнародного і мало назву ***Міжнародне свято літератури і мистецтв «Лесині джерела»***. Надія Дмитрівна була одним із режисерів свята та разом з дочкою Катериною були головними балетмейстерами цього дійства. Катерина та Надія Косіщеві створили виставу «Лісова пісня», у якій узяли участь аматорські хореографічні колективи, зокрема й ансамбль «Веселка».

З 1994 року в ансамблі починає працювати випускниця Житомирського училища культури, вихованка ансамблю «Веселка» та дочка Надії Дмитрівни – ***Катерина Косіщева***. З 2000 року вона керує колективом. За 20 років роботи з ансамблем Катерина Георгіївна зізнається, що досить важко тримати високий рівень майстерності, який здобула її мама, працюючи з колективом.

2018 року після закінчення Рівненського державного педагогічного університету до сімейної справи долучилася ***Дар’я Рудакова*** – дочка Катерини Георгіївни, яка продовжила сімейну справу та внесла в роботу ансамблю нові віяння. Окрім народної хореографії, діти вивчають основи акробатики та сучасний танець. Вихованців до колективу приходило все більше – і постало питання про відкриття студії при ансамблі «Веселка». ***Студія «Весельчата»*** працює і зараз та налічує близько дев’яноста вихованців. Очолює її – Дар’я Олексіївна Рудакова.

За час існування ансамблю Надія і Катерина поставили багато цікавих танців, також до співпраці долучались і відомі балетмейстери Житомирщини. У репертуарі колективу є танці народів світу й України, зокрема Поліського краю. Катерина Георгіївна зауважує, що задля популяризації культури Полісся

на всеукраїнських конкурсах ансамбль представляє лише номери, притаманні Поліщині. Серед таких постановок танець ***«Ойра»*** – це танець-перепляс, у якому хлопці і дівчата, вигукуючи «ойра», змагаються між собою. Матеріал до танцю збирав народний артист України ***Рафаїл Малиновський***. Поліський танець ***«Скакуха»*** є стрибковим, енергійним та веселим, у ньому використовують різноманітні види бігу та стрибків. Дівчата під час танцю вигукують: «Чия дівчина погана, чи не мастериця, покроїла я штани – вийшла рукавиця». А хлопці відповідають: «На Поліссі всі дівчата красиві, хороші, як для нас, то всі вони занадто курносі». Ще однією з численних постановок є кадриль ***«Шалантух»***. У танці беруть участь сімнадцять виконавців (вісім дівчат і дев'ять хлопців), один з них «шалантух» [3]. Учасники танцюють у парах, окрім соліста, у якого в руках заквітчана палиця. У той час, коли пари танцюють, «шалантух» знаходиться біля музикантів або «шалантається» без діла на середині сцени [2]. По завершенні музичної фрази хлопці перекидають палицю – і в кого вона залишається, той і буде танцювати без пари. Під час танцю ***«Поліщуки»*** учасники вигукують: «Гей сопілка, скрипка, бубен, вигравали польку любо, там колись поліщуки танцювали залюбки». Побудований танець на кроках польки. Хореографічна картинка ***«Сінокос»*** має жартівливий характер, учасники танцюють з реквізитом – граблями. В експозиції, імітуючи колеса, виконавці швидко обертають граблі та «виїжджають» на сцену.

Особливе місце в репертуарі ансамблю посідають фольклорно-обрядові постановки Рафаїла Малиновського. ***Танець «Звягельські триндички»*** є візитівкою колективу та Звягельщини, у давнину місто Новоград-Волинський мав назву Звягель. У танці беруть участь три вікові групи. Спочатку виконавці задіяні в масовому танці, потім молодша група танцює польку, середня група – «Ойру», а старша – «Карапет». Хореографія побудована на матеріалі поліського танцю. Хореографічна картинка ***«Шапкур»*** розповідає про хлопців, які жартівливо танцюють з шапками, ховаючи їх у великий мішок. ***«Ласкаво просимо»*** – привітальний номер, який виконують і студенти Житомирського фахового коледжу культури і мистецтв. Обрядово-фольклорна композиція ***«Великодній понеділок»*** розповідає про те, як селяни ходять з прривітаннями до рідних, повитух, знайомих, священників, приносячи в подарунок «волочільне», що складається із пшеничного калача і кількох крашанок. За стародавнім звичаєм, хлопці обливають дівчат водою задля їх краси та здоров'я [2, 292]. Усе дійство супроводжується обрядовими співами. Обрядові цикли «Колядки» та «Ой, на Івана, та й на Купала» розповідають про традиції та звичаї цих свят.

Серед репертуару ансамблю не лише хореографія Полісся, а й такі номери, як: «Ми з України», «Березнянка», «Голубка», «Гопак», «Гуцулята», «Козацький марш» і танці народів світу: «Білоруський ліричний», «Крижачок», «Трясуха», «Мексиканський танець», «Сюїта молдавських танців», калмицький танець «Чичирдик». Ансамбль «Веселка» тісно співпрацює з ***польською і єврейською спільнотою***, відвідує фестивалі польської та єврейської культур. Серед постановок колективу є «Мазурка», «Полонез», «Хава Нагіла» та попурі з єврейських танців.

«Веселка» підтримує дружні стосунки з ***колективами Житомирщини та ближнього зарубіжжя***. У Новограді-Волинському ансамбль співпрацює зі зразковим фольклорним ансамблем «Ардана» та фольклорним ансамблем «Віра». У спільній роботі з'явились такі постановки, як: «Яків», «Печене порося» та «Карапет». На одному з міжнародних фестивалів в Москві ансамбль знайомиться

з колективом з Мінська «Зубрьонок», одразу зав'язуються дружні стосунки – і колективи неодноразово приїздять один до одного. Пізніше зав'язалися і дружні стосунки з ансамблем «Світлячок» (Білорусь), які тривають і зараз.

Без участі ансамблю «Веселка» не обходиться жодне свято в місті. Катерина Георгіївна та Дар'я Олексіївна організовують масові флешмоби, працюють із зірками української естради. Наталя Могилевська, Катерина Бужинська, Наталія Бучинська, Роман Скорпіон виходили на одну сцену разом з вихованцями колективу.

Ансамбль пишається своїми ***випускниками***, серед них: Олександр Хмельницький – навчався в студії танцю ім. Павла Вірського, пізніше працював в Німеччині та Росії, Лариса Волинська викладає в Костромському обласному коледжі культури, Олена Ракунець має свій колектив у Києві, Олеся Порваткіна має колектив за кордоном. Ансамбль «Веселка» регулярно забезпечує фахові коледжі та заклади вищої освіти кадрами. Найкращі випускники Житомирського фахового коледжу культури і мистецтв приїздили саме з Новограда.

На сьогодні Народному дитячому хореографічному ансамблю «Веселка» сорок шість років. Близько двохсот сорока вихованців налічує колектив, це діти від чотирьох до сімнадцяти років. Щорічно «Веселка» звітує концертною оновленою програмою на два відділення перед громадою міста Новограда-Волинського, на базі ансамблю проходять виробничу практику студенти мистецьких вишів України, щоквартально для батьків і колег проходять відкритті репетиційні заняття. Колектив має чудову матеріально-технічну базу, найбільший зал у місті, величезну базу костюмів, яку щорічно поповнюють.

За роки існування ансамбль має широку географію виступів, адже побував у Росії (Москва, Єкатеринбург), Молдові (Кишинів), Придністров'ї, Грузії (Батумі), Білорусі (Мінськ, Вітебськ), Польщі, Угорщині, Австрії, Болгарії, відвідав велику кількість міст України.

Дослідивши діяльність ансамблю «Веселка», можемо впевнемо констатувати необхідність у збереженні та опануванні особливостей самобутньої культури Житомирщини. Ансамбль здійснив значний вплив на формування танцювальної культури і Новограду-Волинського, й України загалом. Керівники колективу роблять акцент на хореографічному мистецтві Житомирщини та втілюють у хореографічних композиціях традиції і звичаї наших предків. Цінність діяльності ансамблю полягає не лише в репертуарі, а й в вихованні всебічно розвиненої особистості, яка поважає свій край і культуру.

Література

1. Зайцев Є., Колесниченко Ю. Основи народно-сценічного танцю. Вінниця : Нова книга, 2007. С. 416.

2. Воропай О. Звичаї нашого народу : етнографічний нарис. Т.1. Мюнхен : Українське видавництво, 1958. С. 309.

3. Побутовий танець: кадриль «Шалантух». URL: https://cutt.ly/ByRCq05 (дата звернення: 10.05.2020).

4. Шалапа С. В., Корисько Н. М. Методика роботи з хореографічним колективом : підручник. Ч. 1. Київ : НАКККіМ, 2015. 252 с.

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

Полищук Александра Александровна
(Украина)

НАРОДНЫЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ АНСАМБЛЬ «ВЕСЕЛКА» – ЦЕНТР ФОРМИРОВАНИЯ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ЖИТОМИРСКОГО КРАЯ

Аннотация. Исследована деятельность Народного детского хореографического ансамбля «Веселка». Указано на важность работы коллектива и его влияние на хореографическое искусство Житомирского края. Описаны этапы становления ансамбля и его репертуарная политика.

Ключевые слова: искусство хореографии, народно-сценический танец, ансамбль, детский хореографический ансамбль, детский коллектив, танец.

Oleksandra Polishchuk
(Ukraine)

PEOPLE'S CHOREOGRAPHIC ENSEMBLE «VESELKA» – CENTER FOR THE FORMATION OF DANCE CULTURE OF THE ZHITOMIR WORLD

Annotation. The activity of folk children's choreographic ensemble «Veselka» is investigated. The importance of the work of the team and its impact on the choreographic art of Zhytomyr region were considered. The creation and formation of a choreographic ensemble is described. The repertoire policy of the ensemble is explored.

Keywords: choreography art, folk-dance, ensemble, children's choreographic ensemble, children's collective, dance.

БАЛЕТ «ДІТИ НОЧІ» ЯК ВАЖЛИВА ПОДІЯ В НАЦІОНАЛЬНІЙ ОПЕРІ УКРАЇНИ

УДК 792.82:792.54

Яструб Борис Володимирович,
магістрант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Київ, Україна)

Анотація. Вказано, що в межах Міжнародного фестивалю «Ballet Open Space» (2018) у Національній опері України Олександр Абдукаримов поставив модерновий балет «Children of the Night» / «Діти ночі». Постановник наголосив, що сучасний балет має активно застосовувати новітні технології, щоб стати цікавим якомога ширшій аудиторії. Головні ролі в спектаклі виконали Катерина Кухар та Олександр Стоянов, які бездоганно виконали своє завдання.

Ключові слова: Національна опера України, прем'єра, спектакль, фестиваль, інтернаціональне мистецтво, історія людського щастя.

У Національній опері України (Київ) прем'єра: улюбленець берлінської публіки артист і хореограф Державного балету Берліна (Staatsbalett Berlin) Олександр Абдукаримов спеціально для зірок українського балету Катерини Кухар і Олександра Стоянова поставив модерновий спектакль «Children of the Night» / «Діти ночі».

Олександр Абдукаримов народився в Москві; двічі чемпіон Москви з акробатики; закінчив Академію російського балету ім. А. Я. Ваганової; танцював сольні партії в спектаклях Михайлівського театру Санкт-Петербурга; працював в балетній компанії Віктора Ульяте (Victor Ulyate) у Мадриді. Як хореограф перші

свої роботи: одноактні балети «Chronos» і «Коли спадають маски» – створив у німецькому Кілі. З 2014 року – артист Staatsbalett Berlin, танцював у спектаклях «Varience», «Mitosis», «Погляд з темряви», а також у постановці «Herrumbre» балетмейстера Начо Дуато (Іспанія), концертній програмі «Реквієм Моцарта» в протестантських церквах Любека і Берліна. Представив свій балет «Drops»/«Краплі» в межах міжнародних хореографічних майстерень «Dance Eruption» у «Берліні» [4].

Про те, як створював балет «Діти ночі», Олександр Абдукаримов говорить так: «Ідея прийшла до мене близько 4-х років тому спонтанно – під час прослуховування музики. Я раптом усвідомив, що "Пори року" Антоніо Вівальді – це саме пори року, настільки тонко композитор зумів відтворити в музиці відповідну атмосферу. Істоти раптово з'являються, раптово зникають, у моїй уяві під час прослуховування, накоївши багато бід. Відштовхуючись від цього, народилася ідея того, що подібно до їх появи вночі оголюються всі наші страхи, сумніви. Ніч, на мій погляд, це той час, коли відбуваються розлади, конфлікти між людьми, між люблячими серцями. Це той час, коли під дією страхів і невпевненості люди часом роблять необдумані вчинки, що ведуть до сварок. Тому основна сюжетна лінія будується навколо відносин між андрогінами. По суті, балет про те, як два люблячі серця переживають випробування почуттів. Їх долають спокуси, сумніви, страхи. Саме сексуальним звабам у постановці відведена помітна роль, адже вони, як ніякі інші, здатні легко зруйнувати любов. Чи зможуть почуття їх витримати випробування та зміцніти або згаснуть? Це питання залишається відкритим протягом усієї вистави. Буде місяць – оживуть страхи і породжені місячним світлом демонічні істоти, у яких на певний час перетворилися наші герої. Але цей щасливий кінець зовсім не говорить про те, що їхні почуття знову не будуть піддані випробуванням. Мені б хотілося продовжити цю історію. Думаю, це буде трилогія, у якій одні й ті самі герої проходять випробування, але вже на іншому емоційному рівні. Хореографія створена спеціально для чудової пари Катерини Кухар та Олександра Стоянова. Я звик працювати із чистого аркуша, не завантажуючи мозок попередніми побудовами. Звичайно, я накидаю в голові якусь схему в загальних рисах, але все інше створюється безпосередньо на майданчику в режимі імпровізації. На підготовку музичної партитури пішло більше двох років. Насправді в постановці використано музику двох композиторів – Антоніо Вівальді та Макса Ріхтера.

"Children of the Night" для мене в певному сенсі – дебют. Це моя перша постановка "на пальцях". Це абсолютно інша естетика в дівчаток, зовсім інша лінія. Цей інструмент, з одного боку, не дозволяє робити деякі речі, з іншого – містить у собі фантастичні можливості. Мені здається, що балетне мистецтво в широкому сенсі мало чим відрізняється від боксу або футболу. Адже це передусім – видовище. Причому унікальне, не схоже на жодне інше. Усе питання в тому, як зробити цей вид мистецтва більш привабливим і доступним широкій аудиторії. Думаю, у століття високих технологій це можливо. Саме в їх використанні я бачу майбутнє балету. За допомогою світлових рішень, спеціальних ефектів, відеотехніки, музики можна створювати фантастичні ультрасучасні постановки, затребувані на телебаченні, а значить, привертати більше публіки. Тому балет потрібно розвивати не як мистецтво, яке споживає 1% населення, а як популярний вид шоу. Повертатися до класики – теж немає сенсу. Чи не ставити ж "Лебедине озеро"? Його вже поставили давно. Єдиний шлях балетної

хореографії, на мій погляд, – робити якісний продукт, зокрема за рахунок ультрасучасних технологій, здатних викликати в глядача емоційне співпереживання, змусити його стежити за розвитком сюжету, трансформаціями на сцені. Саме в популяризації балетного мистецтва я бачу свою місію» [3].

Велику роль відіграють головні персонажі, бо передати образ глядачеві – це дуже важлива складова балетного мистецтва. Він повинен зрозуміти зміст твору, а за це відповідальні саме головні виконавці.

За словами режисера, виставу робили спеціально для Катерини Кухар та Олександра Стоянова. «Роль містичних істот їм підходить. У житті танцівники дуже милі, а на сцені можуть бути різкими, зухвалими, буквально звірами», – говорить Абдукаримов [3]. Катерина Кухар вказувала, що щаслива танцювати модерн – жанр, якого в Україні поки мало. «У сучасному балеті правил не існує. Ти вільний», – зазначає Катерина, балерина з майже 20-річним досвідом.

У «Дітях ночі» саме в Катерини центральна роль: тендітна, мініатюрна балерина – ядро і енергія всієї вистави. Режисер каже, що навмисно змістив звичні для класичного балету акценти й зробив саме жінку активним, рішучим персонажем. На репетиції за відсутності режисера Катерина брала справу у свої руки: керувала процесом й уважно спостерігала за всім, періодично роблячи слушні зауваження колегам [2].

Катерина Кухар народилася в Києві 18 січня 1982-го року. Серйозно займатися танцями почала ще в п'ятирічному віці. Вищу освіту здобула в Київському хореографічному училищі, яке закінчила екстерном і з відзнакою 1999 року. На великій сцені дебютувала ще під час навчання в училищі. Перший серйозний виступ відбувся на японській сцені Bunka Kaikan, де зіграла в балеті «Лускунчик». 1999 року, після випуску з хореографічного училища, К. Кухар запросили танцювати в Національній опері України. Разом з трупою побувала з гастролями у величезній кількості різних держав – від Сполучених Штатів Америки до Південної Кореї, граючи провідні ролі майже в кожному виступі.

2012 року Катерина Кухар отримала звання заслуженої артистки України, а вже 2018-го – народної. Була удостоєна високої честі виступати у французькому Палаці Конгресів (2014) у Парижі. Наступною високою відзнакою була нагорода 2016 року – орденом княгині Ольги III ступеня.

2017 року Катерина Кухар з'явилася в ефірі телеканалу 1+1: вона стала членом журі телешоу «Танці з зірками.

Катерина Кухар заміжня. Її чоловік – ***Олександр Стоянов***, відомий український балетний танцюрист [5].

На історичній сцені Національної опери України пройшов міжнародний ***фестиваль «Ballet Open Space»***, у межах якого відбулася прем’єра балету «Touch of illusion».

Чотири дні натхнення та естетичної насолоди від танцю найяскравіших зірок світового балету. Чотири дні поспіль найкращі артисти балету дивували своєю технікою, грацією і демонстрували особливості італійської, французької, американської та інших світових балетних шкіл на українській сцені. Чотири дні насиченої програми з 16 по 19 жовтня фестивалю «Ballet Open Space» відкривав глядачеві як сучасних неокласиків, так і шедеври вже визнаної та перевіреної часом класики.

У перший день заходу, 16 жовтня, відбулась прем'єра балету ***«Touch of illusion» / «Дотик ілюзій»*** від європейського хореографа Ricardo Amarante на музику Сергія Рахманінова.

На другий день фестивалю, 17 жовтня, глядачі насолоджувались балетом ***«Лісова пісня»***, який є діамантом національної класичної хореографії. Він створений за мотивами однойменної драми-феєрії української поетеси Лесі Українки, що була представлена під музичні мотиви українського класика Михайла Скорульського. Хореографія, костюми, декорації, музика балету «Лісова пісня» пронизані українським духом і без слів розказують про Україну. У головних ролях – прем'єри Національної опери України Олександр Стоянов і Катерина Кухар.

На третій день фестивалю, 18 жовтня, було представлено найгучнішою прем'єрою минулого сезону (2018), неокласичним балетом ***«Children of the Night»/«Діти ночі»*** – нове дихання в сучасній українській хореографії. Постановка хореографа й артиста Staatsbalett Berlin Олександра Абдукарімова, під музику – Антоніо Вівальді та Макса Ріхтера «Пори року». Головні партії виконали прем'єри Національної опери України Олександр Стоянов і Катерина Кухар та артист Staatsbalett Berlin Олександр Абдукарімов [1].

Балет «Діти ночі» побачили не тільки в столиці, але й в інших містах України: в Одесі, Дніпрі та Харкові. У сезон 2018–2019 року спектаклем насолоджувались глядачі Німеччини і Франції.

Література

1. Почему стоит идти на балет «Дети ночи» в Национальной опере. URL: https://vogue.ua/article/culture/teatr/pochemu-stoit-idti-na-balet-deti-nochi-v-nacionalnoy-opere.html (дата звернення: 29.04.2020).

2. Дончук М. Премьера балета «Дети ночи. Андрогин»: Александр Стоянов, Екатерина Кухар, Александр Абдукаримов. *Viva*. 09.10.2018. URL: https://viva.ua/afisha/5378-premera-baleta-deti-nochi-androgin-aleksandr-stoyanov-ekaterina-kuhar-aleksandr-abdukarimov (дата звернення: 29.04.2020).

3. Александр Абдукаримов и его «Дети ночи». *People.* 06.02.2018. URL: https://bestpeople club.com/aleksandr-abdukarimov-i-ego-deti-nochi.html (дата звернення: 29.04.2020).

4. Александр Абдукаримов. *Московський театр мюзикла. 10 сезон*. URL: https://teamuz.ru/alexandr-abdukarimov/ (дата звернення: 29.04.2020).

5. Биография Катерини Кухар. *Обозреватель*. URL: https://www.obozrevatel.com/person/ekaterina-kuhar.htm (дата звернення: 29.04.2020).

Яструб Борис Владимирович
(Украина)

БАЛЕТ «ДЕТИ НОЧИ» КАК ВАЖНОЕ СОБЫТИЕ В НАЦИОНАЛЬНОЙ ОПЕРЕ УКРАИНЫ

Аннотация. Указано, что в рамках Международного фестиваля «Ballet Open Space» (2018) в Национальной опере Украины Александр Абдукаримов поставил модерновый балет «Children of the Night» / «Дети ночи». Постановщик отметил, что современный балет должен активно применять новейшие технологии, чтобы стать интересным как можно более широкой аудитории. Главные роли в спектакле исполнили Екатерина Кухар и Александр Стоянов, которые безупречно выполнили свою задачу.

Ключевые слова: Национальная опера Украины, премьера, спектакль, фестиваль, интернациональное искусство, история человеческого счастья.

Iastrub Borys
(Ukraine)

BALLET «CHILDREN OF THE NIGHT» AS AN IMPORTANT EVENT IN THE NATIONAL OPERA OF UKRAINE

Annotation. It is indicated that within the framework of the International Festival «Ballet Open Space» (2018) at the National Opera of Ukraine, Alexander Abdukarimov staged the modern ballet «Children of the Night». The director noted that modern ballet must actively use the latest technologies to become interesting to the widest possible audience. The main roles in the performance were performed by Ekaterina Kukhar and Alexander Stoyanov, who flawlessly fulfilled their task.

Keywords: National Opera of Ukraine, premiere, performance, festival, international art, history of human happi

КИЇВСЬКЕ ДЕРЖАВНЕ ХОРЕОГРАФІЧНЕ УЧИЛИЩЕ: ІСТОРІЯ ТА СТАНОВЛЕННЯ

УДК 792.8.09(477-25)

Анотація. Київське державне хореографічне училище – один з провідних закладів освіти України з підготовки професійних артистів балету. Вивчення історії його виникнення та розвитку дасть розуміння розвитку балетного театру України загалом.

Ключові слова: хореографічний технікум, Київське державне хореографічне училище, артист балету, викладач-хореограф.

Панченко Оксана Миколаївна,
магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, викладач Київського державного хореографічного училища (Київ, Україна)

Київське державне хореографічне училище свою неофіційну історію починає з ***приватної балетної школи Іллі Чистякова***, яка з 1918 і до 1934 року була єдиною приватною хореографічною студією в місті Києві і знаходилась на вулиці Рейтарській. У ті часи там навчалися М. Іващенко, О. Бердовський, Б. Степаненко, В. Шехтман, А. Яригіна, які згодом стали відомими українськими артистами балету.

1934 року при Київському театрі опери та балету була створена ***балетна студія***, яка готувала артистів балету для потреб театру і згодом перетворилася в ***хореографічний технікум***. Студія розмістилась на вулиці Володимирській, 48 і займала чотири кімнати в підвальному приміщенні, де проходили заняття із загальноосвітніх предметів, а з хореографії проводили в балетних залах театру. Художнім керівником студії на той час був заслужений артист України Леонід Жуков, завідувачем педагогічної частини призначили відомого в подальшому балетмейстера, соліста Київського театру опери та балету, заслуженого артиста України – Бориса Таїрова. Класичний танець викладали: О. Бердовський, М. Дельсон, Н. Верекундова, К. Васіна (випускниці А. Ваганової) та О. Гаврилова; характерний танець – Т. Демпель; майстерність актора – В. Галицький [1, 25–30]. Згодом зі студії утворили новий навчальний заклад – технікум. На жаль, документів, які б підтвердили або пояснили цей факт, не збереглося.

1937 року технікум випустив перших артистів, викладачами яких були Н. Верекундова та М. Дельсон. На сцені Київського театру опери і балету випускники показали виставу «Марна пересторога», провідні партії виконували О. Сольська та Г. Черкаський. І вже наступного року була представлена «Коппелія» Л. Деліба, сольні партії вистави виконували випускники І. Москалева та О. Сегаль класу викладачів – К. Васіна та М. Дельсон.

1938 року за рішенням Уряду в Києві створили трирічний Хореографічний технікум. До його складу увійшли згаданий технікум та хореографічне відділення Театрального технікуму (1933). Новоствореному Хореографічному технікуму надали нове приміщення в будівлі Фізкультурного технікуму. Директором призначили заслуженого артиста України Леоніда Олексійовича Жукова, першим художнім керівником – заслуженого артиста України Бориса Олександровича Таїрова, викладачами класичного танцю – Клавдію Васіну та Наталю Верекундову [3].

До початку Другої світової війни в різні роки Хореографічний технікум закінчили Л. Герасимчук, З. Серкова, О. Сегаль, Б. Каменькович, Л. Сольська, О. Горчакова, Є. Зайцев, М. Слободян, Т. Ахекян, О. Єршова, Л. Шакулова, Г. Петренчук, які стали провідними солістами балету оперно-балетних театрів України та колишнього Радянського Союзу, а згодом перейшли до викладацької діяльності.

У витоків зародження та становлення ***Київського державного хореографічного училища*** стояли відомі всій балетній спільноті України діячі, прізвища яких склали цілу епоху: Леонід Жуков, Борис Таїров, Лідія Герасимчук, Олександр Сегаль, Борис Каменькович, Євгенія Єршова, Наталя Слободян, Тетяна Ахекян, Євген Зайцев, Ганна Петренчук.

Леонід Олексійович Жуков, якому 20 квітня 2020 року виповнилося 130 років від дня народження, був артистом балету, балетмейстером, актором німого кіно. 1926 року на запрошення Об'єднання українських державних оперних театрів Києва, Харкова та Одеси Л. Жуков разом зі своєю партнеркою по сцені та дружиною прима-балериною Великого театру Марією Рейзен прибув до Києва й очолив балетну трупу Київського театру опери і балету. Першою його постановкою в театрі стала вистава «Баядерка» Л. Мінкуса.

2 жовтня 1926 року відбулася наступна прем'єра балету, і саме цю дату вважають офіційним днем народження київської балетної трупи. Хореографічна й акторська майстерність Леоніда Жукова формувалася в Московському театральному училищі класу В. Тихомирова, яке закінчив 1909 року. Після закінчення училища працював у балетній трупі Большого театру, під керівництвом видатного балетмейстера та реформатора балету Олександра Горського. Став прекрасним танцівником, постановником і педагогом. У жовтні 1934 року ставить балет «Дон-Кіхот» Л. Мінкуса, який ознаменував важливий етап у розвитку українського балету. У цій виставі брав участь і майбутній перший художній керівник Хореографічного технікуму Борис Таїров. Як пише у своїй книзі «Балетний театр України» Ю. Станішевський: «Зворушливу постать «лицаря сумного образу», відважного Дон-Кіхота створював Б. Таїров, знайшовши для цієї пантомімічної ролі багато тонких, психологічно правдивих пластичних й акторських деталей» [4, 42].

Надзвичайним здобутком Леоніда Олексійовича є те, що 1935 року він разом з Василем Верховинцем здійснив постановку «Триколінний гопак», який здобув Першу премію на Міжнародному фестивалі народного танцю в Лондоні. «Цей перший тріумфальний вихід майстрів українського радянського балету на світову хореографічну арену яскраво продемонстрував могутню емоційну силу й оригінальність народного танцю», – пише Ю. Станішевський [3, 42].

Галина Лерхе й Олександр Соболь у статті «Як ми танцювали в Лондоні» зазначали, що гопак не лише глибоко вразив і захопив усіх учасників і глядачів Міжнародного фестивалю, а й «зробився наймоднішим танцем у Лондоні». А згодом «Лондонський гопак» відтворили артисти Київського театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка як завершальний хореографічний номер в опері С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» [2, 60].

Основними тенденціями у творчості Л. Жукова були, передусім, дбайливе ставлення до класичної хореографічної спадщини та її кращих традицій, вивчення щедрих багатств національного танцювального фольклору, його сценічна театралізація й обробка.

Борис Таїров – заслужений артист України, 1926 року закінчив Одеський музично-драматичного технікум у класі педагога В. Преснякова (колишнього танцівника Маріїнського театру), який формував у своїх учнів не тільки глибоке розуміння класичного танцю, а й інтерес до ритмізованої гімнастики Ж. Далькроза та «вільної пластики» А. Дункан. Б. Таїров десять років був артистом балету в Одеському театрі опери та балету, співпрацюючи з видатними хореографами того часу – К. Голейзовським, П. Вірським, що справило значний вплив на його подальшу діяльність балетмейстера. З 1934 року поєднував роботу в Київському театрі опери та балету з посадою художнього керівника в Київському хореографічному технікумі. Після визволення Києва від німецько-фашистських загарбників працював головним балетмейстером Київського театру оперети.

Лідія Герасимчук, заслужена артистка України, закінчила Київський хореографічний технікум, викладач Н. Верекундова, і була зарахована в трупу Київського театру опери та балету, де виконувала провідні партії. Під час Другої світової війни працювала в трупі Ленінградського театру опери та балету ім. Кірова. Сама Агрипина Ваганова запросила її працювати й надалі в цій трупі, але балерина повернулася до Києва. Була першою виконавицею провідних партій у балетах: «Лілея» К. Данькевича, «Лісова пісня» М. Скорульського, «Маруся Богуславка» А. Свєчнікова. На жаль, Л. Герасимчук дуже рано трагічно пішла з життя.

Олександр Сегаль, народний артист України, провідний соліст балету Київського театру опери та балету, згодом як головний балетмейстер очолив Ансамбль танцю України імені П. Вірського, де створив «Вербиченьку» на музику М. Лисенка і «Лісоруби» – хореографічні шедеври, які посіли чільне місце в репертуарі ансамблю. З 1980 року – головний балетмейстер Київського театру оперети. Протягом усієї творчої діяльності здійснив постановки більше п’ятдесяти танцювальних сцен, а його невеличкі хореографічні постановки «Дударики», «Козачок» О. Іващенка стали постійними номерами в концертному репертуарі Київського державного хореографічного училища. Слід згадати, що першою виконавицею номеру «Козачок» стала народна артистка СРСР Тетяна Таякіна.

Борис Каменькович, народний артист України, після закінчення технікуму на запрошення самого Павла Вірського розпочав свою діяльність в Ансамблі танцю України. Згодом доля привела Бориса Наумовича Каменьковича в естрадний жанр, де він є одним із засновників Київського мюзик-холу. Більше 20 років Борис Наумович пропрацював головним балетмейстером Київського українського драматичного театру ім. І. Франка. «Магістр танцювальної магії» – так називали його «актори-франківці». За цей час він здійснив постановки більше 20 вистав, серед яких: «Енеїда» І. Котляревського, «Тев'є-Тевель» Шолом-Алейхема з великим Богданом Ступкою в головній ролі, «Майстер і Маргарита» за М. Булгаковим, «Пігмаліон» Б. Шоу й ін.

Євгенія Єршова, народна артистка України, прима-балерина Київського театру опери та балету, підкорювала глядачів своєю експресією та динамічністю. Її творчий діапазон був дуже широким – від ліричних до героїчних жіночих партій. У подальшій творчій діяльності – балетмейстер-репетитор Київського театру опери та балету.

Наталя Слободян, народна артистка України, провідна солістка Львівського академічного театру опери та балету, легенда львівського балетного театру. Балерина рідкісного ліричного обдарування, її називали «українською Улановою». Свої партії вона виконувала вишукано, академічно, з внутрішнім наповненням образів, згодом – балетмейстер-репетитор Львівського академічного театру опери та балету.

Тетяна Ахекян, народна артистка України, провідна солістка, а пізніше балетмейстер-репетитор Київського театру опери та балету. З 1950 по 1968 рік – викладач класичного танцю Київського державного хореографічного училища. Багато років працювала педагогом-репетитором у Національному заслуженому академічному ансамблі танцю України ім. П. Вірського, Київському театрі класичного балету та Київському музичному театрі для дітей та юнацтва.

Євген Зайцев, заслужений працівник культури України, 1941 року по закінченні Київського хореографічного технікуму працював у Київському театрі опери та балету. У його репертуарі не лише партії класичного, а й сольні партії народно-сценічного репертуару. З 1944 по 1970 рік – викладач народно-сценічного танцю Київського державного хореографічного училища. Разом з А. Васильєвою в Донецькому театрі опери та балету здійснив постановку балетних вистав «Лебедине озеро» П. Чайковського та «Попелюшка» С. Прокоф'єва. Автор підручника «Основи народно-сценічного танцю», який є одним з програмних посібників для викладачів і студентів.

Ганна Петренчук – це ім'я особливе для Київського державного хореографічного училища. Після закінчення технікуму працювала артисткою балету в Київському театрі опери та балету, а потім на запрошення Г. О. Березової прийшла на роботу викладачем класичного танцю в Київське державне хореографічне училище (КДХУ). З 1971 по 2000 рік здійснила 15 випусків. Серед її випускниць – народна артистка України Н. Мацак, заслужені артистки України О. Майорова, І. Гордійчук (Андрусяк) та багато інших високопрофесійних артисток балету, відомих не тільки в Україні, а й в усьому світі. Протягом багатьох років Г. Петренчук очолювала відділ класичного танцю КДХУ. Як методист і чудовий викладач передавала свій багаторічний виконавський і викладацький досвід та допомагала молодим педагогам досконало опанувати методику

викладання фахових дисциплін з урахуванням вікових психофізіологічних особливостей вихованців.

Можна згадати ще багато імен, які писали історію створення КДХУ.

1940 року для більш професійної підготовки артистів балету був збільшений термін їх навчання до семи років, технікум перейменували в ***Київську спеціальну середню школу-десятирічку*** з обов'язковим вивченням як спеціальних, так і загальноосвітніх предметів. Зберігся документ «Постанова Ради Народних Комісарів УРСР» від 18 грудня 1940 року про надання школі-десятирічці приміщення на вул. Пушкінській, 32. На жаль, про ті часи існування навчального закладу збереглося дуже мало інформації. Директором школи на той час була Марія Волосіна, художнім керівником – заслужена артистка України Галина Березова. Невдовзі, 1941 року, школу-десятирічку перейменували в ***Київське державне хореографічне училище***.

Згідно з розпорядженням Ради Міністрів УРСР від 17 червня 1949 року на базі школи-десятирічки відновлено Київське державне хореографічне училище як самостійний середній спеціальний навчальний заклад для підготовки артистів класичного балету. Саме цей день вважають офіційною датою відновлення діяльності КДХУ [3].

Література

1. Галицкий В. А. Театр моей юности. Ленинград : Искусство, 1984. 288 с., 8 ил.
2. Дем'янко Н. Ю. Формування національної культури молоді в педагогічній спадщині В. М. Верховинця. Полтава : АСМІ, 2012. 270 с.
3. Київське хореографічне училище. Історія закладу. URL: http://kdhu.org.ua/about (дата звернення: 26.03.2020).
4. Станішевський Ю. О. Балетний театр Радянської України 1925–1985. Київ : Музична Україна, 1986. 240 с.

Панченко Оксана Николаевна
(Украина)

КИЕВСКОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ УЧИЛИЩЕ: ИСТОРИЯ И СТАНОВЛЕНИЕ

Аннотация. Киевское государственное хореографическое училище – одно из ведущих учебных заведений Украины по подготовке профессиональных артистов балета. Изучение истории его возникновения и развития даст понимание развития балетного театра Украины в целом.

Ключевые слова: хореографический техникум, Киевское государственное хореографическое училище, артист балета, педагог-хореограф.

Panchenko Oksana
(Ukraine)

KYIV STATE BALLET SCHOOL: HISTORY AND FORMATION

Annotation. Kyiv State Ballet School is one of the leading educational institutions in the Ukraine for the training of professional ballet dancers. The research of history of its origin and development will provide insights into development of the ballet theater of Ukraine.

Keywords: choreographic technical school, Kyiv State Ballet School, ballet dancer, choreographer.

ОБРЯДИ ТА ЗВИЧАЇ В ЗАХІДНОМУ РЕГІОНІ ТА ЇХ ВИКОРИСТАННЯ В ХОРЕОГРАФІЇ

УДК 793.3:39(477.8)

Анотація. Розглянуто традиції хороводів у хореографічній культурі календарної обрядовості українців. Виокремлено та проаналізовано приклади зазначеного жанру танцювального мистецтва із річного циклу обрядів. Визначено місце й значення хороводів в обрядовості українців.

Ключові слова: танець, хоровод, танцювальна культура, обрядовість, звичаї.

Івасишин Юлія Михайлівна,
магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Івано-Франківська обл. Калуш, Україна)

Загальновідомо, що під час виконання будь-яких обрядів український народ не обходився без співів і танців, і саме хороводи як колективні танці, а особливо в західному регіоні України, були найбільш поширеними.

Хороводи – один із найдавніших видів народного танцювального мистецтва. Вони виникли і сформувалися протягом віків у певних географічних, історичних, соціально-економічних умовах у результаті розширення амплітуди діяння народних ігор, що були невід'ємною частиною звичаєвості, язичницьких пережитків у тих чи інших етнічних групах людей. Усі ці обставини дали поштовх до створення певних варіантів музично-хореографічного фольклору, появи місцевих, локальних варіантів.

Хороводи переважно виконують не під музику, а під власний спів. Про це говорить З. Сизоненко і як доказ наводить слова з пісні «Нащо мені ті музики, як у мене є язики. Поспіваю, поскачу і нікому не плачу» [11, 23]. Їх супроводжують кроком, гарними фігурними малюнками та ритмічними рухами, повільними, але мистецько досконалими. Їх є декілька видів, і кожен відповідає порі року або якомусь обряду: зустріч весни, великодні хороводи, весільні чи купальські. Весняні хороводи належать до найстаріших, оскільки в літописах, де описано побут наших предків, зазначено, що вони виходили на ігрища, які влаштовували навесні поміж селами.

Оскільки хороводи – це досить великий пласт танцювальної культури українців, то їх варто групувати. Найкращою для розуміння вважаємо класифікація, яку подає нам А. Гуменюк. Дослідник упорядковує тут танці ***за темами*** на три групи: «до першої належать найдревніші хороводи з яскраво вираженим відбиттям трудових процесів («А ми просто сіяли, сіяли», «Мак», «Шевчик», «Бондар», «Коваль» та ін.). До другої – хороводи, де відбито родинно-побутові відносини українського народу («Перепілка», «Ой, гілля-гілочки», «Пташка» тощо). До третьої – хороводи, у яких знайшли вираження патріотичні почуття народу, оспівано рідну природу («А вже весна», «Марена» й ін.)» [5, 30].

Тепер звернемося до розгляду хороводів під час ***річного циклу обрядів***. Цей жанр танцювального мистецтва найширше представлений у весняній обрядовості. Розпочинається вона з обряду «закликання весни», де виконували хороводи-веснянки. Зокрема, за словами В. Сапіги, у Західній Україні такі танці зі співом

називають гаївками, і їх грали лише у Великодній тиждень коло церкви [10, 23]. Інші назви веснянок чи гаївок: гаїлки, гагілки, ягілки, галагілки, риндзівки.

Розпочиналося співання ***веснянок*** з обряду зустрічі весни. Тому водіння хороводів, виконання інших символічних обрядодій (спалювання або утоплення в річці солом'яного опудала зими) можна розуміти як допомогу весні подолати свою супротивницю. Танцювальні рухи, якими супроводжувалися веснянки, нагадували оранку, сівбу руками, поління, косіння. Відповідно, слова пісні пояснювали ці рухи.

Співаючи веснянки, дівчата беруться за руки й утворюють коло, півколо або ключ і так рухаються під ритм пісні. Темп руху залежить від темпу пісні, отже, він швидкий або повільний. Наприклад, такий варіант розгортання веснянки подає нам С. Єфремова: «"По три шаги молодець, По таляру дівка, По тисячі жінка… По три копи дівочка, По чотири кісочка, По грошику молодець, Як печений горобець". Співаючи цю частину, дівчата здебільшого творять "ключ" і рухаються швидко – "бігають з підстрибом". А коли стануть у коло, то рухаються повільніше і також повільніше співають: "Світи, зоре, на все поле, поки місяці, зійде, Та до мене мій миленький вечеряти прийде"» [6, 43]. У змісті цих радісних пісень відображено відродження природи, тему кохання тощо. Уславлюючи прихід весни, дівчата у своїх піснях-веснянках опоетизовували природу, уявляли її в образі людини, яка несла їм радість.

Більшість дослідників схиляється до думки, що веснянки всюди й завжди починалися з ***«Кривого танцю»***. Його вчені вважають якщо не найстаршим, то одним з найстарших творів цього роду. М. Грушевський характеризує його такими словами: «Первісна вага лежить, очевидно, не в тексті, не в пісні, а в руху, в хороводі, і в сім бачу відбиття примітивного такого хороводу: його першого завдання – підняти настрій, розбудити енергію» [4, 115]. Дівчата, побравшись за руки, довгою вервечкою рухаються між трьома посадженими на землі дітьми або просто туди, куди їх тягне провідниця. Крім руху, ніякого смислу в грі немає, головна мета танцю – сприяння пробудженню енергії рослин, ріст яких імітується. Однак можна легко помітити, що з часом початковий зміст ритуалу був втрачений, а танець виконували задля розваги.

С. Килимник пояснював зміст веснянки-хороводу «Кривий танець» так: «І як "рух" сонця на небі, зміну дня і ночі, і зміну пір року, і народження, життя та смерть, і небо-повітря, воду й землю» [7, 185].

Щодо веснянок ***«Шум»*** і ***«Тинок»***, то в цих танках учасники, беручись за руки, завертаються в коло та пробігають попід піднятими руками останньої пари, що, пропустивши під арку зі своїх рук увесь хоровод, завертаються самі під своїми ж руками. Таким чином складається «живописний тин», як його, зокрема, називає В. Скуратівський [12, 82]. По закінченні остання пара повертається зворотно під руками, за ними інша – і відбувається розплітання тину, відновлення ряду. Намагаючись дійти першоджерел «Шуму», О. Воропай припускав, що «наш "Шум", імовірно, був колись не що інше, як… заворожування… шуму зеленої весни: листя на деревах, трав на луках, зелених врун на полях» [3, 302].

Аналізуючи різні хороводи, можемо помітити, що основним пластичним мотивом таких хороводів, як «Кривий танець», «Шум», «Тинок», «Горох», «Огірочки» виступає імітація завивання рослин. У цих танцях проглядається первісний магічний ритуал, покликаний пробудити репродуктивні сили природи; чітко ви-

ступають ті самі елементи, наявні в церемоніях розмноження всіх давніх племен: імітації рухів звіра чи рослини, розмноження якої ця дія має на меті. Звиваючись так, як горохові стебла чи огіркове огудиння, учасники хороводу несвідомо вже для себе мають, очевидно, пособляти доброму росту відповідної городини.

М. Грушевський писав: «Сей мотив – хороводними, імітаційними рухами пособляти зростові потрібних рослин, – очевидно, лежить в основі різних веснянкових дій, і я думаю, що вони були… магічними діями, виконуваними старшими, перше ніж зійшли на гри молодіжі. Такі забави … колись стояли, мабуть, в дуже тіснім зв'язку з магічними, вегетаційними танками, церемоніями, діями, котрих серія починалася з початком соняшного року і переходила через весь господарський сезон, пильнуючи розбудити, зміцнити, можливо, розвинути природні явища добродійні, корисні, потрібні, а знейтралізувати ворожі і шкідливі» [4, 115–116].

Існують також і суто ***чоловічі хороводи***, що, зазвичай, тією чи іншою мірою відтворюють певні трудові процеси, зокрема чоловічу роботу ***(«Шевчик», «Коваль»***).

Цікавою є гаївка-хоровод ***«Просо»***, про яку згадує С. Єфремова, зауважуючи, що в ній іде протистояння між дівчатами та хлопцями [6, 31–32].

Танцювальна обрядовість ***літнього циклу*** була продовженням весняного. Літній період народної творчості становить цілісну систему обрядово-поетичних дійств, що сягає корінням глибокого минулого. Як і в інші пори року, літні ритуали були тісно пов'язані із найдавнішими культами та віруваннями, давньою міфологією.

Центральним святом літного періоду, яке широко відзначали на Західній Україні, слід вважати Івана Купала (Купайла). До цього свята молодь заздалегідь старанно готувалась: робили опудало, готували деревця (називали їх Мареною або Купалом), плели із живих квітів вінки, збирали хмиз, готували кулі соломи на вогнище. Увечері, коли ховалося сонце, а на небі з'являлися зірки, молодь збиралася на умовленому місці (здебільшого недалеко від річки, на узліссі чи в гаю) і навколо Марени починали водити хороводи. Основною темою цих хороводів є кохання. На відміну від весняного циклу хороводів, де більшість – дівочі танки, на Купала їх виконують дівчата й хлопці разом. Обов'язково розкладають велике вогнище, через яке стрибають дівчата і хлопці поодинці або в парі. Про виконання ***петрівчаних пісень та хороводів*** у ніч під Івана Купала Є. Ліньова писала: «Нарешті починає смеркатися: легкий туман спускається на гори. Окремі групи дівчат з'являються на горах, на різній висоті. Ось молодий, сильний і низький голос заспівує пісню: «Та малая нічка Петрівочка, Не виспалася наша дівочка». Заспів підхоплюють інші голоси, дзвінкі, чисті, нескінченної сили і енергії. Тепер уже співають всюди, на горах, до самих вершин, які губляться в лісі. Оригінальною багатоголосною фугою звучить пісня… У тумані на горах групи молоді танцюють і співають» [9, 11–13].

Ті хороводи, які виконувала молодь на свято Купала, відзначаються однією важливою особливістю, а саме: водили ці хороводи навколо Марени або вогнища. На нашу думку, ця, на перший погляд, незначна деталь надає їм специфічного національного колориту, яскраво підкреслює їх поетичну сторону.

Тепер розглянемо кілька хороводів, які були популярними під час літніх святкувань. Цікавий за композицією хороводний танок ***«Марена»,*** який описав

Ю. Климець. У дійстві дівчата, танцюючи та співаючи, плетуть вінки, прикрашають Марену вінками, квітами, стрічками. Під час ганцю учасниці створюють елементарні побудови-зірочки, горизонтальні лінії, подвійні кола тощо [8, 27]. Проте такі малюнки-побудови не заважають виконувати пісню виразно, мелодійно. Варто зауважити, що подібні танки є досить простими у виконанні, однак така їхня хореографія передбачається саме піснями, які їх супроводжують.

У русальному хороводному танці ***«Ой, зав'ю вінки»*** дівчата за допомогою віночків – прадавнього символу шлюбу, виплетених з польових квітів, – ведуть, співаючи, своєрідний орнаментальний хоровод. Малюнок залежить від ведучої і будується у формі кола, півкола тощо. Створення певних сталих художніх взірців з використанням при цьому імпровізаційних елементів – невід'ємна риса української народної хореографії.

Досліджуючи купальські дійства, можемо помітити, що важливе місце посідає танок у формі кола. Це можна пояснити тим, що ці свята припадають на літнє сонцестояння, а коло – це символ сонця. Хоча трапляється і нерегламентований танець як вияв святкового настрою. Під час танцю учасниці створюють елементарні побудови: зірочки, горизонтальні лінії, подвійні кола тощо. Важливу роль у купальських обрядах відігравали колесо як символ Сонця та вода – ці стихії порівнювали з братом і сестрою. Як бачимо, провідною у святі Івана Купала є ідея пошуку партнера для створення сім'ї. Малюнок танцю, як зазначає З. Сизоненко, означав зміну партнера з кожним коліном, щоб усі дівчата і хлопці перетанцювали одне з одним [11, 31]. Це пояснюється практичним завданням того часу, тобто молодь повинна була придивитися і вибрати собі пару на все життя.

Таким чином, на прикладі цього танцю бачимо, що люди черпали ідеї для рухів у природи. Також це яскравий приклад того, що особливості обрядових танців у нашого народу прямо пов'язані з природним циклом. У танках і хороводах, супроводжуваних простими за змістом співами, люди розбуджували бадьору енергію, життєрадісний настрій, прагнучи передати їх навколишній природі, розбуркати своїми імітаційними рухами й діями її сили до нового життя, вплинути на неї в бажаному напрямі. Синкретична цілість хороводів (коли слова, мелодії, міміка, танкові рухи й драматична дія ще не розчленовані) підпорядковувалась у первіснообщинну добу практично-магічній меті: прикликати весну, прогнати зиму, наворожити урожайне літо, напророкувати дівчатам і хлопцям щасливе обрання пари й весілля. Живучи в умовах натурального господарства, перебуваючи в постійній залежності від природи, людина на ранніх етапах свого розвитку уважно придивлялась до природних явищ і ставилася до них суто практично. Відголоски цього можемо помітити, зокрема, і на особливостях хороводів календарної обрядовості.

Література

1. Воропай О. Звичаї нашого народу : етнографічний нарис. Т. 2. Мюнхен, 1958. 290 с. URI: https://svit.in.ua/kny/voropaj/znn_t2.pdf (дата звернення: 6.05.2020).

2. Грушевський М. С. Історія української літератури : у 6-х т. Київ : Либідь, 1993. Т. 1. 392 с.

3. Гуменюк А. І. Українські народні танці. Київ : Наукова думка, 1969. 612 с.

4. Ігрові веснянки / упор. Л. Єфремова, за ред. Г. Дмитренка. Київ, 2005. 184 с.

5. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні : у 3 кн., 6 т. Київ : Обереги, 1994. Кн. 1. Т. 1: Зимовий цикл. Т. 2: Весняний цикл, 1994. 400 с. URI.: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgibin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S (дата звернення: 8.05.2020).

6. Климець Ю. Д. Купальська обрядовість на Україні, 1990. 142 с.
7. Линева Е. Опыт записи фонографом украинских народных песен. Москва, 1905. 147 с.
8. Сапіга В. К. Українські народні свята та звичаї. Київ : Знання України, 1993. 112 с.
9. Сизоненко З. Н. Віночок. Київ, 1962. 83 с.
10. Скуратівський В. Дідух: свята українського народу. Київ : Освіта, 1995. 272 с.

Ивасишин Юлия Михайловна
(Украина)

ОБРЯДЫ И ОБЫЧАИ В ЗАПАДНОМ РЕГИОНЕ И ИХ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ В ХОРЕОГРАФИИ

Аннотация. Рассмотрены традиции хороводов в хореографической культуре календарной обрядности украинцев. Выделены и проанализированы примеры указанного жанра танцевального искусства из годового цикла обрядов. Определены место и значение хороводов в обрядности украинцев.

Ключевые слова: танец, хоровод, танцевальная культура, обряды, обычаи.

Ivasyshyn Yuliya
(Ukraine)

RITUALS AND CUSTOMS IN THE WESTERN REGION AND THEIR USE IN CHOREOGRAPHY

Annotation. The article considers the traditions of round dances in the choreographic culture of the calendar rituals of Ukrainians. Examples of this genre of dance art from the annual cycle of rites are singled out and analyzed. The place and significance of round dances in the rituals of Ukrainians are determined.

Keywords: dance, round dance, dance culture, rituals, customs.

ІНТЕЛЕКТУАЛЬНІ БАЛЕТИ МАТСА ЕККА

УДК 792.82

Анотація. Простежено основні принципи оновлення та розвитку сучасного мистецтва, зокрема хореографії. Проаналізовано вистави відомого шведського балетмейстера Матса Екка: «Жизель», «Лебедине озеро», «Спляча красуня», «Кармен». Стверджено, що новаторське бачення митця підхопили його послідовники, які так само сміливо міксують різні мистецькі прийоми, виховуючи свого інтелектуального глядача.

Ключові слова: сучасне мистецтво, процес експерименту, хореографічна композиція, прийоми, принципи, оновлення.

Борисенко Тетяна Вікторівна,

викладач-методист, голова предметно-циклової комісії спеціалізації «Народна хореографія» Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв» ім. Павла Чубинського (Київ, Україна)

Сьогодні, розмірковуючи про процес розвитку сучасного мистецтва, можемо стверджувати, що діапазон діяльності митців дуже широкий. Безперечно, попереднє XX століття – століття нових ідей і перетворень, активного пошуку нового, експериментів, де митці абсолютно позбавлені будь-яких упереджень або табу творчого плану. Автори хореографічних композицій зовсім звільняють себе

від стереотипного мислення, а межа їх творчої уяви є невизначеною. Кожний митець формує власний художній почерк, свої прийоми та принципи, які постійно вдосконалює.

Процес оновлення триває постійно. Наприкінці XX століття виникло багато зовсім не схожих одна на одну танцювальних труп: ті, які мають оригінальні творчі концепції, і ті, які повністю їх позбавлені. Діяльність одних – це сенсація, інших – оновлення пластичної мови, постійний синтез різних стильових напрямів. Дехто з авторів композицій надає своїм роботам філософський сенс, що відповідає потребам інтелектуального глядача. Інші – не віддільні від фольклорної основи, де існує ґрунт для розвитку абсолютної нової догми танцю, де відчувається тяжіння до вільної, природної організації руху та потоку всіляких імпровізацій.

Сучасне мистецтво – це мистецтво без втоми та девальвації, бо девальвація для нього – неминуча смерть. ***Сучасне мистецтво хореографії*** репрезентує вільне сприйняття рухів тіла. Веронік Барсело взагалі стверджує, що існують три напрями дослідження тіла: мова тіла, тіло – розум, тобто дух, і тіло – оболонка, матеріальна субстанція, яку ми відчуваємо. Сучасна наукова література фокусує нашу увагу на дослідженнях у сфері модерну та постмодернізму, які реалізуються двома шляхами: німецько-австрійським і французьким. Феномен мистецтва танцю Ж. Дерріда розглядає як пошук нової мови, абсолютно вільної від втручання світу.

Танець завжди живе, фіксується в «тілах тексту» та в «тексті тіла». Жест тіла, рух його в танці завжди визначає те, що неможливо продемонструвати, вербально визначити. Лексична основа хореографічної мови не звичайна, кожен автор демонструє по-своєму цю жагу її перетворення у своїх роботах.

Творче кредо кожного митця сучасності – перевага знання – підсвідомості. Вистави відомого шведського балетмейстера ***Матса Екка*** – це дійства з чітко визначеною, власною грою. Еволюціонуючи, синтезуючи модерн з класичною хореографією, сценічний гумор у стилі Іржі Кілліана, естетику постмодернізму й експресіонізму, Матс Екк поступово сформував свій авторський стиль – стиль дитячої гри, зі своїм міфічним світом, стиль епічної казки. Сценографія його вистав – видовищність і символічність. Прикладом є фігура Альберта на тлі пейзажу в стилі Анрі Руссо в ***«Жизель»*** або великі, самостійно рухомі віяла в «Кармен». Стереотипи класичної хореографії Матс Екк зрушив саме постановкою «Жизель» (1982). Його почерк – це рух, залишений на півжесті. Зафіксована переривчастість руху і є характерною ознакою його хореографічної мови, складної для сприйняття. Балет «Жизель» – смислова модифікація, перенесена в сучасність не за часовими параметрами, а за ознакою власних стверджень – власне трактування, нова концептуальна позиція. Не є таємницею той факт, що в процесі розвитку мистецтва завжди з′являлися автори, які по-своєму інтерпретували вічні теми, сюжети, загальнолюдські проблеми, з метою визначення нових актуальних ідей, внесення до художніх ємкостей концептуальних змін, наповнення новим змістом. «Жизель» Матса Екка – новий погляд автора, нова характеристика людства [2]. Його героїня існує в банальному світі, творчо заземлена. Автор з притаманною йому іронією через персонажа акцентує на видовищних трансформаціях, які відбуваються в житті та мистецтві. Історія кохання в його трактуванні подана гротескною мовою, дуже різкою та рвучкою.

Його Жизель – істота із сутулою спиною, схиленою головою, втягнутими плечима. Вона неординарно виявляє емоції, має нескоординовані рухи. Вона – істота дика, має вигляд ізгоя. Для акцентуації на якостях образу автор звертається до типових символів постмодернізму: червоного ганчіркового серця – як символу кохання, двох великих яєць – як ознак цінностей життя. Головну драматургічну опозицію – злочинець і жертва – хореограф створює навмисно, що чітко визначає сцени знайомства Альберта з Батильдою на очах у Жизелі, чим збільшує злочин Альберта і визначає акцент на потрясіннях Жизелі. Його Жизель – жалісноподібна істота, чітке протиріччя образу з класичного зразка. Але автор абсолютно по-своєму розуміє її душу, душу закоханої. Демонструє нам невпевнену дівчину, позбавлену грації, але зі своїм відчуттям любові. Мовою експресії та відвертості автор стверджує іншу мову філософії кохання, філософії відчуття дитини природи. Ось вам і ще опозиції: низький і високий, природа і культура.

Головна героїня… Хто вона? Досить дивна істота, створена зі спектру інстинктів і забобонів, яка існує на межі духовного і фізичного, яка поступово концентрує нашу увагу. Поступово ми вже бачимо в її образі не «ізгоя», а істоту з дуже цілісною, чистою натурою, здатною самовіддано кохати. І сприймаємо її саме такою, трохи іншою, абсолютно не схожою на попередню. Приймаємо її з емоцією співчуття і розуміння, а автора – як носія ідеї благородства і великодушності. Водночас автора жорсткої прози життя, що чітко визначено в другому акті вистави, позбавленої будь-якої потаємності й астральності, де автор безмежно реалістичний, завжди рухається на «межі». Його героїня не вмирає, кохання не перемагає смерть. Його віліси – це пацієнтки психіатричної клініки в білих сорочках. Їхні образи – це образи світу нестабільності, абсолютної невпевненості, повної розбалансованості, де може відбуватися, що завгодно. Це світ повного хаосу, де людина не довіряє навіть собі.

Хореографія шведського хореографа – каскад, насичений складними неординарними підтримками, розмаїттям стрибків. Його пластичний мотив – дикувата, різка трансформація рухів, з відчуттям внутрішньої енергії з метою впливу на глядача, з відчуттям напруження. Мабуть, це і є метою інтелектуальних балетів. У Матса Екка метою є визначення безумства, його межі й симптомів розпаду свідомості. Фінал вистави – ідея християнського всепрощення, що змінила концепцію романтизму.

Інша вистава автора ***«Лебедине озеро»*** з новою ідейно-пластичною спрямованістю: у житті кожного чоловіка відбувається зустріч із жінкою, яка з часом в його житті стає білою або чорною лебідкою, а в серці кожної жінки є місце пекельному й божественному началу [2]. Така ось інтерпретація Екка. Ця версія спектаклю дуже сильно різниться зі спектаклем класичної спадщини. Тому глядач відчуває деякі незручності в сприйнятті іншої призми відтворення світу – світу спотворених ілюзій. Екк як автор балансує між жахом і комедією. З погляду балетмейстерського мислення – це дуже нестандартний випад з не очікуваними для глядача гротесковими зламами тіла, присутністю іронічних дуетів, що межують з розв'язною поведінкою. У такому випадку не слід очікувати танцівниць на пуантах, виконавиці можуть з′явитися лише на півпальцях.

Що – це? А перед нами справжній театр абсурду з його необхідними складовими й ознаками. У такому театрі співіснують лисі співачки-носороги,

королі, які вмирають, придворні блазні, одягнені в уніформу, з дуже неприродними рухами.

Виразний засіб картин побуту – гротеск у різних його формовиявленнях. Наскрізна дія спектаклю – драма принца, а не історія королеви-лебеді, тема материнської волі. Лексична основа – імітація пластики тварин, по сцені просуваються дві зграї, відверто потворні з представниками чоловічої та жіночої статі. Здається, що дійство все більше набуває вигляду повної маячні. Хореограф чітко стверджує свій художній принцип – струс у мистецтві з різною силою впливу.

У ***«Сплячій красуні»*** Екк зовсім інший, з проникненням у свідомість людини. Історія відслідковує такі теми: життєвий цикл кохання, заміжжя, народження і смерті, а також окремі фантазії автора для квартету клоунів [2].

«Кармен» – це гротеск і ностальгія, пристрасть та абсолютний холод. Творчість хореографа – можливість поєднувати непоєднуване, руйнуючи – створювати, заперечуючи – стверджувати. На мою думку, він ніколи не ставив перед собою надзавдання – сподобатися глядачеві. Його зухвалі та серйозні ігри спантеличують й інтригують, його іронія чіпляє за живе. Його театр – надзвичайний проєкт у дусі постекспресіонізму, де висловлювання ведеться чітко й точно, але має абстрактні форми з прийомами недомовленості. І ця несказаність спрацьовує: вона збуджує цікавість. А далі – знову заперечення, відчуття дискомфорту, знову намагання зрозуміти незрозуміле – і, як факт, – абсурд. Так. Його театрові, безперечно, потрібен свій глядач, з розумінням витонченого розуму балетмейстера, його сміливості в порушенні межі дозволеного. А що за цим? Діаметрально протилежні драматичні опозиції – добро і зло, низький і високий, природа і культура, злочинець і жертва, життя і смерть, радість і сум, анархічна комедія та глибокі емоції, пристрасть і холод, гротеск і ностальгія, які в будь-яку мить можуть бути руйнівними і, навпаки, рівномірно збалансованими між собою в структурі всього спектаклю. Однозначно, перед нами майстер протиріч, які викликають шокову реакцію, навіть у молодої аудиторії. Майстер, навколо якого завжди буде жорстка полеміка, незалежно від часу. Що переважить? Чаша з негативною, розгубленою реакцією або захоплення його креативним мисленням. Загалом варто пам′ятати, що справжнє новаторство полягає в розвитку внутрішніх потенцій танцю, які завжди повинні бути живою матерією мистецтва, здатною до її нескінченого розвитку. Поступово в Матса Екка, культового хореографа, з′являються послідовники, які активно формують свої творчі концепції, нові танцювальні форми, уже не схожі на попередні. Наприклад, лексична основа спектаклів Мозеса Пендлетона, одного із засновників театру «Пілобулос», – поєднання вільного танцю, декламації, акробатики, елементів циркової вистави.

Хореографові притаманне змішування ліній, створення головоломок з тіл танцівників. Хаос підкорює собі все видовище, стимулює розгадувати систему мислення митця. Безлад, складне прочитання хореографічної партитури, іронія і сарказм, гротеск, фонове звучання музики – завжди це правильно? Це – визначення абсурду? Автор книги «Чорний принц» Айріс Мердок зазначив, що будь-яке мистецтво має справу з абсурдизмом, але завжди намагається досягти витонченої простоти. А сучасне мистецтво – найбільше цього потребує.

Література

1. Пархомовская Н., Розова И. «Кармен»: от оперы к contemporary dance. *Театр*. 2015. № 20. URL: http://oteatre.info/karmen-ot-opery-k-contemporary-dance/ (дата звернення: 08.05.2020).
2. Трансляция балетных спектаклей. URL: http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-94237.html (дата звернення: 18.04.2020).
3. Эк, Матс. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Эк,_Матс (дата звернення: 06.07.2020).

Борисенко Татьяна Викторовна
(Украина)

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ БАЛЕТ МАТСА ЭККА

Аннотация. Прослежены основные принципы обновления и развития современного искусства, в частности хореографического. Проанализированы постановки известного шведского балетмейстера Матса Экка: «Жизель», «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Кармен». Утверждено, что новаторское видение художника подхватили его последователи, которые так же смело смешивают различные художественные приемы, воспитывая своего интеллектуального зрителя.

Ключевые слова: современное искусство, процесс эксперимента, хореографическая композиция, приемы, принципы, обновления.

Borisenko Tatiana
(Ukraine)

INTELLECTUAL BALLET MATSA EKKA

Annotation. The basic principles of renewal and development of modern art, in particular choreography, are traced. The performances of the famous Swedish choreographer Mats Eck are analyzed: «Giselle», «Swan Lake», «Sleeping Beauty», «Carmen». It is claimed that the innovative vision of the artist was picked up by his followers, who just as boldly mix different artistic techniques, educating their intellectual audience.

Keywords: contemporary art, the process of experiment, choreographic composition, techniques, principles, renewal.

ХАРАКТЕРНІ ОЗНАКИ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ІНДОНЕЗІЇ

УДК 793.31(594)

Анотація. Розглянуто танцювальне мистецтво країни південно-східної Азії – Індонезії. Наведено характерні ознаки танців на острові Ява й острові Балі. Визначено чинники, що вплинули на формування їх специфіки. Окреслено види танців, охарактеризовано їх зміст і лексику.

Ключові слова: Індонезія, стилі танцю, танцювальні форми, характерні ознаки, балійське танцювальне мистецтво.

Борисенко Тетяна Вікторівна,

викладач-методист, голова предметно-циклової комісії спеціалізації «Народна хореографія» Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв» ім. Павла Чубинського (Київ, Україна)

Індонезія – загадкова і чаруюча … Країна південно-східної Азії – ланцюжок островів з вулканічною основою. Держава, у якій проживає багато народів, що розмовляють різними мовами й мають свою багату обрядову спадщину, свої усталені традиції. Країна, яка заворожує своєю природою, у центрі якої колоритне місто Джакарта – столиця на

острові Ява та не менш відома всім Джок'якарта зі своїми ляльковими виставами й традиційним оркестром під назвою «гамелан». Країна зі своїм ритмом повсякденного життя, зі своєю формою управління – форматом президентської республіки, до складу якої входить 17500 островів, 250 мільйонів населення, яка посідає четверте місце у світі за кількістю населення і має найчисленніше мусульманське населення. Саме тут існують сотні театральних традицій, багато яких відносяться до більш дрібних етнічних груп віддалених островів, а інші створюють блок, що можливо класифікувати як «класичні традиції». Саме до таких класичних традицій і відносимо звичаї центрального острова Індонезії – Ява, і сусіднього Балі. За історичними фактами, ці два острови тривалий час тісно контактували з Індією, а також іншими сусідніми культурами, що й визначило специфіку мистецтва театру й танцю. Деякі при цьому віддалені острови століттями знаходилися у відносній ізоляції від зовнішніх впливів, що й дало їм змогу зберегти особливості своєї танцювальної культури, що в деяких випадках відносяться ще до неоліту і виникли в кам′яному або бронзовому періодах. То що ж являє собою танцювальне мистецтво Індонезії? По-перше, треба зробити акцент на традиціях у мистецтві островів Ява і Балі, обов′язково врахувати ісламський вплив, який постійно поширювався з Північної Суматри на інші частини архіпелагу, починаючи з XIII століття н. е. Трохи зануримося в історію. Відомо, що острів Ява був «ісламізованим» ще на початку XVI століття, а острів Балі до цього часу суворо зберігає свої старовинні індуїстські вірування.

А тепер зробимо невелику зупинку на острові ***Ява*** – на центральному острові Індонезії, який має унікальне географічне положення, тому що знаходиться на перехресті морських шляхів між Сходом і Північною Азією. Цей факт і формує основну характерну ознаку мистецтва острова. Саме на Яві відбувся процес впливу та змішування абсолютно різних культур різних регіонів протягом тривалого часу, навіть сьогодні.

Форми драми й танцю, які зараз вважають класичними, були створені під час ісламського правління на території Центральної Яви шляхом поєднання старовинних традицій корінних народів з традиційними міфами, класичною технікою танцю з Індії. Зараз основними центрами яванського танцювального театру вважають Джок'якарту та Суракарту на території Яви, і столицю країни – Джакарту.

Головні традиції яванських танців побудовані на основі культури Індії, поетичних епосів «Махабхарата» та «Рамаяна». З часом на індонезійські традиції вплинули інші культури, такі як іслам і християнство після появи голландських колонізаторів із Заходу. Досі збереглися давні епоси про злодіїв і героїв, про яких співають і танцюють.

Танець завжди супроводжує життя людей на Яві, у кожному його аспекті. Феномен популярності танцю можливо пояснити тим, що його основною функцією є не просто розвага, він є засобом морального виховання людей. Усі герої старовинної «Махабхарати», «Рамаяни» наділені певними рисами характеру, що змушує глядача аналізувати їхню поведінку й визначати для себе моральні норми.

На Яві визначають чотири стилі танцю:

1) alus Brahmana – танець священника;
2) branyak Satriya – танець лихого князя;

3) bergas wissa – танець енергійного купця;

4) sereng – regu sudra – танець служника, який тяжко працює.

Вони отримали назву на честь професій і відрізняються своєю лексикою рухів. Самі яванці стверджують, що чотири стилі танцю відображають чотири рівні існування, відповідно до індуїстських вірувань. Танці на острові Ява – атрибут релігійних церемоній, святкових фестивалів та інших подій життя. Деякі танцювальні форми були спеціально розроблені при королівському дворі Яви, інші створювали професійні танцівники, у результаті сформувались відповідні стилі фольклорного танцю, у яких відчувається давня символіка анімістичних ритуалів, індуїстських традицій.

Другою характерною ознакою яванського танцю є деяка чепурність, витончена філігранність у рухах і позах. Рухи класичного танцю – повільні і ритмічні, з чіткою фіксацією пози – інструмент танцівника для формування колоритної мови жестів. Існує й така класифікація яванських танців:

1. Bersan putri (у перекладі «жінка») – це куртуазні танці, які створили спеціально для ексклюзивних королівських заходів. Їм притаманні чіткість рухів, складність постановки і прихований підтекст.

2. Bersan putra – танці, які виконують тільки чоловіки з метою відпрацювати у воєнних ситуаціях синхронність у рухах і продемонструвати свої унікальні бойові якості.

3. Bersan wagang – танці, створені для відтворення поведінки героїв старовинних героїчних епосів, зазвичай мають назву на честь персонажа-чоловіка, про якого йдеться.

Супроводжуються завжди всі яванські танці звуками оркестру – гамелану.

Тематика танців – роздуми героїв про кохання або демонстрація повної готовності до битви.

Третьою характерною ознакою яванського танцю є досконала естетична форма і глибинний зміст.

Танцювальне мистецтво острова ***Балі*** теж має свої характерні ознаки, побудовані на релігійній основі. Першою, головною, є їх зміст: основна тема – хвала Богу, відтворення таємниці молитви. Танець, за індуїстськими традиціями, є посиланням, пов′язаним із Всесвітом, кожний рух танцю має підтекст і насичений зміст.

Особливість балійських танців полягає в їх невід′ємності від культури острова, де дітей дуже рано починають навчати рухам. Велика кількість рухів балійських танців були запозичені від танців острова Ява.

Сучасні дослідники стверджують, що сьогодні яванські традиції є домінуючими в балійській хореографії.

Друга характерна ознака балійських танців – його імпровізаційний характер у рухах і фігурах. Під час навчання майбутні танцівники тренуються комбінувати рухи. Останнім часом молоді хореографи острова Балі демонструють власне бачення традиційних танців.

Третя, унікальна, ознака балійських танців – наявність низького центру контролю ваги танцівника. Ноги танцівника в цьому випадку більше напівзігнуті, а корпус і руки рухаються незалежно один від одного. Найпопулярнішим

напрямом у танцях на Балі є «мудра» – активна фіксація позиції в пальцях рук, у жестах, яка насичена різним змістом залежно від історії, про яку розповідає танець.

Ще одна важлива ознака балійського танцю – його складність у поєднанні рухів і неймовірна експресивність, багатий костюм, насиченість драматизмом. Класичними в балійському танцювальному мистецтві вважають танці legong, baris, langer, кожен з яких має свою структуру рухів, кількісний склад і функцію впливу на глядача. Особливе місце посідає танець «Легонг» – відомий вид сучасного балійського танцю, який відрізняється від інших своєю видовищностю і красою. Він – прояв жіночності, краси і грації, а також юності і цнотливості. Це форма танцювальної драми, яка виникла наприкінці XVIII століття, скомбінована з елементів старовинних традицій, таких як «Гамбух» і танці з елементами трансу «Санх′янг дедарі», з їх різноманітними рухами, що імітують рухи тварин. Однією з важливих форм священного танцю є «Реджанг» – груповий танець, який виконують жінки. Особливістю композиційної побудови є прості лінійні побудови, в основі яких – повільні, плавні рухи, які підкреслюють красу. Є танець, який пов′язаний із жертвенними ритуалами – «Габор», який теж виконують жінки. Світський варіант цього танцю зараз на Балі використовують як загальне привітання для зустрічі гостей. Балі здавна характеризується і танцювальними формами – трансами. Стану трансу танцівник досягає завдяки співу, молитви, ароматам, музиці і різним активним рухам. Транс-зміни стану танцівника відбуваються в його свідомості, що дозволяє йому вступати в контакт з потойбічним світом духів і стати одержимим богами, анімістичними духами тварин. Тому ці танці ніколи на Балі не виконують наодинці, це форма групового танцю, пов′язаного з театром корінного населення. Головна мета цих танцювальних вистав – ритуальне очищення. Взагалі Балі є осередком багатьох ритуальних вистав, які зовсім відрізняються від традиційних західних концепцій театру й танцю. Це зазвичай магічні ритуали для виконавців і глядачів, зовсім не характерні для естетичного або інтелектуального навантаження, для виховання глядача. Є на Балі ціла група войовничих танців, сповнених гідності, святковості, які виконують чоловіки під назвою «Барі». Особливістю композиційної побудови є скоординовані дії групи танцівників, що відтворює хід бою за допомогою простих рухів. Кількість виконавців може нараховувати більш 60, які виступають у ролі хранителів божеств, одягнених у яскраві багаті костюми. До світського «Барі» відносяться салонні танці, визначені віртуозністю та емоційністю. У них чітко визначено поєднання «Барі» з елементами балійського чоловічого танцю зі швидкими нервовими рухами, напруженням тіла танцівника, виразною жестикуляцією рук і міміки, що дає змогу спостерігати за зміною настрою виконавця.

Існує ще багато танцювальних театральних форм в індонезійському фольклорі, що дає можливість стверджувати про широкий діапазон використання танцю в житті корінного населення, а також ще раз підкреслити самобутність і неповторність танцювальної культури цієї загадкової країни.

Література

1. Индонезийский классический танец. URL: https://www.belcanto.ru/ballet_indonesia.html (дата звернення: 17.08.2020).

2. Культовые искусства индонезии URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=30555465 (дата звернення: 17.08.2020).

Борисенко Татьяна Викторовна
(Украина)

ХАРАКТЕРНЫЕ ПРИЗНАКИ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ИНДОНЕЗИИ

Аннотация. Рассмотрено танцевальное искусство страны юго-восточной Азии – Индонезии. Названы характерные признаки танцев на острове Ява и острове Бали. Определены факторы, повлиявшие на формирование их специфики. Определены виды танцев, охарактеризованы их содержание и лексика.

Ключевые слова: Индонезия, стили танца, танцевальные формы, характерные признаки, балийское танцевальное искусство.

Borisenko Tatiana
(Ukraine)

CHARACTERISTIC FEATURES OF THE DANCE CULTURE OF INDONESIA

Annotation. The article discusses the features of the country of South-East Asia – Indonesia. Features that influenced the formation of dance styles. The characteristic features of Javanese dance are given: some neatness, graceful filigree in movements and postures. The dance forms of the island of Bali, which have their own characteristic features, built on a religious basis, are investigated.

Keywords: Indonesia, dance styles, dance forms, characteristics, Balinese dance art.

Секція 2
ХОРЕОГРАФІЧНА ПЕДАГОГІКА

СТРУКТУРА ТИПОВОЇ НАВЧАЛЬНОЇ ПРОГРАМИ З ПРЕДМЕТУ «КОМПОЗИЦІЯ І ПОСТАНОВКА ТАНЦЮ»

УДК 378.016:793.3

Білошкурський Володимир Степанович,
заслужений працівник культури України, доцент кафедри хореографії Інституту мистецтв НПУ імені М. Драгоманова, член Національної хореографічної спілки України (Київ, Україна)

Анотація. Програмно викладено навчальний матеріал з предмету «Композиція і постановка танцю». Зміст курсу містить теми: предмет, завдання і специфіка роботи керівника хореографічного колективу; методика роботи в хореографічному колективі та викладання спеціальних дисциплін класичного, народного й бального танців; основні аспекти творчої діяльності балетмейстера; складові частини композиції танцю, закони драматургії і створення хореографічного образу; музика і драматургія танцювального номера; сучасна тематика танців і її сценічно-художня обробка.

Ключові слова: типова навчальна програма, предмет, композиція, постановка танцю, балетмейстер, методика роботи.

Програма предмету «Композиція і постановка танцю» з хореографічної освіти висуває перед студентом мету – набути знання зі створення танцювального номера, провадження постановчої та репетиційної роботи в хореографічних аматорських колективах. Викладання зазначеної дисципліни проводиться в тісній взаємодії з такими спеціальними дисциплінами, як: народно-сценічний, класичний, сучасний, бальний танець та ін.

Програма складається з теоретичного і практичного розділів, які тісно пов’язані між собою. Так знання, набуті під час теоретичних занять, студенти впроваджують на практиці при створенні танцювального номера, набуваючи таким чином навички балетмейстерської роботи.

Викладання дисципліни «Композиція і постановка танцю» передбачає перегляд відео, фільмів зі зразками хореографічних творів, прослуховування музичних творів. Рекомендовано відвідувати театри, концерти, переглядати телевізійні передачі, присвячені хореографічному мистецтву, з подальшим обговоренням їх на заняттях. Навчальні завдання (етюди, композиції, танцювальні номери) студенти виконують на заняттях із залученням однокурсників.

Першу тема презентованої програми ***«Хореографічне мистецтво України та його відмінні риси»*** розкривають такі підтеми: місце народного й класичного танців у хореографічному мистецтві; визначення змісту професії балетмейстера (балетмейстер-творець, балетмейстер-постановник, балетмейстер-репетитор); балетмейстер – творчий керівник і вихователь колективу [2, 179]; аматорське

танцювальне мистецтво; взаємовплив і взаємозбагачення професійного й аматорського хореографічного мистецтва.

Як приклад кращих балетмейстерських робіт у професійних колективах можуть бути наведені окремі номери або програми таких колективів:

– Національний ансамбль танцю України імені П. Вірського: «Запорожці», «Чумацькі радощі» та ін.;

– Національний заслужений академічний український народний хор України імені Григорія Верьовки: «Гопак», «Запорожці» й ін.;

– Академічний фольклорно-хореографічний ансамбль «Славутич»: «Несе Галя воду», «Чобітки» та ін.

Кращими зразками в класичному балеті можуть слугувати балетмейстерські роботи: В. Вайнонена, В. Захарова, Л. Лавровського, Ю. Григоровича, А. Шекери, К. Голейзовського, Л. Якобсона й ін.

Наступна тема ***«Аматорське хореографічне мистецтво і його значення для розвитку культури народу»*** передбачає розкриття питань: народне мистецтво на сценічних майданчиках; огляди художньої самодіяльності – творчі звіти народних колективів, їх значення і роль у процесі самозбагачення культур народностей, які мешкають на території України; творча співдружність колективів художньої самодіяльності з професійними; концертна діяльність колективів на підприємствах, концертних майданчиках міста та села; народження професійних колективів народного танцю на основі аматорських.

«Музика як основа для створення танцю» – тема, яка має наповнення: робота балетмейстера з композитором на основі лібрето, запропонованого балетмейстером; ідея, тема, сюжет та їх розкриття в задумі балетмейстера; композиційний план; створення музичного матеріалу, відповідно до композиційного плану; творча співдружність композитора й хореографа; музичний образ і його втілення в хореографічному тексті; допомога концертмейстера в доборі музичного матеріалу; аналіз музичного твору; визначення стилю і характеру музики; уміння знайти тему, розкрити ідею, створити танцювальні образи, відповідно до музичного матеріалу.

У межах теми студенти отримують завдання написати нескладний сюжет для танцювального номера, розробляють на нього композиційний план. Надалі працюють з композитором. Бажано відбирати музичний матеріал з яскравими музичними характеристиками. Викладач звертає увагу студентів на бережне ставлення до музичного матеріалу. У разі потреби скорочення музичного твору купюра повинна бути зроблена грамотно, з консультацією кваліфікованого музиканта.

«Малюнок танцю» – це основа композиції танцювального номера і наступна тема зазначеної програми, підтемами якої є: малюнок танцю як один із виражальних засобів хореографічної композиції; відображення національних особливостей у малюнку танцю; малюнок танцю, музичний матеріал і танцювальна лексика – їх взаємозалежність; логіка розвитку танцювального малюнку й розподіл його на сценічному майданчику; простий і багатоплановий малюнок танцю. Закони драматургії в хореографічному творі, їх вплив на розвиток малюнку танцю. Тему ***«Використання законів драматургії в постановці танцювального номера»*** вивчають на теоретичних заняттях. Прикладом танцювальних номерів, де виражальним засобом є малюнок танцю, можуть бути: «Гопак» П. Вірського,

«Кружало» Н. Уварової [1, 17–40] й інші балетмейстерські роботи в професійних та аматорських колективах.

«Хореографічний "текст"» – танцювальні рухи, жести, пози, ракурси. Ця тема програми з предмету «Композиція і постановка танцю» наповнена таким навчальним матеріалом: місце хореографічного тексту в композиції танцю; залежність хореографічного тексту від ідеї; драматургія танцювального номера, національного характеру й ментальності народу; взаємозв'язок танцювального тексту з музичним матеріалом, хореографічним образом; хореографічний текст і малюнок танцю. Теоретичний матеріал отримує підтвердження на практичних заняттях.

Тема ***«Дотримання законів драматургії у постановці номера»*** передбачає розгляд законів драматургії в роботі балетмейстера над створенням хореографічного твору:

- експозиція – підготовка до дії;
- зав'язка – початок дії;
- розвиток дії – ряд ступенів перед кульмінацією;
- кульмінація – вершина дії;
- розв'язка – завершення дії [2, 180–181].

Під час аналізу робіт (етюдів, фрагментів танцювального номера), поставлених студентами, визначають композиційні складові твору.

Створення хореографічного образу передбачає етапи: розкриття ідеї, задуму балетмейстера через хореографічний образ; драматургія танцювального номера і хореографічний образ; танцювальний текст і хореографічний образ; малюнок танцю і хореографічний образ; танцювальний текст і хореографічний образ; комплекс виражальних засобів, якими користується балетмейстер для створення хореографічного образу; художнє узагальнення і хореографічний образ.

Тему ***«Творча й організаторська діяльність балетмейстера в хореографічному колективі»*** викладач розкриває крізь призму завдань діяльності балетмейстера в хореографічному колективі: створення колективу, його спрямування, завдання роботи, формування репертуару, урахування вікових особливостей і специфіки колективу.

«Робота балетмейстера зі створення хореографічного твору»: задум номера, ідея і тема, робота з вивчення літературних джерел, збір фольклорного матеріалу, робота над музичним матеріалом.

Тематичним продовженням, є: робота над композицією танцю; сучасна тема і репертуарі колективу; використання місцевої тематики; народно-сценічний, класичний танці – їх значення в роботі хореографічного колективу (системність навчальних занять і репетицій); план концертних виступів колективу; різнобічні форми ідейно-виховної роботи в хореографічному колективі.

«Вивчення танцювального фольклору і його використання в роботі аматорського хореографічного колективу» забезпечується вивченням підтем: значення фольклору в роботі аматорського хореографічного колективу; збереження та розвиток кращих народних звичаїв – одне із завдань колективів аматорського мистецтва хореографії; збір фольклорних матеріалів; вивчення зібраного матеріалу й відбір фольклору, необхідного для постановки номера; вивчення звичаїв та обрядів народу й використання в роботі хореографічного ансамблю; уміння відбирати головне, що характеризує образ народу; популяризація фольклору аматорськими хореографічними колективами.

Наступна тема ***«Специфіка роботи в дитячому хореографічному колективі»*** розкривається за умови знання аспектів: естетичне виховання дітей засобами танцювального мистецтва; значення народного, класичного і бального танців у роботі дитячого хореографічного колективу; створення дитячого хореографічного колективу (напрям роботи); організація прийому, розподіл на групи з урахуванням віку дітей.

Продовженням є: виховна робота в дитячому хореографічному колективі; репертуар як один із засобів виховання дітей; виховання музикальності на заняттях, репетиціях, концертних виступах; зв'язок керівника колективу з викладачами загальноосвітніх шкіл.

Особливими є підтеми: підбір репертуару (вибір теми, сюжету номера) з урахуванням вікових особливостей, рівня підготовки дітей; підбір музичного матеріалу для занять, постановчої роботи; доступність музичного та хореографічного матеріалу в роботі балетмейстера; навчальні заняття в колективі; доступність змісту уроку класичного, народного або бального танцю (залежно від напряму колективу); значення уроку класичного танцю для дитячого хореографічного колективу, основою репертуару якого є народний танець.

Завершальною темою програми є ***«Постановка танцю за записом»***, і вона наповнена складниками: вивчення умовних позначень запису танцю; розбір танцю в запису; збереження балетмейстерського задуму: теми номера, сюжету, ідеї, образів танцю, стилю і характеру виконання; вивчення музичного матеріалу; розбір малюнку танцю (з умовними позначками і плануванням сцени); методичний розбір танцювальних рухів; розбір опису костюмів і необхідних аксесуарів.

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., Корисько Н. М. Методика роботи з хореографічним колективом : підручник. Ч. 1. Київ : НАКККіМ, 2015. 252 с.
3. Шалапа С. В., Корисько Н. М. Методика роботи з хореографічним колективом : підручник. Ч. 2. Київ : НАКККіМ, 2015. 220 с.

Белошкурский Владимир Степанович
(Украина)

СТРУКТУРА ТИПОВОЙ УЧЕБНОЙ ПРОГРАММЫ ПО ПРЕДМЕТУ «КОМПОЗИЦИЯ И ПОСТАНОВКА ТАНЦА»

Аннотация. Программно изложен учебный материал по предмету «Композиция и постановка танца». Содержание курса раскрывает темы: предмет, задачи и специфика работы руководителя хореографического коллектива; методика работы в хореографическом коллективе и преподавания специальных дисциплин классического, народного и бального танцев; основные компоненты творческой деятельности балетмейстера; составные части композиции танца, законы драматургии и создания хореографического образа; музыка и драматургия танцевального номера; современная тематика и ее сценически-художественная обработка.

Ключевые слова: типичная учебная программа, предмет, композиция, постановка танца, балетмейстер, методика работы.

Beloshkursky Vladimir
(Ukraine)

STRUCTURE TYPICAL EDUCATIONAL PROGRAMS ON SUBJECT «DANCE COMPOSITION AND POSITION»

Abstract. The article programmatically sets out educational material on the subject «Composition and statement of dance». The content of the course reveals the following topics: subject, tasks and specifics of the work of the head of the choreographic collective; mastery of the methodology of working in a choreographic team and teaching special disciplines of classical, folk and ballroom dancing; mastery of the main components of the creative activity of the choreographer; components of the dance composition, the laws of drama and the creation of a choreographic image; music and drama of the dance number; modern themes and their stage-artistic processing.

Keywords: typical curriculum, subject, composition, dance staging, choreographer, working methods.

ЭЛЕМЕНТЫ ТАНЦЕВ НА ВНЕКЛАССНЫХ ЗАНЯТИЯХ ПО ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ ДЛЯ ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО И ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

УДК 793.3:[37.016:81’243]]-053.2/.6

Аннотация. Рассмотрено изучение иностранного языка на внеклассных занятиях для детей дошкольного и школьного возраста с помощью элементов танца. Раскрыты понятия, которые изначально необходимы и естественно сочетаются в природе человека, что помогает ребёнку овладеть иностранным языком.

Ключевые слова: иностранный язык, элемент танца, движение, двигательное умение, двигательный навык, психомоторное развитие, ритм, ритмика, музыкальный ритм, музыкально-ритмическое чувство, музыкально-двигательное воспитание.

Кумуржи Ольга Васильевна,
филолог, преподаватель новогреческого языка и литературы, магистрантка Кубанского государственного университета (Катарини, Греция)

Габаидзе Юлия Владимировна,
студентка факультета физической культуры и спорта Университета им. Аристотеля (Салоники, Греция)

Проблема преподавания иностранного языка сегодня особенно актуальна, потому что изменения в характере образования всё больше ориентировано как на «свободное развитие человека», так и на творческую инициативу, самостоятельность, мобильность и креативность педагога.

Для изучения иностранного языка на внеклассных занятиях для детей дошкольного и школьного возраста с помощью элементов танца, несомненно, необходим креативный подход. Креативность (англ. create – создавать, creative – созидательный, творческий) – творческие способности, характеризующиеся готовностью к созданию принципиально новых идей и неординарных путей разрешения поставленных задач.

Ритм движения, танца, слова, звука изначально естественно сочетается в природе человека, поэтому задача педагога – помочь ребёнку овладеть этой синхронизацией. Для понимания сущности ритмики необходимо раскрыть содержание таких понятий, как *движение, двигательное умение, двигательный навык, психомоторное развитие, ритм, ритмика, музыкальный ритм, музыкально-ритмическое чувство, музыкально-двигательное воспитание*. Отражая различные явления, перечисленные понятия тесно связаны между собой.

Рассмотрим основные понятия, необходимы на внеклассных занятиях по иностранному языку для детей дошкольного и школьного возраста.

Движение является одним из основных механизмов уравновешивания в системе «организм – среда». Организм ребёнка не просто уравновешивается со средой, но активно приспосабливается, адаптируется, и в процессе этой адаптации он, с одной стороны, усовершенствуется структурно и функционально, а с другой – активно изменяет и приспосабливает среду. В нашем случае, средой приспособления есть занятиях по иностранному языку.

Двигательное умение – это степень овладения техникой действия, которая отличается повышенной концентрацией внимания на составных частях движения и способах решения двигательной задачи.

Двигательный навык – такая степень владения техникой действия, при которой управление движениями происходит автоматизировано и действия отличаются высокой техничностью [1, 5]. Выработка двигательного навыка не исключает осознания двигательного акта в целом. Сознание необходимо для выполнения поставленной двигательной задачи, для контроля движения и в некоторых случаях даже частичной деавтоматизации навыка в связи с неожиданно изменившимися условиями выполнения двигательной задачи. Формирование двигательного навыка представляет собой процесс образования динамического стереотипа при взаимодействии первой и второй сигнальной систем, с преобладающим значением последней [1, 6].

Психомоторное развитие протекает в тесной связи с моторным развитием. Движения тела ребенка связаны с восприятием им среды, различными ощущениями: зрительными, слуховыми, тактильными, вкусовыми, равновесия, кинестетическими и др.

Каждое движение совершается в определенном ритме. Понятие «ритм» имеет широкое распространение и применяется по отношению к различным случаям: ритм стихотворения, прозы, сердца, дыхания, ритм времени года, дня и ночи, ритм работы и т. п. [1, 6]. Ритм выступает и как некая универсальная космическая категория. «Пространство и время наполнены материей, подчиненной законам вечного ритма», – говорил Э. Жак-Далькроз. Невозможно найти определение ритма, которое бы подходило ко всем явлениям. Чаще всего понятие ритма связывается с особенностями чередования явлений во времени, но можно говорить и о «пространственном ритме» в отношении балета, живописи, скульптуры, архитектуры [1, 7].

Ритмика (от греч. rhytmikos – относящийся к ритму, равномерный) – это система физических упражнений, построенная на связи движений с музыкой.

Истоки музыкально-ритмического воспитания во многих странах Европы датируют началом XX в. Такая система стала известна как *метод ритмической гимнастики*. Ее создателем был швейцарский педагог и музыкант Эмиль Жак-

Далькроз (1865–1950). Он преподавал в Женевской консерватории. Его поразила неритмичность учеников. Далькроз считал, что музыканту не только нужно иметь хороший слух, но и чувствовать ритм. Он решил выделить музыкальную ритмику в отдельную часть музыкальной педагогики и «культивировать ритмическое чувство само по себе». Регулятором движения Далькроз сделал музыку. Ученики должны были упражняться в координации своих движений с движениями музыки, поскольку именно в музыке имеется идеальный образец организованного движения. Музыка регулирует движение и дает четкие представления соотношений между временем, пространством и движением. Создаются правильные моторные привычки и способность не только производить ритмичные движения, но и представлять, воображать совершенно четко всевозможные временно-пространственные соотношения, которые в любой момент могут быть выполнены с той же четкостью. Согласованность с музыкой такова, что движения выполняются на метрической основе, в отличие от ритмической. Метрические упражнения Далькроз чередовал или объединял в сложный комплекс движений, многие из них относил одновременно и к метру, и к ритму и поэтому квалифицировал как метроритмические [1, 25].

Ритмика является составной частью физического и художественного воспитания, особенно в детском возрасте. Она способствует гармоническому физическому развитию детей, развитию музыкального слуха, выразительности движений; знакомит детей с музыкой, танцами, песнями, учит в движениях выражать характер и темп музыкального произведения. На занятиях ритмикой используют бег, прыжки, игровые упражнения, элементы художественной гимнастики, танцевальные и имитационные движения. Чувство ритма в основе своей имеет моторную, активную природу, всегда сопровождается моторными реакциями. Сущность моторных реакций заключается в том, что восприятие ритма вызывает многообразие кинестетических ощущений. Это мышечные сокращения языка, мышц головы, челюстей, пальцев ног; напряжение, возникающее в гортани, голове, грудной клетке и конечностях; зачаточные сокращения головной и дыхательной мускулатуры и, наконец, одновременная стимуляция мышц антагонистов, вызывающая смену фаз напряжения и расслабления без изменения пространственного положения органа [1, 8].

Понимание ритмики основано на использовании связи слова, музыки и движения. Взаимоотношения указанных компонентов могут быть разнообразными, с преобладанием одного из них или связи между ними [1, 11].

Воспитательные задачи этих занятий разнообразны:

– воспитание и развитие чувства ритма, способности ощущать в музыке, движениях и речи ритмическую выразительность;

– воспитание способности восприятия музыкальных образов и умения ритмично, выразительно двигаться в соответствии с данным образом, т. е. воспитание умения перевоплощаться, проявлять свои художественно-творческие способности;

– воспитание личностных качеств, чувства коллективизма, умения соблюдать правила выполнения упражнений и т. п.

Коррекционная направленность логоритмических занятий обусловлена поэтапностью логопедической работы при устранении различных нарушений речи [1, 11–12].

Процесс развития речи тесно связан с формированием высших психических функций ребенка, он играет ключевую роль в целенаправленной познавательной деятельности ребенка [3, 21].

Ритмика тесно связана с методикой музыкального воспитания, поскольку музыка оказывает влияние на повышение качества исполнения движения: улучшаются выразительность, ритмичность движений, их четкость, координация, плавность, слитность, переключаемость. Эмоциональная окрашенность движений музыкой придает им энергию или мягкость, больший размах или сдержанность и в то же время содействует их свободе и непринужденности. Движения с музыкальным сопровождением положительно влияют на развитие слуха, внимания, памяти, воспитывают временную ориентировку, т. е. способность уложить свои движения во времени, в соответствии с различным метроритмическим рисунком музыкального произведения. Определенная метрическая пульсация, с которой связаны движения детей, взрослых, вызывает согласованную реакцию всего организма человека (дыхательной, сердечной, мышечной деятельности), а также эмоционально-положительное состояние психики, что содействует общему оздоровлению организма [1, 19].

Формирование речи в раннем возрасте является сложным нервно-психическим процессом, который происходит в результате взаимодействия ребенка с окружающей средой [3, 21]. И не последнее место в познании окружающей среды имеют движения ребёнка, а со временем и музыкальный ритм танца. Педагоги, умеющие использовать элементы танца на внеклассных занятиях по иностранному языку, для детей дошкольного и школьного возраста, несомненно владеют большим спектром методических возможностей.

Литература

1. Волкова Г. А. Логопедическая ритмика : учеб. пособ. для студентов специальности «Дефектология». Москва : Просвещение, 1985. 191 с.; ил.

2. Лифиц И. В. Ритмика : учеб. пособ. для студ. сред. и высш. пед. учеб. заведений. Москва : Академия, 1999. 224 с.

3. Мартиненко І. В., Шалапа К. А Активізація спілкування у дітей раннього віку із затримкою мовленнєвого розвитку.. *Вісник Української асоціації корекційних педагогів* : наук.-практ. журнал. Київ : ДІО. 2019. №2. С. 20–24.

4. Руднева С., Фиш Е. Ритмика. Музыкальное движение. Москва : Просвящение, 1972. 334 с.; илл., ноты.

5. Чибрикова-Луговская А. Е. Ритмика: Ходьба. Упражнения. Игры. Танцы : метод. пособ. для воспитателей, муз. руководителей дет. сада и учителей нач. шк. Москва : Дрофа, 1998. 104 с.; ил.

Koumourzi Olha,
Gabaidze Yuliya
(Greece)

DANCE ELEMENTS IN EXTERNAL CLASSES FOR FOREIGN LANGUAGE FOR PRESCHOOL AND SCHOOL CHILDREN

Annotation. The article discusses the study of a foreign language in extracurricular activities for preschool and school children by means of dance elements. The concepts that are initially necessary and naturally combined in the nature of man are revealed, which helps the child to master a foreign language.

Keywords: foreign language, element of dance, movement, motor skill, motor skill, psychomotor development, rhythm, rhythm, musical rhythm, musically-rhythmic feeling, musical and motor education.

ХОРЕОГРАФІЧНА ОСВІТА – ШЛЯХ ДО РОЗВИТКУ ТА СТАНОВЛЕННЯ ОСОБИСТОСТІ ДИТИНИ

УДК 793.3:37.016-053.2/.6

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

Анотація. Сучасна система хореографічної освіти спрямована на розробку та впровадження в педагогічну практику ефективних технологій розвитку інтелектуальних і творчих здібностей особистості, формування її пізнавальної та творчої активності. Хореографічна освіта дає змогу дитині розвинути свої творчі можливості і сформує індивідуальність.

Ключові слова: хореографічне виховання, хореографічні здібності, наукові дослідження, психомоторна креативність, функціональні особливості.

Мистецтво хореографії охоплює всі сторони духовного життя особистості, що формує вміння оцінювати прекрасне та потребу прагнути до нього. У цьому контексті підготовка учнів у системі хореографічної освіти набуває особливої актуальності. Дитина з хореографічною підготовкою має можливість освоїти все різноманіття рухових умінь і навичок. Розвинена ерудиція та естетичний смак вихованця сприятимуть його успішній реалізації в житті.

Відбір дітей для навчання мистецтву хореографії здійснюється на основі обґрунтованих наукових розробок, узагальнень і систематизації педагогічного досвіду: А. Ваганової, Н. Тарасова, Н. Базарової, В. Мей, Т. Баришнікової, Г. Березової, Л. Бондаренко й ін., що сприяло формуванню теоретичних положень і практичних рекомендацій із застосуванням обґрунтованих методик, критеріїв і показників педагогічної діагностики майбутніх танцівників.

Окрім цього, важливо використовувати в практиці відбору дітей для навчання мистецтву танцю наукові дослідження із суміжних галузей знань (педагогіки, анатомії, біомеханіки, психології, теорії музичної творчості): В. Виготського, В. Ортинського, Л. Роговик, С. Руднєвої, О. Рудницької, В. Слиханової, Ф. Фіцули й ін., дослідження яких сприяло підвищенню ефективності й оптимізації процесу відбору дітей на початковій стадії навчання танцю.

Хореографічні здібності – це індивідуальні особливості людини, що визначають успішність провадження нею хореографічної діяльності. Окреслимо складники, що сприяють успішному оволодінню мистецтвом танцю і формуванню спеціальних якостей у танцівника: загальна естетика статури (антропометричні дані); функціональні особливості біомеханіки рухів; психомоторна креативність.

Загальна естетика статури (антропометричні дані) – це:

- пропорціональність статури;
- струнка форма ніг;
- гнучка, гарна лінія витягнутої стопи – підйом ноги;
- витончена, пластична форма рук.

Функціональні особливості біомеханіки рухів – це:

– виворітність (здатність танцівника до вільного розгортання ніг назовні від стегна до кінчика пальців);

– крок (можливість підйому ноги догори вперед, назад і вбік);

– підйом (зовнішня вираженість подовжнього зведення стопи та можливість добре витягнути стопу разом з пальцями);

– гнучкість корпуса (властивість опорно-рухового апарату);

– стрибок (здатність людини долати земне тяжіння за допомогою власних м'язових зусиль, легкий і високий стрибок – одне з найважливіших умінь танцівника).

Психомоторна креативність – це:

– координація (уміння гармонійно узгоджувати складні рухи);

– музикальність і відчуття ритму (здатність сприймати музику, узгоджувати рухи частин тіла в часі та просторі з музичним ритмом);

– апломб (стійкість, здатність фіксувати й утримувати позу, зберігаючи в рівновазі всі частини тіла) [3, 82].

Урахування хореографічних здібностей дитини та надання цілеспрямованої фахової підготовки забезпечить їй розвиток професійних якостей танцівника високого рівня.

Хореографічне виховання дитини має передбачати розроблення й індивідуальних освітніх траєкторій з урахуванням її досвіду, переваг, мотивації в освітньому процесі. Це актуалізує застосування розвивального, особистісно орієнтованого навчання, де диференціація та індивідуалізація – принципи навчання, мета яких виявити здібності майбутнього танцівника й максимально ефективно їх розвивати. І це відповідає меті хореографічної освіти, відповідно до суспільного замовлення, сформульованій у підручнику «Методика роботи з хореографічним колективом» (авторки – С. В. Шалапа, Н. М. Корисько): 1) створення психолого-педагогічних умов для повноцінного творчого, інтелектуального та духовного розвитку особистості; 2) підвищення її мотивації до пізнання й творчості; 3) задоволення освітніх потреб творчої особистості на основі її залучення до свідомої і систематичної творчої діяльності.

Заклади освіти мистецького спрямування, зокрема хореографічні, є справжніми творчими лабораторіями, які створюють оптимальні педагогічні та дидактичні умови для творчо обдарованих, талановитих дітей [3, 66].

У навчальному процесі виховання кожного танцівника має бути на рівні його індивідуальних хореографічних здібностей: у кожного вони різні. Тому педагог, спираючись на потенціал дитини, має розробити освітню програму не тільки з диференціацією змісту, а й організації навчання з окресленням методів, форм роботи (фронтальна, групова, індивідуальна), темпів вивчення матеріалу задля максимально ефективної реалізації поставленої мети.

Психолого-педагогічні умови формування творчої, інтелектуальної особистості-танцівника полягають у:

– процесі включення вихованця в активне, свідоме опанування навчального матеріалу; у формуванні в нього на цій основі стійких знань, умінь і навичок пізнавальної та творчої діяльності;

– застосуванні дієвого педагогічного апарату з підвищення якості знань і вмінь, що є сукупністю волі, емоцій та інтелекту особистості, спрямованих на пошук мотиваційних засад творчої діяльності в мистецтві хореографії;

– співробітництві та співтворчості педагога й вихованців, побудованих на визнанні особистості дитини, на взаємоповазі її пізнавальної та творчої діяльності, на взаємній зацікавленості в спільному успіху та наслідках творчої діяльності в мистецтві танцю [3, 67–68].

Хореографічне виховання стає все більш актуальним і набуває системного характеру: за допомогою танцю можна забезпечити як естетичне, так і фізичне виховання, а також організувати дозвілля дітей, що важливо для їх соціалізації. Варто пам'ятати, що кожна дитина індивідуальна й має свій набір здібностей і можливостей, необхідних для занять хореографією. Прагнучи до прекрасного, діти приходять до залу абсолютно різні, а танцювати хочуть всі. Це має спонукати керівника аматорського колективу на пошук таких шляхів (методичних, психолого-педагогічних і організаційних заходів), за яких кожній дитині знайдеться гідне місце на сцені під час виконання загального танцю.

Література

1. Барышникова Т. Азбука хореографии. Москва : Айрис-Пресс, 2001. 272 с.
2. Бондаренко Л. А. Методика хореографической работы в школе и внешкольных заведениях. Київ : Музична Україна, 1985. 238 с.
3. Шалапа С. В., Корисько Н. М. Методика роботи з хореографічним колективом : підручник. Ч. 2. Київ : НАКККіМ, 2015. 220 с.

Пен Лю
(Китай)

**ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ –
ПУТЬ К РАЗВИТИЮ И СТАНОВЛЕНИЮ ЛИЧНОСТИ РЕБЕНКА**

Аннотация. Современная система хореографического образования направлена на разработку и внедрение в педагогическую практику эффективных технологий развития интеллектуальных и творческих способностей личности, формирование ее познавательной и творческой активности. Хореографическое образование дает возможность ребенку познать свои творческие возможности и сформировать индивидуальность.

Ключевые слова: хореографическое воспитание, хореографические способности, научные исследования, психомоторная креативность, функциональные особенности.

Peng Liu
(China)

**HOREOGRAPHIC OSVITA –
HATS UNTIL ROSVETTING THAT BECAME A SPECIFIC DITINY**

Abstract. The current system of choreographic education has been adapted for distribution and, for the first time, into the pedagogical practice of effective technologies, the development of intellectual and creative health of specialness, the form of educational and creative activity. Choreographic education gives the child the ability to develop their creative possibilities and formulate individuality.

Keywords: choreographic education, choreographic abilities, scientific research, psychomotor creativity, functional features.

СКЛАДНИКИ ФАХОВОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ПЕДАГОГА ДИТЯЧОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО КОЛЕКТИВУ

УДК 793.3.071.4-053.2/.6

Анотація. Простежено основні принципи формування педагогічної майстерності майбутнього педагога дитячого хореографічного колективу. Проаналізовано танцювальну діяльність в Україні та комплексну професійну підготовку майбутнього керівника в аматорських і професійних хореографічних колективах.

Ключові слова: творчість, танцювальна діяльність, структура, гармонійний розвиток, балетмейстер-педагог, педагог-хореограф, функції, хореографічний колектив.

Вартовник Валентина Олександрівна,
заслужений працівник культури України, доцент кафедри хореографії та мистецтва Львівського державного університету фізичної культури ім. І. Боберського, керівник школи народного танцю та народного художнього колективу ансамблю танцю «Серпанок» Центру творчості дітей та юнацтва Галичини м. Львова, член Національної спілки хореографів України (Львів, Україна)

Педагог – це організатор й учитель,
викладач, хореограф і мім.
Він вчить у танці тілом сміятись,
це той, хто радість дарує всім.
О. Голдрич

Майбутнє української нації залежить від цінностей, світоглядної орієнтації дітей і молоді, від того, якою мірою духовність стане основою їхнього життя. Тому важливим завданням позашкільної освіти в Україні є пошук і використання дієвих засобів для формування в молодого покоління знань, умінь і навичок, які б відповідали його інтересам, а також суспільства, забезпечували інтелектуальний і духовний розвиток, готували до активної професійної і громадської роботи.

Танцювальна діяльність в Україні здійснюється через систему хореографічних колективів (шкіл, гуртків, студій тощо) і є педагогічно керованою системою, що ростить вихованців шляхом залучення їх до активної творчої практики. Балетмейстер-педагог є організатором, керівником і вихователем хореографічного колективу. Він провадить організаційну, навчально-виховну, постановчу, репетиційну, концертну, методичну діяльність, формує репертуар колективу, організовує семінари, фестивалі (у міру своєї підготовленості та досвіду), а також працює з батьками.

Навчання балетмейстера-педагога являє собою комплексну професійну підготовку майбутнього керівника для роботи в аматорських і професійних хореографічних колективах, пріоритетною метою якої є становлення висококваліфікованого фахівця в галузі балетмейстерського мистецтва, який володіє хореографічними, культурологічними, психолого-педагогічними, мистецтвознавчими й менеджерськими знаннями, готового до новаторства і творчості.

Структура (від лат. будова, порядок) – сукупність стійких зв'язків об'єкта, що забезпечує збереження його основних властивостей при різних зовнішніх і внутрішніх змінах; основна характеристика системи, її інваріантний аспект.

Структуру діяльності балетмейстера як керівника хореографічного колективу висвітлено в працях сучасних дослідників з позиції філософії, естетики, мистецтвознавства, педагогіки й психології: С. Забредовського, Ю. Герасимова, Л. Каміна, А. Кривохижі й ін. Однак багато важливих аспектів щодо означеної проблеми залишилось за межами наукового розгляду.

Необхідно відзначити, що діяльність балетмейстера-педагога в різножанрових хореографічних колективах характеризується багатоаспектністю і передбачає виконання ним низки ***функцій***:

– ***організаційно-управлінська***: педагог виступає організатором колективу та керує його роботою;

– ***постановча***: педагог є головним балетмейстером-постановником, за винятком колективів, у яких працюють запрошені балетмейстери;

– ***репетиторська***: педагог здійснює репетиційний процес;

– ***навчально-виховна***: педагог навчає виконавської майстерності, духовно й естетично розвиває учасників хореографічного колективу;

– ***розвивальна***: педагог формує індивідуальність кожного учасника колективу шляхом рівноцінного фізичного, емоційного, естетичного, інтелектуального та креативного розвитку виконавців;

– ***контролююча***: педагог проводить діагностику стану знань, умінь і навичок як окремих учнів, так і всього хореографічного колективу.

На підґрунті визначених функцій змоделюємо структуру діяльності балетмейстера-педагога за основними напрямами та специфікою роботи в ансамблях класичного, народно-сценічного, спортивно-бального танцю і сучасних танцювальних стилів.

Зміст робота педагога в колективі класичного танцю – це гармонійний розвиток пластики тіла учасників засобами класичної хореографії, що дозволяє засвоювати рухи будь-якого танцю. Навчання основ класичного танцю формує відчуття форми, художній смак, сприяє фізичному вдосконаленню [1, 208].

Головним завданням педагога в колективах українського народно-сценічного танцю є вироблення вміння визначати особливості стилю народної хореографії. В. Верховинець підкреслював, що в народному танці все повинно співати – голова, руки, ноги, плечі а головне – душа [3, 150]. Герой України М. Вантух вказує, що народний танець – це не просто рухи, веселощі під музику, у ньому закодований генотип людського співтовариства, якому притаманна дивовижна неповторність, своєрідність.

Таким чином, у зв’язку з особливою актуальністю вивчення невичерпних джерел і нових тем української національної хореографії завданням педагога-хореографа як професійних, так й аматорських колективів українського танцю є поглиблене вивчення хореографічної культури нашого народу, удосконалення танцювальної техніки, вироблення вмінь і навичок відтворювати стиль і характер танців різних регіонів України [2, 140].

Мета балетмейстера-педагога в колективі спортивно-бального танцю полягає у вихованні гармонійно розвиненої особистості шляхом фізичного й естетичного впливу бальної хореографії, яка поєднує мистецтво і спорт. Завдання – вивчення європейської та латиноамериканської танцювальної програми, участь у конкурсних турнірах як окремих пар, так й ансамблів (формейшн). Балетмейстер-педагог повинен бути професійно підготовленим і мати необхідний обсяг знань, умінь і навичок.

Сьогодні в Україні реалізовані телевізійні проекти: «Танцюють всі», «Україна має талант», «Крок до зірок», де сучасні танцювальні стилі викликали величезне зацікавлення в суспільстві мистецтвом танцю. Сучасне хореографічне мистецтво існує в таких напрямах: джаз, модерн танець, contemporary, стритденс (вуличні танці) тощо.

Якщо народний танець – утілення душі, ментальності народу, бальний – задоволення та куражу, класичний, за деякими винятками, – чистоти й довершеності ліній, захоплення від безмежних технічних можливостей виконавця, то сучасний танець здатний віддзеркалювати глибокі філософські проблеми особистості й суспільства, розкриваючи потаємні першооснови людської душі в сучасному складному світі.

Для створення хореографічних композицій педагог повинен знати лексичні модулі різних жанрів і напрямів хореографічного мистецтва, володіти виконавськими та педагогічними вміннями, знати балетмейстерські прийоми [4, 699]. Такі вимоги до фахової підготовки балетмейстера як до керівника хореографічного колективу повинні забезпечити збереження здобутків виконавських традицій у різних напрямах професійного й самодіяльного танцювального мистецтва, сприяти розвитку сучасних хореографічних напрямів, підвищувати рівень виконавської культури учасників творчих колективів. Отже, проведений аналіз дав змогу виявити структуру діяльності балетмейстера-педагога в хореографічних колективах різного спрямування, розкрити її зміст і функції, без чого неможлива діяльність балетмейстера-педагога в системі хореографічної освіти [5, 135].

Весь спектр умов, необхідних для здійснення ефективного керівництва дитячим хореографічним колективом, реалізується в художньо-творчій роботі ансамблю, результати якої є важливим критерієм оцінки праці керівника як організатора, хореографа й педагога.

Якісним показником професійної компетентності керівника дитячого хореографічного колективу є обсяг знань, умінь і навичок з фаху, психології та педагогіки, які необхідні для роботи з дитячим колективом.

Педагог-хореограф повинен чітко та зрозуміло формулювати мету й завдання занять (теоретичних і практичних), адекватно оцінювати ступінь впливу танцювального мистецтва на духовний світ сучасної людини. Діяльність педагога-хореографа спрямована на організацію навчально-виховного процесу в атмосфері любові та поваги до вітчизняного та світового мистецтва [6, 660].

Сприяючи розвиткові своїх вихованців – учасників танцювального колективу, керівник має систематично підвищувати власний інтелектуальний рівень, прагнути до самовдосконалення та творчої самореалізації, розширювати діапазон художньо-естетичних інтересів.

Педагог-балетмейстер є керівником, учителем і другом, який у колективі формує атмосферу взаємної поваги, виховує повагу до слова, забезпечує індивідуальний підхід до кожного вихованця [7, 324].

Керівник дитячого хореографічного колективу має навчити вихованців сприймати об’єкт естетично, бачити й розуміти глибинний зміст художнього твору, через лексику танцю передавати побачене. Педагог повинен розвивати здатність аналізувати естетичні об’єкти: хореографічні рухи, ритмічні образи в музиці, вчити знаходити потрібний сценічний грим до танцю, підбирати костюм до хореографічного номера, висловлювати власні думки про виконання танцю, відображати рухами образний характер музики, передавати мімікою, жестами, позами різноманітну гаму почуттів [8, 126].

Хореограф повинен володіти знаннями з основних професійних дисциплін, уміти застосовувати на практиці методики навчання класичної, народної, бальної та сучасної хореографії. Керівник колективу має бути професіоналом, високоморальним педагогом, який є зразком культури спілкування, вимогливим до себе й учнів.

Отже, ***фахова майстерність*** майбутнього педагога дитячого хореографічного колективу полягає в тому, що він повинен: знати теорію, методику й історію хореографічного мистецтва; знати основи теорії музики, історію костюма, образотворчого мистецтва; володіти навичками режисера, постановника, танцюриста, сценографа; пропагувати кращі зразки вітчизняного та світового хореографічного мистецтва; розвивати індивідуальність своїх вихованців; постійно вдосконалюватися сам; уміти спілкуватися і співпрацювати з батьками вихованців.

Література

1. Березова Г. О. Хореографічна робота з дошкільнятами. Вид. 2. Київ : Музична Україна, 1989. 208 с.
2. Вартовник В. О. Навчальні програми з хореографічного мистецтва для позашкільних навчальних закладів. Львів : Сполом, 2013. 140 с.
3. Верховинець В. М. Теорія українського танцю. Вид. 5-те, доп. Київ : Музична Україна, 1990. 150 с.
4. Енциклопедія сучасної України / ред. І. М. Дзюба ; НАНУ ; Наук. т-во ім. Т. Г. Шевченка, 2005. Т. 4 (В-ВОГ). Київ, 2005. 699 с.
5. Забредовський С. Г. Методика роботи з хореографічним колективом : навч. посіб. К. : НАКККіМ, 2010. 135 с.
6. Колесниченко Ю. В. Инструменты хореографа. Терминология хореографии. Київ : Кафедра, 2012. 660 с.
7. Цвєткова Л. Ю. Методика викладання класичного танцю : підручник. Вид. 4-те. Київ : Альтерпрес, 2013. 324 с.; іл.
8. Шевчук А. Дитяча хореографія. Київ : Шкільний світ, 2008. 126 с.

Вартовник Валентина Александровна
(Украина)

СОСТАВЛЯЮЩИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МАСТЕРСТВА БУДУЩИХ ПЕДАГОГОВ ДЕТСКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА

Аннотация. Прослежены основные принципы формирования педагогического мастерства будущего педагога детского хореографического коллектива. Проанализирована танцевальная деятельность в Украине и комплексная профессиональная подготовка будущего руководителя в любительских и профессиональных хореографических коллективах.

Ключевые слова: творчество, танцевальная деятельность, структура, гармоничное развитие, балетмейстер-педагог, педагог-хореограф, функции, хореографический коллектив.

Vartovnik Valentine
(Ukraine)

COMPONENTS OF THE PROFESSIONAL SKILLS OF THE FUTURE TEACHERS OF CHILDREN'S CHOREOGRAPHIC TEAM

Annotation. The basic principles of the formation of pedagogical skills of the future teacher of the children's choreographic collective are traced. The dance activity in Ukraine and the comprehensive training of the future leader in amateur and professional choreographic groups are analyzed.

Keywords: creativity, dance activity, structure, harmonious development, choreographer-teacher, teacher-choreographer, functions, choreographic collective.

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНИЙ І ФІЗІОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ У ДІТЕЙ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ

УДК 793.3-027.1-053.5

Анотація. Актуалізовано проблему формування хореографічних здібностей у дітей молодшого шкільного віку: психолого-педагогічний й анатомо-фізіологічний аспекти. Окреслено зміст поняття «вік». Охарактеризовано анатомо-фізіологічні особливості, зокрема опорно-рухового апарату, молодших школярів. Визначено психічні закономірності розвитку дитини: сприймання, мислення, пам'ять, уява, почуття, увага. Обґрунтовано вплив психічних процесів на формування хореографічних здібностей молодших школярів.

Ключові слова: хореографічне мистецтво, фізіологічні та психологічні особливості, діти молодшого шкільного віку.

Червонська Лілія Миколаївна,
кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри теорії і методики музичної освіти та хореографії Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького (Мелітополь, Україна)

Хореографічне мистецтво володіє унікальними можливостями для повноцінного естетичного вдосконалення особистості, її гармонічного естетичного й фізичного розвитку. Процес виховання і розвитку дітей молодшого шкільного віку засобами хореографічного мистецтва передбачає активне включення дітей в художню діяльність. Сучасні вітчизняні науковці Н. Корисько [6], А. Тараканова [4], С. Шалапа [6] та ін. зазначають, що хореографічний розвиток дітей молодшого шкільного віку набуває особливої значущості у зв'язку з формуванням базису особистісної культури молодшого школяра, хореографічне мистецтво розвиває в дітей емоційно-виразну пластику рухів, пробуджує відчуття гармонії, образне сприймання музики, ритму тощо. Заняття хореографією формують в учнів молодшого шкільного віку правильну осанку, навчають основ етикету, формують уявлення про різні напрями хореографічного мистецтва. Завдяки заняттям хореографією в дітей молодшого шкільного віку розвиваються і тренується м'язова сила корпуса й ніг, гнучкість, виворітність, виробляється пластика рук, уміння слухати та розуміти музику, узгоджувати з нею свої рухи й одночасно розвивати грацію та виразність пластики тіла.

Різноманіття танцювальних рухів, що відпрацьовують на заняттях з хореографії, різнобічно впливає на формування організму школярів загалом. Танець сприяє розвитку координації, моторної пам'яті, виробленню правильної постави. Систематичне заняття хореографією пропорційно формує фігуру дитини, сприяє виправленню та усуненню деяких фізичних вад. Водночас сучасні педагоги в процесі занять хореографією з дітьми різної вікової категорії інколи не враховують фізіологічні та психологічні особливості того чи іншого вікового

періоду. Це своєю чергою призводить до того, що в дітей пропадає інтерес до занять хореографією. Фізичне перевантаження молодших школярів може негативно позначитися на загальному анатомо-фізіологічному розвитку дітей, призвести до їх травмування під час занять хореографією.

Отже, мета нашої роботи полягає у визначенні характерних фізіологічних і психолого-педагогічних особливостей хореографічного розвитку дітей молодшого шкільного віку з метою їх урахування в навчальному процесі.

У науковій психологічний термінології ***вік*** визначають як певний ступінь психологічного розвитку індивіда, що характеризується сукупністю закономірних фізіологічних і психологічних змін [3, 98].

Молодший шкільний вік (6–10 років) збігається з періодом навчання дітей у початковій школі – ***1–4 класи***. Учені-фізіологи, психологи та педагоги відмічають, що фізіологічно цей віковий період характеризується активним формування всіх органів і систем. Зміцнюється скелет, розвиток та окостеніння кінцівок, хребта і тазових кісток відбувається дуже інтенсивно. Швидко розвивається м'язова система, тому значно зростає сила м'язів. За несприятливих умов ці процеси можуть протікати з великими аномаліями. Фізичні перевантаження, неправильне виконання рухів, тривале перебування в одному положенні під час занять – усе це може призвести до викривлення хребта, утворення запалих грудей тощо [2].

Таким чином, з огляду на анатомо-фізіологічні особливості молодшого школяра педагогам-хореографам необхідно пам'ятати, що: діти цього віку під час виконання стрибків недостатньо згинають коліна, неодночасно ставлять стопи на підлогу, важко опускаються на всю стопу без переходу з п'ятки на носок; щорічний приріст при стрибках угору для молодших школярів дорівнює в середньому 2 см; орієнтація положення тіла в просторі ще не достатня; здатність збереження вертикального положення недостатньо розвинена; діти цього віку швидко втомлюються при виконанні фізичних вправ, не можуть виконувати силові вправи, що потребують значної витривалості; постава дітей ще не стійка тощо. У 10-річних дітей ці відхилення значно зменшуються, що пов'язано з розвитком вестибулярного апарату, пропріорецепторів м'язів, суглобів, сухожилків. Для формування правильної постави велике значення має розвиток м'язів тулуба. Напруження цих м'язів забезпечує і підтримує поставу. У дітей молодшого шкільного віку підвищена гнучкість хребта при відносній слабкості м'язів тулуба, що може спричинити порушення постави [1, 31–32].

У дітей молодшого шкільного віку вдосконалюється нервова система, інтенсивно розвиваються функції великих півкуль головного мозку, посилюються аналітична і синтетична функції кори. Швидко розвивається психіка. Змінюється взаємовідношення процесів збудження і гальмування: переважає процес збудження – тому молодші школярі збудливі. Посилюється робота органів чуттів.

Оптимізація процесу хореографічної діяльності значною мірою залежить від знання педагогів-хореографів психічних особливостей розвитку дитини, за допомогою яких відбувається становлення особистості (сприймання, мислення, пам'яті, уяви, почуття, уваги):

- ***Сприймання***. Для учнів молодшого шкільного віку характерне конкретно-образне, ненавмисне (мимовільне) сприймання. Ненавмисне сприймання зумовлюють особливості ігрової діяльності: рухливість, яскравість, розташування, незвичність, інтерес. Діти краще сприймають хореографічні твори, які викликають в них інтерес. Саме в цьому віці в дітей формується узагальнене сприймання.
- ***Мислення***. У цей період у дітей розвивається наочно-образне мислення. Вони думають поняттями й символами. Хореографічні образи в них асоціюються з казковими героями, дійовими особами дитячих мультиплікаційних фільмів. Мислення індивідуалізоване, що стимулює школяра до самопрезентації і самореалізації в хореографічній діяльності.
- ***Пам'ять***. У процесі хореографічної діяльності в дітей відбувається накопичення образів, предметів і явищ, які фіксуються в пам'яті. Те, що діти побачили, почули та відчули в процесі занять хореографією, зберігається в образній і руховій пам'яті. Засвоєння інформації відбувається у свідомості молодших школярів шляхом мимовільного запам'ятовування. Залежно від часу закріплення та зберігання матеріалу нова інформація надходить у систему пам'яті молодших школярів через сенсорну, короткочасну та тривалу пам'ять. Пам'ять кожної дитини має індивідуальні особливості, що виявляються у швидкості, точності, міцності запам'ятовування та готовності до відтворення.
- ***Уява***. Основу уяви молодших школярів становлять їх інтереси, потреби та переконання. Уява сприяє розвитку дитячої фантазії. Фантазії дітей пов'язані зі створенням нових образів на основі сприймання, емоцій, відчуття й мислення. Найбільш активно розвивається емоційна уява. Залежно від практичного досвіду уява має відтворювальний і творчий характер. Відповідно до типу характеру особистості дитини – може бути активною і пасивною.
- ***Почуття***. Почуття дітей молодшого шкільного віку мають предметний характер (радість, любов, тривога, страх, сум, сором тощо). Формуються за допомогою емоцій, які пов'язані з потребами й мотивами дітей. Почуття та емоції стимулюють розвиток інтересу дітей до творчої діяльності. У цьому віці виявляють бажання до занять хореографією навіть ті діти, які мають мало розвинені хореографічні здібності.
- ***Увага***. Увага – це форма психічної діяльності дитини, що виявляється в зосередженості її свідомості на певних об'єктах, які мають постійне або ситуативне значення. Увагу вважають не психічним процесом, а психічним станом, що є необхідною умовою ефективності будь-якої діяльності. Через вікові особливості молодші школярі не можуть тривалий час зосереджувати увагу на одному виді діяльності. Цей факт обов'язково має враховувати керівник хореографічного колективу в процесі проведення занять [5].

У навчальній діяльності педагог має ретельно вибирати методи та прийоми розвитку дітей молодшого шкільного віку засобами хореографії, з урахуванням психофізіологічних та анатомо-фізіологічних особливостей вихованців. Заняття з хореографії для них обов'язково мають бути побудовані в ігровій формі, з прийомами імпровізації, бути різноманітними за змістом (ритмічні вправи, завдання на орієнтування, вправи тренувального характеру, партерна гімнастика, розучування і повторення танців тощо).

Отже, з огляду на зазначене вище наголосимо: від урахування педагогами-хореографами анатомо-фізіологічних і психологічних особливостей дітей, застосування раціональних методів і прийомів у процесі занять хореографією залежить успішність хореографічного розвитку молодших школярів.

Література

1. Микитюк О. М, Данильченко С. І. Анатомо-фізіологічні особливості дітей молодшого шкільного віку. URL: https://tmfv.com.ua/journal/article/view/87/90

2. Мир детства: младший школьник / под ред. А. Хрипковой. Москва : Педагогика, 1981. 400 с.

3. Психология и педагогика : учеб. пособ. / под ред. А. Бодалева, В. Жукова, Л. Лаптева, В. Сластенина. Москва : Изд-во Института психотерапии, 2002. 585 с.

4. Тараканова А. П. Танцюйте з нами : навч.-метод. посіб. для вчителів хореографії (1–4 кл.) і керівників хореографічних гуртків (початковий рівень) загальноосвітніх і позашкільних навчальних закладів. Вінниця: Нова Книга, 2010. 160 с.

5. Черкасов В. Ф. Психофізіологічні характеристики учнів молодших класів, їхній вплив на музично-творчий розвиток школярів. *Наукові записки*. Вип. 135. URL: https://core.ac.uk/download/pdf/53035288.pdf

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

Червонская Лилия Николаевна
(Украина)

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ И ФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ У ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Аннотация. Актуализирована проблема формирования хореографических способностей у детей младшего школьного возраста: психолого-педагогический и анатомо-физиологическое аспекты. Определено содержание понятия «возраст». Охарактеризованы анатомо-физиологические особенности, в частности опорно-двигательного аппарата, младших школьников. Определены психические закономерности развития ребенка: восприятие, мышление, память, воображение, чувства, внимание. Обосновано влияние психических процессов на формирование хореографических способностей младших школьников.

Ключевые слова: хореографическое искусство, физиологические и психологические особенности, дети младшего школьного возраста.

Chervonskaya Liliya
(Ukraine)

PSYCHOLOGICAL AND PEDAGOGICAL AND PHYSIOLOGICAL ASPECTS FORMATION OF CHOREOGRAPHIC ABILITIES IN CHILDREN OF PRIMARY SCHOOL AGE

Annotation. The problem of formation of choreographic abilities in children of primary school age is actualized: psychological-pedagogical and anatomical-physiological aspects. The meaning of the term «age» is outlined. Anatomical and physiological features, in particular of the musculoskeletal system, of junior schoolchildren are characterized. The mental laws of the child's development are determined: perception, thinking, memory, imagination, feelings, attention. The influence of mental processes on the formation of choreographic abilities of junior schoolchildren is substantiated.

Keywords: choreographic art, physiological features, psychological features, children of primary school age.

ОСОБИСТІСНО ОРІЄНТОВАНИЙ ПІДХІД ДО КОЖНОЇ ДИТИНИ – КРЕДО ХУДОЖНЬОГО КЕРІВНИКА ЗРАЗКОВОГО АНСАМБЛЮ НАРОДНОГО ТАНЦЮ «РОСТОК» КИЇВСЬКОЇ ДИТЯЧОЇ ШКОЛИ МИСТЕЦТВ № 3

УДК 793.3.071.4.08.091

Анотація. Викладено основні етапи становлення та пріоритети роботи Зразкового ансамблю народного танцю «Росток» Київської дитячої школи мистецтв № 3. Зазначено, що ініціаторкою створення колективу стала Лола Борисівна Верлан, яка до нині ним керує. Описано її творчий шлях – від студентки до викладачки кафедри хореографії закладу вищої освіти, від артистки балету до керівниці хореографічного колективу. Окреслено авторську методику наставниці, кредо якої особистісно орієнтований підхід до кожної дитини, що забезпечує формування творчої особистості вихованців хореографічного колективу.

Ключові слова: особистісно орієнтований підхід, мистецтво хореографії, керівник хореографічного колективу, авторська техніка, формування творчої особистості.

Верлан Лола Борисівна, *завідувач відділу хореографії, спеціаліст вищої категорії, викладач-методист, художній керівник Зразкового ансамблю танцю «Росток» КДШМ № 3, член Національної хореографічної спілки України, член Міжнародної ради танців CID UNESCO (Київ, Україна)*

Верлан Олексій Олександрович, *викладач Зразкового ансамблю танцю «Росток» Київської дитячої школи мистецтв № 3 (Київ, Україна)*

Сучасний етап становлення загальної мистецької освіти в Україні відзначається процесами динамічних змін. Цей розвиток відбувається насамперед у сфері освітньо-культурної політики. Відповідно до «Концепції сучасної мистецької школи» (наказ Міністерства культури України від 20.12.2017 № 1433) початковий спеціалізований мистецький заклад освіти повинен стати середовищем розвитку вільної творчої особистості, гарантувати право на розвиток талантів і відродження національної свідомості митця і суспільства загалом [1].

Київська дитяча школа мистецтв № 3 міста Києва є початковим спеціалізованим мистецьким закладом освіти та надає державні гарантії з естетичного виховання через доступність до надбань вітчизняної і світової культури, готує підґрунтя для занять художньою творчістю, а для найбільш обдарованих учнів – для вибору професії в галузі культури та мистецтва. Викладачі школи постійно вдосконалюють освітній процес, упроваджуючи інноваційні методи навчання та виховання [8, 112].

Особистісно орієнтована модель освіти спрямована на забезпечення умов розвитку кожної дитини з урахуванням її унікальної своєрідності, максимально

повної гармонізації індивідуальних відмінностей, активізації особливих, притаманних лише цій дитині ресурсів, підтримку прагнень до самостійного вироблення власного стилю діяльності, поведінки та життя.

Дитячий хореографічний колектив – оптимальне середовище для використання особистісно орієнтованого підходу в навчально-виховному процесі. Спільна творча діяльність педагога та вихованця сприяє побудові взаємовідносин повної довіри, інтересу обох сторін один до одного, особливо коли педагог на власному прикладі доводить можливість бути успішним [12, 28].

КДШМ № 3 має такий дитячий колектив – ***Зразковий ансамбль народного танцю «Росток»,*** художнім керівником якого є ***Лола Борисівна Верлан***. В ансамблі застосовують особистісно зорієнтоване навчання, основним завданням якого є пробудити інтерес дитини до власної особистості, до саморозвитку за допомогою самоціннісної діяльності. «Росток» – це ті, хто радіє поєднанню емоційного руху з чарівною музикою, де вчителі разом з учнями мають можливість реалізувати свої творчі здібності та розвивати їх. Основною метою діяльності колективу є народження творчої особистості, яка може розкрити та розвинути свої якості: характер, почуття та світогляд засобом танцю, де мелодика звуку має стати пластичним і ритмічним відображенням фізичного та психологічно-емоційного стану дитини.

У процесі викладацької діяльності Лола Борисівна використовує педагогічні технології на основі особистісної орієнтації навчального процесу: педагогіку співробітництва, гуманно-особистісну педагогіку, а також методику створення ситуації успіху. Своїм професійним зростанням, дієвим інтересом до мистецтва викладання хореографії Лола Борисівна надихає своїх вихованців до творчого злету, стає прикладом для наслідування, яскравим показником професійної майстерності.

1999 року Л. Б. Верлан – випускниця узбецького хореографічного училища, артистка балету Державного заслуженого ансамблю народного танцю Узбекистану «Бахор» імені М. Тургунбаєвої, випускниця і в подальшому викладачка НПУ імені М. П. Драгоманова – на базі школи мистецтв та за ініціативи директора КДШМ № 3 м. Київ заслуженого працівника культури України Рябоконь Олени Василівни створила танцювальний дитячий колектив «Росток», художнім керівником якого є і донині.

Подальші 2003–2015 роки викладання на кафедрі хореографії Інституту мистецтв НПУ ім. М. П. Драгоманова Лола Борисівна згадує із вдячністю до колег і наставників з кафедри хореографії, як-от: народний артист України М. М. Вантух, доктор мистецтвознавства Ю. О. Станішевський, заслужений працівник культури України В. С. Білошкурський, заслужений працівник культури України Л. О. Піменова, Ю. М. Тарасова, С. А. Мялківська, кандидат педагогічних наук Л. Л. Козинко й ін. – за неоціненний досвід, який збагатив і розширив знання української хореографічної школи. Утілюючи в життя настанови Олексія Олександровича Гомона, який навчав теорії та методики українського народного танцю, наполягаючи на дбайливому ставленні до перлин національного українського фольклору та неодмінному відтворенню справжньої інтонації душі в танці, Лола Борисівна вважає основним завданням танцювального колективу збереження та подальший розвиток національної хореографічної спадщини.

Професійна підготовка вихованців колективу дає змогу мати в репертуарі хореографічні композиції відомих балетмейстерів України: народного артиста РСРР України Павла Вірського – «Плескач» [15, 134]; народного артиста УРСР

Олексія Гомона – «Привітальна сюїта»; народної артистки УРСР Клари Балог – «Кокетка», народного артиста УРСР Анатолія Кривохижі – «Аркан» [13, 87]; заслуженого діяча мистецтв України Валерія Дебелого – «Веснянка»; заслуженого діяча мистецтв України В'ячеслава Вітковського – «Буковинський дівочий»; доцента НАКККіМ Світлани Шалапи – «Материнська надія» [16, 361–362], заслуженого працівника культури України Олега Голдрича – «Рахівчанка» та власні авторські постановки Верлан Лоли Борисівни: «Веселі коломийки», «Наші браві козаченьки», «Дільбарі жанон», «Вальс Бахор», «Дівчата з Мадриду» й ін.

У творчому доробку ансамблю є декілька концертних програм: «Танці рідної України», «Танці народів світу», «Подорож у країну Танцю», спектакль «Перший бал» на музику П. І. Чайковського, «Танці сонячного Узбекистану і Середньої Азії». Малечі колективу подобається танцювати ляльок і господарочок. Молодшим школярам – різножанрові танці регіонів України: польки, гуцулки, коломийки, хороводи. А старшокласникам під силу технічні танці: «Гопак», «Ой-ра» та ін.

2009 року ансамблю «Росток» присвоїли почесне звання ***«Зразковий аматорський колектив»***. Костюм – «візитна картка» танцювальної композиції, яка відразу ж підказує глядачеві місце, час дії, розкриває національні та локальні особливості хореографії. Якщо мета хореографа-постановника – зберегти фольклорне першоджерело, то й костюм слід залишати таким, яким він побутував у народі чи є в етнографічних музеях [17, 57]. Неоціненною скарбницею хореографічного колективу є яскраві та вишукані костюми до концертних номерів, за придбання яких велика вдячність директорці школи О. В. Рябоконь. Олена Василівна з початку заснування колективу постійно приділяє увагу справам ансамблю, її підтримка й поради мають велике значення для творчого розвитку вихованців.

Ефективність реалізації особистісно орієнтованого підходу в хореографічній діяльності забезпечується в результаті формування внутрішньої мотивації вихованців, орієнтованої на успіх, що є основою діяльності хореографічного колективу. Провідним чинником формування мотивації є можливість «проявити себе» і реалізувати свій особистісний потенціал. Беручи участь у концертах, фестивалях і конкурсах, учні докладають ще більше зусиль для нових досягнень, подальшого розвитку та самовдосконалення. Вихованці ансамблю зростають від новачків до випускників, готуються до прем'єр танцювальних номерів і перемоги на головних сценах не лише Києва та України, а й зарубіжних гастролей, де ансамбль неодноразово підтверджував свою майстерність. Тому учні колективу «Росток» беруть активну участь у районних і міських освітніх мистецьких заходах, концертах, конкурсних та фестивальних проєктах. Найстаранніших учнів щорічно голова Київської міської державної адміністрації відзначає іменними творчими стипендіями, нагороджує грамотами та дипломами. Вихованці ансамблю «Росток» є лауреатами Всеукраїнських і Міжнародних конкурсів хореографії та мистецтв, таких як: Міжнародний конкурс хореографії «Веселкова Терпсихора» (2009, 2013, 2018); Міжнародний благодійний фестиваль юнацької творчості «Сонячний каштанчик» (2009–2019); Міжнародний конкурс-фестиваль «Талановиті діти України» (2016–2019); Міжнародний конкурс мистецтв «Соняшник» (2016–2019); Всеукраїнський фестиваль-конкурс народної хореографії імені Павла Вірського (2008, 2013, 2019); Всеукраїнський конкурс хореографії «Фуете» (2015, 2017); Всеукраїнський конкурс вокалу та хоре-

ографії «Усі ми діти твої, Україно» (2019); Всеукраїнський конкурс вокалу та хореографії «Родина» імені Назарія Яремчука (2019); Всеукраїнський конкурс-фестиваль дитячого мистецтва «Різдвяні мініатюри» (2014, 2016, 2018) й ін.

Одним із компонентів зростання творчої особистості є соціальна активність дитини, її національна патріотична самоідентифікація**.** Київська дитяча школа мистецтв № 3 – член Європейської асоціації установ вільного часу дітей та молоді, яка є дорадчим органом при Раді Європи. За програмою асоціації EAICY зразковий ансамбль народного танцю «Росток» гідно представляє українське хореографічне мистецтво в багатьох країнах Європи і є лауреатом Міжнародних фестивалів-конкурсів: Франція (2004), Польща (2003–2005), Болгарія (2012, 2013). У межах Міжнародного проєкту «Діти України – дітям світу» МБФ «Соняшник» ансамбль підготував програму «Український віночок», яку представляв у таких країнах: Ізраїль (2015, 2016, 2017), Палестина (2016, 2017, 2019), Туреччина (2017), Греція (2018), Італія (2019).

Застосовуючи у своїй роботі технологію діалогу культур, Л. Б. Верлан є заступником голови Київського обласного узбецького товариства «Узбекистан» з культурного напряму та плідно співпрацює з громадськими організаціями [4, 50]: Рада національних спільнот України, Інтернаціональний союз, Азербайджанський культурний центр імені М. Магомаєва, Всесвітний конгрес узбеків, Всеукраїнський татарський культурний центр «Туган-тел», Рада німців України й ін.

На форумі етнічного мистецтва Всеукраїнського фестивалю національних спільнот «Усі ми діти твої, Україно!» імені Іллі Левітаса «Зразковий ансамбль народного танцю “Росток” (худ. кер. Лола Верлан) КДШМ № 3 додав фестивалю справжнього українського колориту уславленою “Привітальною сюїтою”, представив цілий калейдоскоп різноманітних національних танців та образів: узбецькі танці “Бахор кизлар” і “Дівчата з Хорезму”, Казахський танок “Лебідь”», – зазначає Інеш Кдирова в щомісячній інформаційно-аналітичній газеті «Національний діалог» № 6 (22) [11, 6].

Діалог культур наявний не тільки при вивчанні вправ і комбінацій під час тренажу з предмету народно-сценічного танцю, а також в опануванні манери й техніки танцювання різних країн світу та у виконанні їх у етнічному середовищі. Посилення гуманістичних тенденцій в освіті сприяє формуванню нових поглядів на місце й роль людини в освітньому процесі. Доказом тому в контексті особистісно орієнтованого підходу є дружні та плідні стосунки Л. Б. Верлан і її вихованців з Посольством Республіки Узбекистан в Україні, Посольством Республіки Таджикистан в Україні, Посольством Республіки Палестини в Україні, яскраві творчі проєкти та виступи.

Віктор Михайлов у статті «Українські танцівниці підкорюють світ узбецькими національними танцями» пише: «Сьогодні наша розповідь про одну дивовижну людину, безкорисливо закохану в узбецький національний танець, який популяризує нашу країну в Україні. І привід для статті більш ніж доречний. Цього року виповниться 20 років ансамблю народного танцю «Росток» Київської дитячої школи мистецтв № 3, художнім керівником якого працює Лола Борисівна Верлан» [14].

Будучи членом громадської організації «Рада національних спільнот України», метою якої є активізація національної самосвідомості кожного етносу, стимулюючи процеси збереження і примноження історичних традицій, звичаїв та обрядів, народної художньої творчості й фольклору, ансамбль бере активну

участь у соціально-культурних проєктах РНСУ. Серед них варто відзначити: Всеукраїнський фестиваль національної єдності «Мистецька палітра етнічних спільнот України» (2017); Всеукраїнський фестиваль «Етнофольклорама-2017»; Форум національних спільнот України (2017), Новорічний Різдвяний Вечір РНСУ і Всеукраїнський фестиваль Національної єдності (2017); Науково-практична конференція етнічних громад (2018); Фестиваль творчих колективів РНСУ (2019).

За плідну багаторічну сумлінну працю та професіоналізм на ниві відродження і розвитку національної культури Л. Б. Верлан і Зразковий ансамбль народного танцю були нагороджені: Подякою київського міського голови Віталія Кличка (2017); Почесною грамотою Міністра культури України (2017, 2019); Почесною грамотою Посольства Республіки Узбекистан в Україні (2014, 2017, 2019); Подякою Посольства Республіки Палестина в Україні (2016); Почесною грамотою Департаменту культури виконавчого органу Київської міської ради (КМДА); Грамотою голови РДА м. Києва Деснянського району (2016, 2019); Грамотою голови Національної хореографічної спілки України (2014); Почесною грамотою Ради національних спільнот України (2017, 2019). За багаторічну сумлінну працю, вагомий особистий внесок у розбудову та зміцнення української державності й демократії, активну громадську діяльність Верлан Лола Борисівниа нагороджена Грамотою Верховної Ради України (2017), медаллю «Ватан парвар» за особливий вклад у розвиток і популяризацію узбецької культури в Україні, за самовідданість і патріотизм (2019) Сертифікатом Міжнародної Танцювальної Ради CID ЮНЕСКО (2018, 2019, 2020).

Лола Борисівна має методичні розробки та наукові статті, бере участь у наукових Всеукраїнських і Міжнародних конференціях (Київ, 2018; Львів, 2019; Вільнюс, 2019). Проводить семінари, тренінги та майстер-класи з народно-сценічного танцю: 2010 – Міжнародний проєкт «Мости дружби та співпраці. Україна-Узбекистан» [4, 50]; 2014 – «Ретроспектива та розвиток хореографії Середньої Азії на прикладі ферганської, бухарської та хорезмської шкіл узбецького танцю» [6, 107–109]; 2015 – презентація методичних рекомендацій до програми народно-сценічного танцю «Особливості виконання основних елементів хореографії Сходу на прикладі Ферганської, Хорезмської та Бухарської танцювальних шкіл», Київський міський методичний центр закладів культури та навчальних закладів [2]; 2016 – «Особливості виконання танців Середньої Азії»: методичні рекомендації [5]; 2018 – «Основи хореографічної спадщини народного танцю Середньої Азії» [10]; 2019 – «Спортивний аспект у хореографічній підготовці вихованців танцювального колективу» [8, 112–115]; 2019 – «Історичні передумові становлення мистецтва танцю Узбекистану» [9, 346–348]; 2019 – «Узбецький танець як один з унікальних видів народної творчості» [3].

Спільна творча діяльність педагога та вихованця сприяє побудові взаємовідносин повної довіри. При цьому дуже важливо, що викладач є учасником спільного творчого захоплення, «довіреною особою», що створює більш близькі, дружні й довірчі відносини та стає основою для неформального спілкування. У навчально-виховному процесі в дитячому хореографічному колективі «Росток» наставники ставлять завдання – за допомогою ігрових технологій покращити виконавську культуру, збагатити духовний світ, підвищити інтерес, захоплення дитини творчістю. Під час гри «Клубу веселих та винахідливих» у старших класах та «Міс і Містер “Росток”» у молодших учні набувають різноманітні знання та вмін-

ня, опановують нові види діяльності, навчаються в ігровій формі вирішувати проблеми й отримувати результат. Діти мають можливість узяти на себе відповідальність і за допомогою викладачів підготувати індивідуальний номер. Це може бути не тільки танець, а будь-який вид мистецтва: гра на музичному інструменті, вокал, живопис та ін. Також учасники конкурсу мають підготувати творчі змагання в груповій формі, що дозволяє навчитися дружньому спілкуванню та взаємодії в колективі.

Наступним потужним мотиваційним компонентом є передача досвіду успішної діяльності від старших вихованців танцювального колективу молодшим. Юні танцюристи, маючи успішний приклад своїх попередників, отримують стійку мотивацію до досягнення та покращення результатів.

Найстаранніші вихованці колективу продовжують опановувати хореографічну майстерність у Київській муніципальній академії танцю імені С. Лифаря. Випускники ансамблю закінчують вищі заклади освіти й працюють артистами балету в професійних колективах України. Наприклад, артисткою балету Національного ансамблю танцю України імені Павла Вірського працює випускниця ансамблю «Росток» Олена Максутова.

Отже, реалізація особистісно орієнтованого підходу в навчально-виховній діяльності хореографічного колективу створює оптимальні умови для формування та розвитку творчої індивідуальності учня, сприяє реалізації його особистісного потенціалу, формуванню активної, фізично здорової та духовно багатої людини.

Література

1. Концепції сучасної мистецької школи : наказ Міністерства культури України від 20.12.2017 № 1433. URL: http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art_id=245415870&cat_id=245415844 (дата звернення: 2.04.2020).
2. Верлан Л. Б. Особливості виконання танців народів Середньої Азії : метод. рекомендації / Київський міський методичний центр закладів культури та навчальних закладів. URL: https://dk.kyivcity.gov.ua/news/1978.html (дата звернення: 02.04.2020).
3. Верлан Л. Б. Узбецький танець як один із унікальних видів народної творчості / Міжнародний конгрес з досліджень танцю 09-11 серпня 2019 р. Львів. URL: https://www.facebook.com/lvivsectioncidunesco/?_ (дата звернення: 02.04.2020).
4. Верлан Л. Б. Міжнародний проект «Україна – Узбекистан». Мости дружби та співробітництва / гол. ред. А. Гашенко. Київ, 2010. 65 с.
5. Верлан Л. Б. Особливості виконання танців Середньої Азії : метод. рекомендації. Київ : НАКККіМ, 2016. 36 с.
6. Верлан Л. Б. Ретроспектива та розвиток хореографії Середньої Азії на прикладі ферганської, бухарської та хорезмської шкіл узбецького танцю. *Мистецька освіта в Україні: проблеми теорії і практики* : зб. тез за матер. Всеукр. наук.-метод. конф.-семін. Київ, 27–28 лютого 2014 р. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2014. С. 107–109.
7. Верлан Л. Б. Спортивний аспект у хореографічній підготовці вихованців танцювального колективу. *Взаємодія хореографічного мистецтва і спорту в освітньому процесі: досвід, проблеми, перспективи* : зб. Матер. Всеукр. наук.-практ. конф. / упоряд. С. В. Шалапа. Київ, 21–23 березня 2019 р. Київ : НАКККіМ, 2019. С. 112–115.
8. Верлан Л. Б. Історичні передумови становлення мистецтва танцю Узбекистану. *Перший Міжнародний симпозіум з інтелектуальної економіки, управління та освіти*. Вільнюс, 20 вересня 2019 р. Вільнюс : Вільнюський технічний університет імені Гедіміна, 2019. С. 346–348.
9. Верлан Л. Б. Основи хореографічної спадщини народного танцю Середньої Азії. *Мистецька педагогіка: традиції та інновації (теоретичні та практичні аспекти)* : матер. Всеукр. наук.-практ. конф. Секція № 7. Театральне та хореографічне мистецтво. URL: https://dk.kyivcity.gov.ua/news/2853.html (дата звернення: 04.11.2019).

10. Кдирова І. Всеукраїнський фестиваль національних спільнот «Всі ми діти твої, Україно!» імені Іллі Левітаса – справжній форум етнічного мистецтва. *Національний діалог :* щомісячна інформаційна-аналітична газета. 2019. № 6(22) / гол. ред. М. Роль ; Рада національних спільнот України. Київ, 2019. 16 с.

11. Киричук Т. В. Особистісно орієнтовний підхід до дитини в освітньому просторі ДНЗ. *Таврійський вісник освіти*. 2013. № 4. С. 300. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tvo_2013_4_53 (дата звернення: 2.04.2020).

12. Кривохижа А. М. Гармонія танцю : навч.-метод. посіб. для студ. педагог. навч. закладів. Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2006. 90с.

13. Михайлов В. Украинские танцовщицы покоряют мир узбекскими национальными танцами. URL: https://nuz.uz/kultura-i-iskusstvo/44279-ukrainskie-tancovschicy-pokoryayut-mir-uzbekskimi-nacionalnymi-tancami.html?fbclid=IwAR3LHPsMy99vdZO7vMc0RixKA0OhpU4RBLbYJwwpmQtJLXV30dQtfQtd-Fg (дата звернення: 04.11.2019).

14. Павло Вірський : життєвий і творчий шлях / упоряд.: Ю. В. Вернигор, Є. І. Досенко. Вінниця : Нова Книга, 2012. 320 с.; іл.

15. Шалапа С. В. Теорія і методика викладання спортивного танцю : підручник : у 2-х ч. Вид. 2-ге. Київ : НАКККіМ, 2017. Ч. 1. 404 с.

16.Шевченко В. Т. Мистецтво балетмейстера в народно-сценічній хореографії : навч.-метод. посіб. для вищих навчальних закладів культури і мистецтв України. Київ : ДАКККіМ, 2006. 184 с.; іл,, нот.

Верлан Лола Борисовна,
Верлан Алексей Александрович
(Украина)

ЛИЧНОСТНО ОРИЕНТИРОВАННЫЙ ПОДХОД К КАЖДОМУ РЕБЕНКУ – КРЕДО ХУДОЖЕСТВЕННОГО РУКОВОДИТЕЛЯ ОБРАЗЦОВОГО АНСАМБЛЯ НАРОДНОГО ТАНЦА «РОСТОК» КИЕВСКОЙ ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ № 3

Аннотация. Изложены основные этапы становления и приоритеты работы Образцового ансамбля народного танца «Росток» Киевской детской школы искусств № 3. Отмечено, что инициатором создания коллектива стала Лола Борисовна Верлан, которая в настоящее время им руководит. Описан ее творческий путь – от студентки до преподавателя кафедры хореографии высшего учебного заведения, от артистки балета до руководителя хореографического коллектива. Определена авторская методика наставницы, кредо которой личностно ориентированный подход к каждому ребенку, обеспечивающий формирование личности воспитанников хореографического коллектива.

Ключевые слова: личностно ориентированный подход, искусство хореографии, руководитель хореографического коллектива, авторская методика, формирования личности.

Verlan Lola,
Verlan Alexey
(Ukraine)

A PERSONALITY ORIENTED APPROACH AS A TEACHING CREDO OF THE CREATIVE DIRECTOR OF THE EXEPLARY ENSEMBLE OF FOLK DANCE «ROSTOK», KYIV CHILDREN'S SCHOOL OF ARTS № 3

Annotation. The main stages of formation and priorities of the work of the Exemplary Folk Dance Ensemble «Rostok» of the Kyiv Children's School of Arts № 3. It is noted that the initiator of the group was Lola Borysivna Verlan, who still leads it. Her creative path is described – from a student to a teacher of the choreography department of a higher education institution, from a ballet dancer to the leader of a choreographic ensemble. The author's method of the mentor is outlined, the credo of which is the personality-oriented approach to each child, which ensures the formation of the creative personality of the pupils of the choreographic team.

Keywords: a personality oriented approach, the art of choreography, the head of the choreographic collective, the author's technique, formation of a creative personality.

ШЛЯХИ ОПТИМІЗАЦІЇ НАВЧАЛЬНО-ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ В ДИТЯЧОМУ ХОРЕОГРАФІЧНОМУ КОЛЕКТИВІ

УДК 793.3.091-053.5:37.016

Гуреєв Іван Юрійович,
керівник Народного художнього колективу ансамблю танцю «Подолянчик» Палацу творчості дітей та юнацтва (Хмельницький, Україна)

Анотація. Розглянуто шляхи оптимізації освітнього й творчого процесів у дитячому хореографічному колективі закладу позашкільної освіти на прикладі діяльності ансамблю танцю «Подолянчик». Охарактеризовано інтерактивні методи, які використовують педагоги-хореографи в навчанні та вихованні юних виконавців.

Ключові слова: *дитячий хореографічний колектив, інтерактивні методи навчання, колективна творча діяльність.*

Сучасне виховання передбачає пізнання кожним вихованцем самого себе як індивідуальності і як частки своєї нації, а через неї і всього людства; організацію самонавчання і самовиховання, пошук найефективніших шляхів розвитку та самовдосконалення особистості. Найповніше природні задатки дитини реалізуються в позашкільній діяльності, де вона має змогу вільно обрати справу для душі. Позашкільні об'єднання (ансамблі, гурти) сприяють формуванню громадянського світогляду дитини, позитивних установок на творчу колективну діяльність, відповідальні вчинки, надають можливість розвивати кращі якості особистості, задовольняти її потреби, виявляти здібності. Дитячий колектив – це середовище, де дитина може самоствердитися як особистість. Йому притаманні спільні інтереси й цілі, діяльність, спрямована на користь суспільству. Головною умовою, що сприяє ефективному впливу колективу на розвиток творчої індивідуальності вихованців, є чітка організація життєдіяльності дітей, насичена колективною творчою діяльністю, яка дає має можливість накопичувати досвід у спілкуванні, самовдосконалюватися, розвивати творче мислення, професійні та людські якості.

Дитячий хореографічний колектив – це особлива мистецька спільнота, яка об'єднує однодумців різного віку, закоханих у танець, в основі роботи якого – творчість самих дітей, педагогів-хореографів і музикантів. Система виховної роботи в танцювальному колективі – це, по-перше, «дух» колективу; по-друге, взаємовідносини між учасниками педагогічного процесу на рівні педагогіки співпраці; по-третє, комфортні умови для самовизначення, саморозвитку всіх учасників освітнього процесу. Педагогічний колектив має ставити перед собою надзвичайно важливі й одночасно дуже складні завдання: залучити дитину до світу прекрасного; навчити її відрізняти справжнє мистецтво від фальшивого; виховувати з ранніх років витончений смак; через оволодіння виражальними засобами танцю закласти ті доброзичливі основи, які допоможуть дитині стати людиною, чия душа буде відкрита всім проявам творчого таланту.

Сучасна хореографія розвивається дуже стрімко, вона вимагає від фахівців пошуків різноманітних засобів емоційної та виконавської виразності й майстерності, підготовки такого танцівника, який зміг би органічно поєднувати все жанрове багатство танцювальних композицій. З цього випливає, що потрібно змінити відносини педагога і вихованця: педагог має стати поруч з дитиною та допомогти їй самореалізуватися.

Розглянемо, як приклад, роботу ***Народного художнього колективу ансамблю танцю «Подолянчик» Хмельницького палацу творчості дітей та юнацтва***. Цей дитячий хореографічний колектив створив ***1964 року*** заслужений учитель України, хореограф-аматор ***Юрій Гуреєв*** – унікальна особистість, талановитий митець і педагог, який 44 роки плідно й невтомно керував ансамблем. Сьогодні колектив налічує близько 300 вихованців. Саме завдяки тому, що педагоги ансамблю невпинно розвиваються, знаходять спільну мову з кожним поколінням дітей і батьків, відповідають викликам сьогодення, «Подолянчик» іде в ногу із часом. Педагоги ансамблю активно вибудовують особистісний національно-орієнтований і демократичний вектор розвитку дитини залежно від її індивідуальних потреб, відповідно до задатків, пізнавальних можливостей та інтересів. У них сформовані комунікативно-ситуативна, психолого-педагогічна, кооперативна, спеціальна та полікультурна професійні компетентності, які сприяють розвитку творчих здібностей вихованців, формуванню їхніх естетичних потреб, смаків, інтересу до хореографії та музики. Основні принципи роботи педагогічного колективу ансамблю базуються на використанні інноваційної діяльності для успішного розвитку пізнавальних, творчих, фізичних здібностей вихованців, максимального розкриття творчого потенціалу учня. ***Інноваційна освітня діяльність***: створює нові освітні технології, формує новий світогляд учителя, впливає на формування всебічно розвиненого учня, сприяє формуванню нових управлінських взаємовідносин і структур, створює оптимальні умови для взаємодії школи із суспільством [4, 157].

Для розвитку творчих здібностей вихованців важливо дотримуватися принципів зв'язку з практикою життя, саморозвитку, оптимального поєднання індивідуальної та колективної форм навчально-творчої діяльності, віри в можливості дитини. Основним способом розвитку творчих здібностей учнів є діалоги: учитель – учень, учень – учень, учень – учитель [2].

Головні ознаки інноваційного підходу до навчально-виховного процесу:

– ***демократичність***: можливість урахування різних підходів, точок зору, колегіальність у прийнятті певного рішення;

– ***ситуація вибору***: створення кількох варіантів програм, моделей діяльності, технологій, які забезпечують передумови для свідомого вибору;

– ***самореалізація***: розкриття особистісного потенціалу кожного учасника педагогічного процесу;

– ***співтворчість***: спільна діяльність суб'єктів, які прагнуть досягти нових кількісних і якісних результатів [5, 42].

Під час проведення занять педагоги систематично застосовують інтерактивні методи, що сприяє створенню атмосфери зацікавленості та співробітництва, формуванню у вихованців фахових умінь і навичок, творчої взаємодії, активності, уяви, образного мислення, уміння аналізувати й робити висновки.

На заняттях з **дітьми молодшого віку** наставники використовують інтерактивні вправи:

– ***«Роби, як я»***: застосовують для відтворення танцювальних елементів, які демонструє педагог (наприклад, вихованці мають уявити, що вони перед дзеркалом, «дзеркалом» виступає керівник або гуртківець);

– ***«Правильно – неправильно»***: вправа навчає відрізняти правильне виконання певного руху від хибного;

– ***«Злови помилку»***: допомагає активізувати увагу на занятті і визначити правильність виконання певних дій.

Для **вихованців 9–11 років** застосовують інтерактивні вправи:

– ***«Навчаючи, вчусь»***: кожен вихованець має можливість виступити в ролі вчителя, наставника. Це активізує гуртківців, заохочує їх до сумлінного виконання навчальних завдань, допомагає їм бути більш відповідальними та відкритими;

– ***«Дитяче журі»***: педагог дає змогу вихованцям оцінити роботу друзів, розвиває в них уміння робити висновки і їх аргументувати, давати об'єктивну оцінку;

– ***робота в групах*** допомагає учням набути навичок спілкування й співпраці. Це один із найбільш ефективних методів, адже за організації групової роботи відбувається обмін думками, результатом якого є оптимальне спільне вирішення поставленого завдання [2].

У **вихованців підліткового віку** через фізіологічні та психологічні зміни інколи знижується самооцінка чи мотивація, з'являється інертність і пасивність, тому в роботі з ними педагоги застосовують інтерактивні вправи:

– ***«Ідеальна оцінка»***: вихованцям пропонують самим поставити собі оцінки за виконану роботу, за концертний виступ, за заняття. Зазвичай, критерії оцінювання вихованців орієнтовані на рівень вимог керівника, і це може стати приводом до роздумів керівника щодо корекції своєї роботи;

– ***«Приваблива мета»***: перед гуртківцем ставиться проста і приваблива мета, досягаючи якої він виконує навчальні завдання, які запланував педагог. Ця вправа мотивує навчатися, що є надзвичайно важливим.

Для всіх вихованців колективу застосовують заохочувальні прийоми:

– ***«Щедра оцінка»***: оцінювання словом, інтонацією, жестом тощо;

– ***«Ситуація успіху»***: віра педагога в позитивні риси дитини, її талант, успіх: «Я знаю: ти зможеш». Діти отримують можливість відчути радість від праці та власну значимість.

Використання цих прийомів підбадьорює вихованців, створює позитивний емоційний настрій, стимулює процес навчання. Важливу роль має, звичайно, й оцінка глядачів під час виступів, підтримка оплесками. Так актуалізується творча діяльність юного артиста, авансуються його майбутні успіхи, що посилює інтерес до хореографії.

Покращенню ефективності освітнього процесу в хореографічному колективі сприяє активна концертна діяльність, упродовж якої вихованці не тільки демонструють набуті знання і вміння, удосконалюють виконавську майстерність, а й розвивають навички співпраці та взаємодопомоги, формують почуття відповідальності за себе й колектив.

Кожен виступ, концерт вимагають від юних артистів емоцій, творчої активності, мобілізації фізичних і духовних сил. Особливість «Подолянчика» полягає в тому, що всі його танці є авторськими та сюжетними, ігровими, тому що саме через гру дитина пізнає світ і вчиться жити в ньому, і саме це вимагає від вихованців не тільки відмінної техніки, але й артистичного перевтілення, виразності, майстерності та систематичної праці над собою. У роботі колективу немає дрібниць, і, мабуть, тому ансамбль зміг перейти від сюжетних танців до цілих тематичних програм, які перетворюють концерти в справжні хореографічні дійства та вистави. У репертуарі колективу більше десяти сольних концертних програм «Любіть Україну», «Ми радо зустрічаємо всіх», «Здрастуй, військо українське», «Квітуй, моє місто», «День Злуки – це братерства день», «Вінок Кобзареві», «Чоботята-дроботята», «Подільська моя золота сторона», «Веселий калейдоскоп» тощо, а це дає можливість ознайомити вихованців з різноманіттям хореографії, сприяє їх духовному й інтелектуальному розвитку, вихованню манери, смаку, повазі до народного мистецтва.

Участь колективу у всеукраїнських і міжнародних конкурсах стимулює дітей, підвищує самооцінку, створює здорову конкуренцію, навчає порівнювати, оцінювати й аналізувати свої виступи.

Важливим чинником покращення освітнього процесу в «Подолянчику» є активне використання ***методики колективної творчої діяльності*** (КТД). Це така взаємодія дорослих і дітей, що спирається на колективну організацію діяльності, колективну творчість її учасників, формує відносини спільної турботи й емоційно насичує життя колективу [1, 3].

Колективна творча діяльність дозволяє створити в дитячих колективах ігрове творче поле, у процесі якого діти набувають навичок спілкування, вчаться співпрацювати, ділити успіх і відповідальність з іншими, краще пізнають одне одного. Така інтерактивна діяльність через спільність переживань дітей у колективі дозволяє встановити відносини рівноправності. До традиційних колективних справ ансамблю (Всеукраїнський фестиваль «Зимові візерунки» пам’яті Юрія Гуреєва, присвячений Дню Соборності України; концерт-посвята в подолянчики «Мрієм “подолянчиками” стати», Новорічне дійство для молодших вихованців «Подаруймо дітям свято», випускний концерт «Травневі зорі») щороку додаються нові (Вечір дружби, Всеукраїнський проєкт «”Подолянчик” об’єднує Україну», ансамблевий конкурс дитячої авторської хореографії «Юні таланти», церемонія відзначення кращих «Зірка “Подолянчика”», «Кодекс “Подолянчика”», «Вишивана моя Україна», ювілейний концерт «Нам 55» тощо). У плануванні, підготовці, проведенні, обговоренні колективної творчої справи беруть участь вихованці, педагоги ансамблю і палацу творчості, батьки, випускники колективу. Діти не відчувають себе об’єктами виховання: вони спільно з дорослими беруть участь у втіленні творчих справ. Традиційні та нові творчі справи залучають кожного вихованця до спільної діяльності, забезпечують єдність поваги та вимогливості [1, 120], спонукають до прояву креативних ідей, гуртують колектив у велику єдину родину, яка має спільні інтереси та щирих друзів. Формування особистості і її становлення відбувається в процесі навчання, коли дотримуються таких умов: створення позитивного настрою для навчання; відчуття рівності серед рівних; забезпечення позитивної атмосфери в колективі для досягнення спільних цілей; усвідомлення особистістю цінності

колективно зроблених висновків; можливість вільно висловити свою думку і вміння вислухати свого товариша; викладач не є засобом «похвали і покарання», а – друг, порадник, старший товариш [3, 12–13].

Отже, творча співпраця однодумців-педагогів, батьків вихованців, шефство старших над молодшими, використання інтерактивних методів, колективна творча діяльність об'єднують, спонукають до пошуку, розвивають комунікативні та пізнавальні здібності вихованців, їх особистісний творчий потенціал і створюють оптимальні умови для навчально-творчого процесу в хореографічному колективі, що є основою для подальшого успішного становлення творчої особистості.

Література

1. Иванов И. П. Энциклопедия коллективных творческих дел. Москва : Педагогика, 1989. 208 с.

2. Пишко О. Л. Інтерактивні методи навчання як спосіб розвитку творчих здібностей учнів на уроках історії та правознавства. *Народна освіта* : електронне наукове фахове видання. URL: http://академія.com.ua/ (дата звернення: 14.04.2020).

3. Пометун О. І., Побірченко Н. С., Коберник Г. І., Комар О. А., Торчинська Т. А. Інтерактивні технології: теорія та методика : посібник. Умань; Київ. 2008. 95 с.

4. Химинець В. В. Інноваційна освітня діяльність : монографія. Тернопіль : Мандрівець, 2009. 360 с.

5. Химинець В. В. Роль інноваційної освіти у сталому розвитку територіальних еколого-економічних систем. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Економіка*. 2016. Вип. 1(2). С. 39–44.

Гуреев Иван Юрьевич
(Украина)

ПУТИ ОПТИМИЗАЦИИ УЧЕБНО-ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА В ДЕТСКОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ

Аннотация. Рассмотрены пути оптимизации образовательного и творческого процессов в детском хореографическом коллективе учреждения внеклассного образования на примере ансамбля танца «Подолянчик». Охарактеризованы интерактивные методы, которые используют педагоги-хореографы в обучении и воспитании юных исполнителей.

Ключевые слова: детский хореографический коллектив, интерактивные методы обучения, коллективная творческая деятельность.

Gureev Ivan
(Ukraine)

WAYS OF OPTIMIZATION OF THE TEACHING AND CREATIVE PROCESS IN THE CHILDREN'S CHOREOGRAPHIC COLLECTIVE

Annotation. In the article the ways of optimization of educational and creative processes are considered in child's choreographic collective of establishment of out-of-school education. Theoretical exposition of theme is illustrated concrete examples from experience of activity of the dance ensemble «Podolyanchik», short description of interactive methods which are used by educators.

Keywords: child's choreographic collective, interactive methods of studies, collective creative activity.

НЕТРАДИЦІЙНІ ФОРМИ ОРГАНІЗАЦІЇ НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНОГО ПРОЦЕСУ В НАРОДНОМУ ХОРЕОГРАФІЧНОМУ КОЛЕКТИВІ «ОКСАМИТ»

УДК 793.3.08.091:37.091.2

Чечельницька Оксана Степанівна,
керівник Народного хореографічного колективу «Оксамит», учитель-методист ДЕНЦ «Камелія», голова правління Громадської організації «Оксамитовий дивосвіт» (Бровари, Україна)

Анотація. Розглянуто нетрадиційні форми організації навчально-виховного процесу в Народному хореографічному колективі «Оксамит». Вказано, що його засновницею і керівницею є Оксана Степанівна Чечельницька, мета діяльності якої – художньо-естетичний розвиток вихованців, просування іміджу колективу, відродження традицій нашого народу та популяризація хореографічної культури серед молоді. Зазначено, що її педагогічний підхід дав свої позитивні результати: колектив активно розвивається, тішачи глядачів цікавими, на високому рівні постановками.

Ключові слова: культурно-творчий розвиток дитини, хореографічне мистецтво, навчально-виховний процес, нетрадиційні форми організації, хореографічний колектив, танець.

У наш час велику увагу приділяють питанню культурно-творчого розвитку дитини. У його вирішенні визначальне місце відведено мистецтву, зокрема хореографічному. Завдяки залученню дітей до танцювальної діяльності аматорського колективу забезпечується процес їх соціалізації, що ефективно впливає на розвиток творчого мислення, активізує процеси самовдосконалення і самопрезентації. Систематичні заняття хореографією поліпшують у дітей поставу, розвивають їхню акторську майстерність, сприяють фізичному розвитку, надають можливість ознайомитися з різними видами танців.

Танець – це універсальний засіб самовираження людини, тому саме він є найпоширенішим з видів мистецтва, котрий обирають діти. Як й інші види мистецтва, хореографія виступає засобом духовного освоєння дійсності, пізнання прекрасного, дає можливість дітям відчути радість творчого спілкування з музикою, сформувати позитивне естетичне ставлення до мистецтва танцю, а також набути вміння і навички виконувати танці різного походження і спрямування.

Одною з форм колективної хореографічної діяльності є ансамбль / колектив, об’єднаний спільними метою, завданнями та перспективами. Прикладом цього є ***хореографічний колектив «Оксамит».*** Він був створений ***1 вересня 2003 року*** на базі Дитячого естетико-натуралістичного центру «Камелія». На сьогодні колектив об’єднує понад 230 дітей та учнівської молоді віком від 4 до 18 років, що активно цікавляться танцями як формою фізичного й духовного розвитку [2].

Головною метою колективу є пропагування здобутків хореографічного мистецтва, розвиток творчих здібностей дітей засобами мистецтва танцю, виявлення обдарованих дітей, виховання зацікавленості в обраному виді мистецтва,

формування достатнього рівня хореографічної підготовки, виховання естетичного смаку, почуття колективізму, чуйності, працьовитості та витримки.

Педагогічний процес у дитячому хореографічному колективі «Оксамит» направлений на розвиток у дітей якостей, пов'язаних зі сферою почуттів: моральних (чуйність, доброзичливість, стриманість, емпатія, справедливість); естетичних (почуття краси, зокрема танцювальних рухів, музики); художніх (художній смак, відчуття композиційної довершеності хореографічних творів) [1].

Оксана Степанівна Чечельницька є засновницею і керівницею хореографічного колективу «Оксамит». Її головна мета – виховати в дітей художньо-естетичний смак, навчити кожного учасника творчого колективу гарно рухатися та відчувати ритм і музику, полюбити власне тіло, а також допомогти зрозуміти, що хореографія – це не тільки краса, але й здоров'я.

Хореографічний колектив постійно бере участь у місцевих заходах, показує різножанрові танці на високому виконавському рівні, чим заслужив повагу глядачів і прихильників.

За високу результативність творчої та просвітницької діяльності, відродження й активну пропаганду надбань національної культури хореографічному колективу «Оксамит» ***2014 року*** присвоєно почесне звання ***«Народний художній колектив»*** (наказ МОНУ від 15.07.2014 №827), що з успіхом було підтверджено 2019 року (наказ МОНУ від 16.08.2019 № 1124).

Репертуар колективу нараховує близько 100 хореографічних постановок. Специфіка роботи Народного хореографічного колективу «Оксамит» полягає у постановці танців різних напрямів: народно-стилізованих, естрадних, сучасних, народів світу. Глядачі високо оцінили постановки: «Гуцульський драйв», «Як зозуленька кувала», «Весняні забави», «Мамині квіти», «Диво-птахи», «Калина не верба», «Роксолана» та ін. [3].

Значну увагу приділяє О. С. Чечельницька дизайну танцювальних костюмів: вони яскраві, із вдало підібраною гамою кольорів, оригінальних фасонів, що дає змогу досягати композиційної, стильової єдності костюма й танцю та підкреслює індивідуальність кожного танцівника.

Навчально-виховний процес у Народному хореографічному колективі «Оксамит» проводяться з упровадженням нових методів і прийомів. Керівниця не зупиняється на досягнутому: вихованці працюють за авторською програмою Оксани Степанівни, що розрахована на сім років навчання. За зазначеною програмою колектив опановує майстерність виконання народних, естрадних і сучасних танців, але основою є класичний танець. Знайомство дітей з різними хореографічними стилями дозволяє не тільки розширити кругозір, але і дає можливість експериментувати і творити. Зв'язок танцювальних композицій з музично-ритмічною діяльністю сприяє формуванню в дітей більш глибоких знань, розвиває уяву, музикальність і ритмічність, допомагає засвоїти різні комбінації рухів, малюнки танцю.

Нетрадиційними формами організації навчально-виховного процесу в Народному хореографічному колективі «Оксамит» є власні творчі напрацювання і педагогічні надбання Оксани Степанівни, які викладені у вигляді конспектів цікавих занять і сценаріїв масових заходів. Стало доброю традицією щороку проводити міське свято до ***Дня Святого Миколая***. Що дозволило поглибити

знання з історії рідного краю, його традицій і звичаїв, розвивати цікавість до обрядових дійств, виховувати дітей на традиціях українського народу, відродженні народних свят та їх популяризації. Саме таким стало свято Святого Миколая 2015 року «Даруй добро». 2016 року на сцені концерт-холу ТРЦ «Термінал» (Бровари) відбулася феєрична театралізована вистава «Я чекаю Миколая». На свято традиційно запросили дітей із соціально не захищених родин міста та дітей учасників бойових дій в зоні АТО. І вже 20 грудня того самого року театралізоване дійство набуло обласного статусу та було показане вихованцям дитячих будинків Київської області.

Наступною нетрадиційною формою стала цікава авторська ідея О. С. Чечельницької, яка заслуговує на особливу увагу, – це конкурс юного постановника ***«Зірковий танець»***. Головна мета заходу – професійна орієнтація і творче самовираження вихованців, залучення їх до опанування різних стилів хореографічного мистецтва.

Народний хореографічний колектив «Оксамит» регулярно бере участь у фестивалях, конкурсах, чемпіонатах і змаганнях, де здобуває призові місця. Це міський фестиваль дитячої творчості «Весняний зорепад» (Бровари), обласний фестиваль-конкурс «Терпсихора запрошує», обласний фестиваль дитячої творчості «Таланти твої, Київщино», Всеукраїнський фестиваль «Дитячий пісенний вернісаж» (Київ), Всеукраїнський фестиваль дитячого та юнацького естрадного мистецтва «Веселі канікули осені» (Ворзель), Всеукраїнський конкурс хореографічного мистецтва «Різдвяний Київ», Міжнародний фестиваль сучасного танцю «Neprostotанці» (Чернігів), Міжнародний фестиваль «Art-Весна» (Київ), Міжнародні змагання із сучасних танців «Весняний вітер» (Черкаси), Міжнародний фестиваль дитячої, естрадної творчості «Золотий лелека» (Славутич), Міжнародний конкурс «Чарівна свічка» (Київ), Інтернаціональний конкурс хореографії «Від серця до серця – співоча планета» (Київ), Всеукраїнський фестиваль «Столиця запрошує» (Київ), Міжнародний фестиваль-конкурс «Морська лагуна» (Коблево), Всеукраїнський фестиваль мистецтв «Bukovel Chaban Fest» (Яремче), Міжнародний конкурс «Плиски Тур Фест» (с. Плиски, Чернігівська обл.), Міжнародний благодійний конкурс «Inna Brovary» (Бровари), Обласний конкурс «Терпсихора запрошує», Всеукраїнський конкурс мистецтв «Kids Will Dance Fest» (Київ), Міжнародний конкурс мистецтв «Оксамитовий дивосвіт» (Київ), Фестиваль дитячо-юнацької творчості «Сузір'я талантів» (Київ), Міжнародний фестиваль-конкурс «Самоцвіти» (Львів), чемпіонати України, Угорщини, Італії, кубки світу, Чемпіонат світу та Європи, Дитячий фестиваль «Змінимо світ на краще» в дитячому таборі «Артек».

Творчий колектив нагороджено Грамотою Національного еколого-натуралістичного центру учнівської молоді (2016), Дипломом Українського державного центру позашкільної освіти (2015), Дипломом Департаменту освіти і науки Київської обласної держадміністрації (2015), Подякою Головного управління ДСНС України в Київській області (2015) [1].

За багаторічну успішну працю на ниві виховання та навчання дітей, за високий професіоналізм у підготовці обдарованої молоді та розвиток хореографічного мистецтва Оксана Степанівна Чечельницька відзначена Почесною грамотою Міністерства культури України (2017), Подякою Міністерства культури

України (2016), Грамотою Національного еколого-натуралістичного центру учнівської молоді (2015), Грамотою Київської обласної держадміністрації (2015), дипломом Київської обласної держадміністрації (2017), Почесною грамотою виконавчого комітету Броварської міської ради (2013), Подяками міського голови (2013, 2014, 2015, 2016, 2017), Подякою управління освіти і науки Броварської міської ради (2016).

Учасники колективу успішно беруть участь у різноманітних суспільно-культурних заходах міського, обласного, всеукраїнського та міжнародного рівнів, упевнено підтверджуючи своє звання кращих представників творчої молоді і з честю представляють культуру України за кордоном, а саме в таких країнах, як Польща, Королівство Іспанії, Туреччина, Словаччина, Угорщина, Республіка Північного Кипру, Румунія, Італія, Єгипет, Чорногорія, Словаччина, Франція.

Використання нетрадиційних, інноваційних форм проведення занять формує у вихованців позитивний емоційний настрій, сприяє поглибленому вивченню хореографічного матеріалу, пробуджує цікавість до гурткової роботи.

Народний хореографічний колектив «Оксамит» посідає почесне місце в колі творчих колективів не лише міста, а й України. Ансамбль постійно працює над покращенням свого іміджу, відродженням традицій нашого народу та популяризацією хореографічної культури серед молоді.

Література

1. Oksamyt Public Group. Facebook. URL: https://www.facebook.com/groups/1482987748692392/ (дата звернення: 11.03.2020).

2. Народний хореографічний колектив «Оксамит». URL: http://oksamit.dance/ (дата звернення: 15.04.2020).

3. Народний хореографічний колектив «Оксамит». URL: http://www.kamelia-center.com.ua/metodichna/80-khudozhno-estetychnyi-viddil/narodnij-horeografichnij-kolektiv-oksamit/217-oksamit (дата звернення: 10.05.2020).

Чечельницкая Оксана Степановна
(Украина)

НЕТРАДИЦИОННЫЕ ФОРМЫ ОРГАНИЗАЦИИ УЧЕБНО-ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА В НАРОДНОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ «ОКСАМЫТ»

Аннотация. Рассмотрены нетрадиционные формы организации учебно-воспитательного процесса в Народном хореографическом коллективе «Оксамыт». Указано, что его основателем и руководителем является Оксана Степановна Чечельницкий, цель деятельности которой – художественно-эстетическое развитие воспитанников, продвижение имиджа коллектива, возрождение традиций нашего народа и популяризация хореографической культуры среди молодежи. Отмечено, что ее педагогический подход дал свои положительные результаты: коллектив активно развивается, радуя зрителей интересными, на высоком уровне постановками.

Ключевые слова: культурно-творческое развитие ребенка, хореографическое искусство, учебно-воспитательный процесс, нетрадиционные формы организации, хореографический коллектив, танец.

Chechelnitskaya Oksana
(Ukraine)

NON-TRADITIONAL FORMS OF ORGANIZATION EDUCATIONAL PROCESS IN THE PEOPLE'S CHOREOGRAPHIC TEAM «OKSAMYT»

Annotation. Non-traditional forms of organization of the educational process in the People's choreographic collective «Oksamyt» are considered. The date of creation, creative achievements of the choreographic collective «Oksamyt». It has been analyzed and proved that the influence of non-traditional forms of organization of the educational process on the artistic and aesthetic development of pupils enhances the image of the team, promotes the revival of the traditions of the Ukrainian people and popularizes the choreographic culture among children and youth.

Keywords: cultural and creative development of the child, choreographic art, educational process, non-traditional forms of organization, choreographic collective, dance.

ФОРМУВАННЯ «SOFT SKILLS» ЯК ІННОВАЦІЙНИХ НАВИЧОК У РОБОТІ НАРОДНОГО АНСАМБЛЮ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ «АРТ-ДЕНС»

УДК 37.016:793.3.08.091

Залавіна Тетяна Володимирівна,
керівник Народного художнього колективу Ансамблю сучасного танцю «Арт-Денс» Будинку дитячої та юнацької творчості (Маріуполь, Україна)

Анотація. Розглянуто шляхи формування «soft skills» як інноваційних навичок у роботі Народного ансамблю сучасного танцю «Арт-Денс». Проаналізовано умови проведення занять з хореографії в дистанційному режимі із застосування «м'яких навичок». Вказано альтернативні форми навчання в позашкільній освіті на прикладі зазначеного ансамблю.

Ключові слова: альтернативні форми позашкільної освіти, «soft skills», інноваційні навички, дистанційне навчання, Народний ансамбль сучасного танцю «Арт-Денс».

Процеси глобалізації, зумовлені переходом людства від індустріального суспільства до постіндустріального (інформаційного), спонукають до пошуку нових освітніх технологій, альтернативних форм освіти. Чинна тривалий час парадигма освіти «ЗУН» (знання, уміння, навички) включає в себе визначення номенклатури, ієрархії знань, умінь і навичок, методик їхнього опанування, контролю та оцінювання. Цю парадигму дотепер визнає значна частина педагогічного співтовариства [5, 1].

З переходом у розвинутих країнах до суспільства постіндустріального типу вимоги до набутих знань, умінь і навичок суттєво модифікуються, причому дедалі все більш динамічно. Уміння користуватися комп`ютерними технологіями та обладнанням переходять із розряду важливих рис сучасного фахівця у розряд інструментальних умінь і навичок, які необхідні такою ж мірою, як і звичайна грамотність. Вирішальними стають: знання, здебільшого спеціальні, більш наближені до практики, а також міждисциплінарні; уміння набувати знання самостійно протягом усього життя; системність і стратегія мислення в умовах значного поширення глобалізацій них процесів, здатність працювати із зарубіжними партнерами [5, 1].

Тому формування у фахівців різного профілю таких універсальних навичок європейського рівня, як ***soft skills*** – ***м'яких, гнучких навичок*** – стає просто життєвою необхідністю.

Часто «м`які» навички називають також універсальними або функціональними компетенціями, а факт володіння ними – функціональною грамотністю. ЮНЕСКО та Європейська комісія навіть встановили мінімальний рівень такої грамотності, необхідний кожному європейцеві для того, щоб бути повноцінним членом суспільства, а не «соціальним інвалідом», не кажучи вже про професійну самореалізацію [5, 2].

У сучасному світі головне – це інформація, а саме володіння певними знаннями – статичне, адже вони можуть швидко стати неактуальними та застаріти. Набагато важливіше здобувати необхідну інформацію в потрібний момент. Відповідь на цю жорстку вимогу ринку можуть дати ті люди, які володіють «м`якими навичками». Це дає змогу швидко адаптуватися до нових умов, змінювати сферу зайнятості, вирішувати нестандартні завдання, проблемні ситуації. Вони допомагають бути більш креативним, сприяють роботі в команді, формують навички міжособистісних відносин.

Поява так званого ***інтернет-покоління*** – феномен інформаційної доби. Його представники народились і виросли в цифрову епоху, вони знають про комп'ютери і інтернет набагато більше, ніж їх батьки й учителі. При цьому сучасні молоді люди, які виросли в епоху знань у різних країнах світу, мають спільні риси та потреби [7, 2]. Потреби інтернет-покоління: прискіпливий аналіз події; швидкий здобуток інформації; відкрита взаємодія із представниками різних керівних структур; вільне висловлювання власних думок; поєднання навчання, роботи і суспільного життя із розвагами; взаємодія та співробітництво в різних сферах життя [7, 2].

Зазначені вище потреби інтернет-покоління висувають до освітян XXI століття нові вимоги. Сьогодні вчитель має не тільки дати дітям знання з певної галузі науки чи мистецтва, а й сформувати ті навички, що допоможуть молодим людям досягнути високих результатів у майбутньому, повною мірою реалізувати свій творчий потенціал [7, 2].

В ***освітній програмі «Партнерство з підтримки навичок XXI століття»*** виділено три групи навичок, які повинні сформувати вчителі у своїх учнів:

1. Навчальні й інноваційні: це критичне мислення і вміння приймати рішення, креативність та інноваційність, комунікативні навички та співпраця.

2. Уміння опрацьовувати інформацію, комп'ютерні та медіанавички. Формування навичок інформаційної грамотності відбувається в тому разі, якщо учень отримують потрібну інформацію, критично її оцінює та оперують нею в житті. Крім того, уже в школі діти повинні вчитися самостійно виготовляти медіапродукцію.

3. Життєві та кар'єрні (професійні) навички: передбачають ініціативність і самостійність, адаптивність і гнучкість, продуктивність, інновації, лідерство, соціальну взаємодію.

Як керівниці ***Народного художнього колективу ансамблю сучасного танцю «Арт-Денс»***, тема «м'яких навичок» дуже цікава, і тому вважаю своєю метою впроваджувати це в роботу, адаптуючи стосовно свого профілю – художнього.

Далі хочу розповісти, як можна формувати «soft skills», на прикладі свого колективу, зокрема під час проведення занять у дистанційній формі.

Дистанційне навчання – це форма навчання з використанням комп'ютерних і телекомунікаційних технологій, які забезпечують інтерактивну взаємодію викладачів і вихованців. Воно передбачає сукупність таких аспектів: засоби надання навчального матеріалу вихованцям; засоби контролю успішності вихованців; засоби консультації вихованців програмою – викладачем; засоби інтерактивної співпраці викладача і вихованців; можливість швидкого доповнення навчання новою інформацією, коригування помилок [1, 1].

В останній час дистанційне навчання набуває популярності поряд з традиційним, бо має деякі переваги: гнучкість, актуальність, зручність, модульність, економічна ефективність, відсутність географічних координат. А у зв'язку із введеним карантином, який впровадили з 12 березня 2020 р. відповідно до статті 29 Закону України від 10.03.2020 постанови Кабінету Міністрів України, залишається єдиною можливою формою навчання.

Через заборону здобувачам освіти відвідувати заняття перед закладами позашкільної освіти постали непрості завдання: як побудувати заняття в умовах карантину; як організувати роботу, щоб діти були зацікавлені, а педагоги не втратили ентузіазму; щоб навчальні програми гуртка було виконано, щоб оцінка компетенцій дітей була проведена професійно?

Міністерство освіти і науки України рекомендувало всім керівникам, хто має тісний контакт зі своїми вихованцями через групи спілкування в інтернет-мережах, надавати завдання для самовиконання, а дітям виконувати й відправляти свої роботи у формі відео-, фотозвітів керівникові гуртка. Таким чином педагог міг оцінити виконану дитиною роботу, надати певні рекомендації як у письмовій формі, так і в телефонному режимі. Сьогодні в соціальних мережах Facebook та Youtube, на сайтах державних і комунальних закладів позашкільної освіти, інших освітніх платформ розміщені посилання на відеоуроки, майстер-класи, відеоролики для дітей, які хочуть опанувати певний напрям позашкільної освіти (ПО), зокрема й заняття з хореографії, онлайн-квести.

Термін карантину постійно подовжувався, поглинаючи тривалість навчального року. Тому Директорат дошкільної, інклюзивної та позашкільної освіти Міністерства освіти і науки України наголосив, що працівник і педагогічна рада закладу ПО, згідно зі статтею № 11 Закону України про ПО та відповідно до своїх повноважень, забезпечують організацію освітнього процесу, зокрема: 1) самостійно визначають форми та методи роботи з учасниками освітнього процесу; 2) здійснюють корегування плану роботи закладу, програм гуртків щодо часткового зменшення кількості та тривалості навчальних занять, адаптуючи програми занять [3].

Відповідно до зазначених вище розпоряджень Міносвіти, ***дистанційна освіта в НАСТ «Арт-Денс»*** відбувалась за такими етапами:

І-й етап – підготовка, пошук і розробка моделі дистанційного навчання:

– моніторинг можливих варіантів (платформ, інструментів), які можна використовувати для організації освітнього процесу із застосуванням технології дистанційного навчання;

– для кращої комунікації впровадження платформи ZOOM;

– розробка моделі дистанційного навчання, відповідно до можливостей керівників і вихованців гуртка.

ІІ-й етап – активна робота:

– проведення онлайн-занять;

– долучення дітей до участі у відеоконкурсах, конкурсах відеосюжетів;

– отримання зворотного зв'язку, оцінювання виконаної роботи, надання певних рекомендацій.

ІІІ-й етап – підбиття підсумків.

Карантин – це не причина припиняти занятяь, тим більш, що він був тривалий, затяжний. Існує безліч серверів для спілкування онлайн, але більш доступні у використанні такі: Zoom, Classdojo, Google Classroom та Ding Talk, які допомагають зробити цей процес легким і цікавим.

Потрібно проаналізувати способи комунікації: проведення занять онлайн; надання відеоматеріалів з тем чи посилань на них; надсилання домашніх завдань; перевірка, надання рекомендацій щодо помилок; ресурси для комунікації з дітьми та батьками: Viber; Facebook; Telegram; Messenger; Zoom; Телефонний режим – і надати перевагу тому чи іншому сервісу, додатку чи платформі.

Колектив «Арт-Денс» складається із чотирьох груп дітей, 20–25 вихованців у кожній групі. У ході навчального процесу завжди є потреба спілкуватися з батьками дітей, доносити до них важливу інформацію про зміни в розкладі занять, батьківські збори, концертні виступи, поїздки на фестивалі, конкурси. Тому ще до початку карантину в додатку Viber було створено 4 групи для спілкування. Тож серед можливих ресурсів першим було задіяно Viber.

Оскільки вимушені канікули в закладі освіти розпочалися раніше, ніж нам, керівникам, запропонували працювати віддалено, було продумано декілька танцювальних комбінацій на кожну групу, які ми виклали в групах Viber як роботу для самовиконання. Це спрацювало: було встановлено зворотний зв'язок у вигляді фото- й відеозвітів. Але, на жаль, цього було замало, тому що складно зробити висновок, чи дитина дійсно займається систематично і регулярно. Тому постало наступне завдання – усе-таки впровадити заняття онлайн для більш об'єктивного оцінювання навчального процесу.

Zoom – це американська сервіс-платформа для організації онлайн-конференцій та відеозв'язку, що отримала велику популярність.

Людина – істота соціальна, і саме спілкування не вистачає нашим учням під час карантину. Звісно, керівники закладів можуть продовжувати виставляти завдання у Viber чи інші додатки, але це буде тільки суха статистика, не буде живого спілкування, до якого всі звикли під час аудиторних занять. Які б завдання ми б не придумували, але всім нам потрібен живий зворотний зв`язок, побачити на власні очі, чи правильно дитина виконує вправи, чи розуміє матеріал, і, можливо, пояснити їй, як це зробити без помилок.

Для мене як учителя, насамперед, було важливо психологічно підтримати вихованців у цей непростий час, тому що і для нас, дорослих, ситуація, яка відбувається, є трохи стресовою, а для дітей – і поготів. А живе спілкування приносить дітям психологічне розвантаження, вони бачать свого вчителя, до якого звикли, і розуміють, що заняття тривають і на карантині. Це певний момент стабільності, що означає: світ не втрачає здоровий глузд, і дорослі мають вирішення цій проблемі, тому не треба хвилюватися.

Тож які можливості надає Zoom? Це:

1. Організація спільних чатів для листування і обміну матеріалами.

2. Проведення онлайн-конференцій з відео високої якості та можливістю запрошувати до 100 учасників – платна версія, до 40 учасників – безкоштовна.

3. Записувати як свої звернення, так і спільні розмови.

4. Під час конференцій і семінарів показувати танцювальні вправи.

5. Проводити необмежену кількість конференцій (безкоштовна версія до 40 хв).

6. Планування конференції заздалегідь із запрошуванням учасників.

Щоб почати працювати із сервіс-платформою Zoom, треба встановити додаток на гаджет або комп`ютер, наступний крок – зареєструватися, потім перейти за посиланням для участі у відеоконференції в один клік через Viber (у нашому випадку).

Було проаналізовано реальні можливості з питань організації занять: як часто можна виходити на зв`язок з дітьми, тривалість спілкування, визначення зручного часу та наявність відповідних технічних умов тощо. Також треба було врахувати, що діти продовжують дистанційно навчатися в школі, виконують самостійно багато завдань, а тому перевантажені, проте не тільки вони, а й учителі, у нашому випадку – тренери колективу, тому що, крім проведення групових занять, постала потреба в перевірці їх виконання.

В умовах карантину стало зрозумілим, що виконання навчального плану у звичному форматі не можливе, тому підхід до цього питання було змінено. Так, деякі теми навчально-тематичного плану було додатково внесено до програми. Методом моніторингу з'ясували, чим цікавляться вихованці, їхні технічні можливості – тож скоригували програму. Обов'язковою умовою було пам'ятати, що онлайн навчаються діти, а не батьки, тому завдання повинні бути посильними.

Навантаження було продумано так, щоб не втратити увагу вихованців упродовж усього заняття. Тому кожна онлайн-конференція складалася за принципом міжпредметних зв'язків, пов'язаних одна з одною, тобто урок складався з трьох частин чи трьох конференцій, де кожна тривала 40 хвилин. Кожну конференцію проводив окремий педагог, який мав особисте завдання, свій індивідуальний стиль викладання та манеру спілкування (голос, міміка, жестикуляція).

Тому була побудована така дистанційна модель навчання:

1. Проведення онлайн-конференцій за допомогою платформи Zoom:
   - хореографія, танцювальні рухи;
   - основи джаз-модерну;
   - гімнастика.
2. Домашнє завдання з дублюванням у групах Viber:
   - відео домашнього завдання, показаного вчителем;
   - зворотний зв'язок, відео- та фотозвіти;
3. Систематичний звіт на сторінці Facebook. Рейтингова система оцінювання.

Специфіка занять удома під час карантину полягає в тому, що для успішного проведення уроку потрібно мати простору кімнату, тому що дистанція від камери до виконавця повинна бути достатньою, щоб побачити дитину в повний зріст, від голови до ніг.

Заняття в режимі онлайн з НАСТ «Арт-Денс» проводились двічі на тиждень, у кожній групі окремо, тривалістю 2 години (3 конференції по 40 хвилин).

План-конспект заняття НАСТ «Арт-Денс» в режимі онлайн:

1. Хореографія, танцювальні рухи – 40 хв:

– Розминка, розігрів усіх частин тіла – 5 хв;

– основні елементи екзерсису на середині залу – 10 хв: demi, grand plie, battment tendu, battment jete, rond de jamber par terre, battment frappe та ін.;

– показ педагогом танцювальних рухів, комбінацій – 5 хв;

– зворотний зв'язок: виконання учнями, перегляд учасників конференції – 15 хв;

– домашнє завдання – 5 хв.

2. Джаз-модерн – 40 хв:

– виконання основних, характерних вправ для розігріву, і вправ stretch – 10 хв: flat back, depp body bend, side stretch, curve, arch, roll down , roll up, body roll, contraction, release;

– показ педагогом рухових комбінацій – 10 хв;

– зворотний зв'язок – 15 хв;

– домашнє завдання – 5 хв;

3. Гімнастика – 40 хв:

– партерні вправи на гнучкість, розтяжку м'язів, необхідні для виконання простих і складних гімнастичних елементів. виконання онлайн і перегляд водночас – 35 хв;

– домашнє завдання – 5 хв.

Оскільки вхід у Zoom усіх учасників конференції займає деякий час, тривалість того чи іншого етапу змінюється, відповідно до поточної ситуації.

Для отримання більшого ефекту від вивчених вправ відбувалося дублювання відео у Viber, тобто після онлайн-конференції педагог знімав відео, де показував методику виконання елементів.

Зворотний зв'язок тривав і в групах Viber, але деяке обмеження в об'ємі пересилання відеоінформації ускладнювало спілкування. Проте регулярні й системні процеси спілкування давали гарні результати.

Оскільки в конференціях, на жаль, брали участь не всі вихованці колективу з тих чи інших причин, треба було показати серйозність цього проєкту – дистанційного навчання. Тому після кожної конференції педагог у групах Viber виставляв список усіх учасників конференцій. Інформацію про проведену роботу систематично виставляли на сторінці Facebook [4].

При організації навчання із застосуванням дистанційних технологій у жодному випадку не мали бути порушені права учасників освітнього процесу – дітей, їх батьків і педагогів. Тому викладені фото- та відеоінформація, стосовно кожної дитини, були тільки зі згоди батьків.

Мабуть, складно завжди розпочати якусь справу, але коли ти заглиблюєшся дедалі більше у творчий процес, ідеї та задуми відразу приходять до тебе.

Необхідно відзначити, що ми отримали активну зацікавленість і зворотний зв'язок з боку дітей і їх батьків. Це надихнуло продовжувати працювати й далі втілювати свої задуми. Оскільки заняття проходили двічі на тиждень, залишалося достатньо часу для самостійної роботи. Тоді народилася ідея в проведенні творчих онлайн-конкурсів для розвитку творчих здібностей вихованців.

Творчість – це діяльність, у яку людина ніби вкладає частку своєї душі, і що більше душі вона вкладає, то багатшою стає сама. Творчий підхід сприяє

розвитку мислення. Творче мислення – уміння нестандартно вирішувати завдання, швидко переключатися з одного аспекту її осмислення на інший, привносити в цей процес частку власної індивідуальності.

Отже, у дистанційну роботу були впроваджені такі ***онлайн-конкурси***:

1. ***«Я не сумую вдома»***: виконавець обирає сам, що йому до вподоби: виконання гімнастичних вправ або танцювальних комбінацій.

2. ***«Мої рідні мене підтримують»***: це долучення рідних до виконання творчого завдання, розробленого особисто дитиною; підтримка з боку близьких має велике значення та об'єднує родину.

3. ***«Моя історія»***: більш складне завдання для дорослих – імпровізація. Це створення художнього твору без попередньої підготовки. Це рух від початку до певної крапки, що має свою траєкторію, розвиток, історію. Тому й така назва «Моя історія». Перед вихованцями поставлена мета – створити свою історію: продумати ідею, відтворити це за допомогою різних танцювальних рухів.

Для маленьких дітей (5–9 років) імпровізація – це надто складне завдання, тому їм було запропоновано створити ***танок за допомогою предметів: м'яча, повітряної кулі, книги й ін.***

З перших днів життя для кожної дитини важливе значення має іграшка. Коли вводиться предмет у хореографічну постановку маленьких танцюристів, він починає виконувати роль іграшки, яка допомагає дітям зрозуміти сенс номера. Використання предметів допомагає дітям легше запам'ятовувати рухи та викликає задоволення від їх виконання. Предмети додають у танок видовищність, яскравість. Це дозволяє зацікавити дітей до танцю.

Оскільки тривалість занять була однаковою для дорослих і маленьких, з метою запобігання перевантажень останніх робота з малечею будувалась здебільшого в ігровій формі, що полегшувало процес запам'ятовування та освоєння танцювальних вправ, викликало більшу зацікавленість заняттями. Саме застосування навчальних ігор сприяє поєднанню емоційного й раціонального в навчанні, удосконалює навички спілкування.

Логічним завершенням дистанційної роботи було підбиття підсумків. Важливо було оцінити участь кожного вихованця в освітньому процесі й відзначити найактивніших. Тому для цього було введено ***рейтингову систему оцінювання***. За кожну участь у конференції можна було отримати 1 бал, додатковий бал за виконане домашнє завдання, участь у конкурсі дозволяла підвищити свій рейтинг ще на один бал, а перемога у творчому проєкті надавала додатковий бал. За результатами рейтингу було визначено переможців дистанційної освіти, на яких чекала винагорода, а саме створення за їх участі мінітанцювальних проєктів: вихователь – вихованець. Усі творчі завдання, які вони створювали під час конкурсів, у подальшому будуть втілюватися в їх сольні танцювальні постанови, звісно ж, у коригуванні вчителя.

Введення карантину стало суттєвим поштовхом для підвищення кваліфікації педагогічних працівників, організації їх самоосвіти. Карантин змінив і, безперечно, вплинув на життя кожного, він ще раз довів, що застосування навичок «soft skills» у педагогічній діяльності і в житті є необхідним, а іноді єдиним засобом спілкування.

Література

1. Дистанційна освіта – Вища освіта : інформаційно-політичний портал про вищу освіту в Україні та за кордоном. URL: Vnz.org.ua>dystantsijna-osvita>pro (дата звернення: 19.05.2020).
2. Дудіч Г. Канал освітнього проекту. На Урок. URL: YouTube. https://m. youtube.com>watch (дата звернення: 25.03.2020).
3. Сальков В. Лекція «Дистанційна робота позашкільної освіти». URL: YouTube .https://www.ts-parfum.ru>video (дата звернення: 19.05.2020).
4. Татьяна Залавина. URL: https://www.facebook.com/profile.php?id=100009172949325 (дата звернення: 10.03.2020).
5. Хмарна Л. В. Семінар: формування soft skills – універсальних навичок європейського рівня спілкування засобами мистецтва. Дистанційна платформа курсів, сторінка ДОН обл. ІППО, 2020. 6 с. URL: https://ippo.dn.ua (дата звернення: 28.04.2020).
6. Чурій І. Лекція «Дистанційна робота позашкільної освіти». URL: YouTube. https:)// m.youtube.com>watch. (дата звернення: 20.05.2020).
7. Ширко А. А. Семінар: Формування soft skills – універсальних навичок європейського рівня спілкування в умовах реформування освіти. Дистанційна платформа курсів, сторінка ДОН обл. ІППО, 2020. 3 с. URL: https://ippo.dn.ua (дата звернення: 28.04.2020).

Залавина Татьяна Владимировна
(Украина)

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ «SOFT SKILLS» КАК ИННОВАЦИОННЫХ НАВЫКОВ В РАБОТЕ НАРОДНОГО АНСАМБЛЯ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА «АРТ-ДЭНС»

Аннотация. Рассмотрены пути формирования «soft skills» как инновационных навыков в работе Народного ансамбля современного танца «Арт-Денс». Проанализированы условия проведения занятий по хореографии в дистанционном режиме по применению «мягких навыков». Указано альтернативные формы обучения во внешкольном образовании на примере указанного ансамбля.

Ключевые слова: альтернативные формы внешкольного образования, «soft skills», инновационные навыки, дистанционное обучение, Народный ансамбль современного танца «Арт-Денс».

Zalavina Tetyana
(Ukraine)

FORMATION SOFT SKILLS AS INNOVATIVE SKILLS IN THE WORK OF A PEOPLE'S ENSEMBLE CONTEMPORARY DANCE «ART-DENS»

Annotation. The article considers the ways of «soft skills» as innovative skills in the work of the Folk Ensemble of Modern Dance «Art Dance». The conditions for conducting choreography classes remotely are analyzed. The ways of implementing the curriculum of the creative team are given. The results of alternative forms of education in out-of-school education are summarized by the example of the Folk Ensemble of Modern Dance «Art Dance».

Keywords: alternative forms of out-of-school education, «soft skills», innovative skills, distance learning, folk dance ensemble «Art-Dance».

СУЧАСНІ ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ З ДИТЯЧИМ ХОРЕОГРАФІЧНИМ КОЛЕКТИВОМ

УДК 793.3.091-053.2/.6

Устінова Наталя Володимирівна,
старший викладач кафедри хореографії та пластичного виховання КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, художній керівник Зразкового художнього колективу хореографічного ансамблю «ВеснАдія» (Київ, Україна)

Анотація. Проаналізовано актуальні проблеми розвитку народного танцю в сучасних умовах, окреслено шляхи його популяризації серед дітей і молоді. Акцентовано на особливостях організаційної та навчально-виховної роботи з дитячим хореографічним колективом, описано методику формування його репертуару та концертно-гастрольної діяльності. Визначено роль національної культури у впровадженні в суспільстві гуманістичних цінностей, високої моралі, національної самосвідомості та патріотизму, у формуванні суспільної злагоди.

Ключові слова: національна культура, сучасне хореографічне мистецтво, пропаганда народного мистецтва, виховання, формування естетичних потреб, інтересів і смаків, інноваційна діяльність.

Нинішній стан української культури характеризується своїми суперечливими тенденціями. Зокрема, з одного боку, спостерігаємо позитивні процеси відродження етномистецтва, з іншого – його нівелювання під впливом сучасних соціокультурних обставин й активного наступу масової культури. Саме національна культура формує національну свідомість, створює базу для існування будь-якої сучасної нації, а за нинішніх соціально-політичних і міжнародних обставин – існування національної держави. Надзвичайно важливою саме сьогодні є роль національної культури як способу життя суспільства. Вона відіграє провідну роль у впровадженні в суспільстві гуманістичних цінностей, високої моралі, національної самосвідомості та патріотизму, у формуванні суспільної злагоди. Ці аспекти проблематики розвитку народної культури детально проаналізував С. Г. Забредовський [1].

Головна проблема нашої держави та нашого суспільства сьогодні – це падіння моралі, що охопило, на жаль, усі сфери сучасного життя. Це головний корінь усіх негараздів у нашій державі, бо все починається з виховання, з етичних канонів. Усі ці принципи закладені в народному вихованні, у народній творчості. Не применшуючи значення сучасного хореографічного мистецтва – воно актуальне й перспективне, зазначимо, що подальший його розвиток можливий за умови використання здобутків національної хореографії. Проте молодь сьогодні часто віддає перевагу далеко не найкращим зразкам масової зарубіжної культури. Учасники сучасних видів хореографічного мистецтва, докладаючи іноді менше зусиль, за своїм статусом у молодіжному, вуличному середовищі знаходяться вище, є більш популярними. Ця тенденція прогресує і тому має викликати серйозне занепокоєння не тільки національно налаштованої громадськості, але й держави, оскільки вона згубно впливає на національну свідомість молодого покоління, що може позначитись на стані моралі, економіки, соціальної сфери,

української державності загалом. Це пов'язано з тим, що сьогодні практично відсутня державна підтримка й пропаганда народного мистецтва, яке є базисом українського суспільства, основою його самоідентифікації.

«Однак, окинувши сьогодні навіть поверхово проблеми народної хореографії, можемо сказати, що, з одного боку, не так воно й зле: більш-менш тримаються професійні колективи, збільшуєтьсчя кількість аматорських хореографічних колективів, поступово зростає їх виконавський рівень, збільшується кількість учасників. Але з другого боку, народне мистецтво танцю продовжує залишатися в принизливій ролі. Цей жанр хореографічного мистецтва сьогодні, на жаль, не отримав належної оцінки й відповідної підтримки з боку держави. Це несправедливо через те, що цим видом мистецтва зацікавилися сотні тисяч дітей – найбільш працьовитих, талановитих, старанних у досягненні мистецького результату. Роблять це вони на підсвідомому генетичному рівні, закладеному в народній мудрості. Відсутність державної ідеологічної доктрини, котра могла б зблизити суспільство, призвела до того, що мистецькі проблеми були віддані на відкуп часто невмілим, байдужим чиновникам і ділкам від шоу-бізнесу. Саме тому "вакуум" здебільшого заповнювали низькопробними зразками зарубіжної культури, часом антагоністичної до національної ментальності, проте модної та живучої через свою доступність», – вважає С. Г. Забредовський [1]. «Початок нового тисячоліття проявив наслідки 10-літньої боротьби з культурою в перехідний період, коли поряд зі становленням Української державності і стратегічною лінією на цивілізований розвиток народне танцювальне мистецтво опинилося на межі зникнення, і право на його існування, як у кінці XIX – на початку XX століття, треба було знову виборювати і вже не тільки заради танцю, а заради збереження української культури загалом, коштовною перлиною якої він є», – говорить видатний балетмейстер В. Ф. Похиленко у своїй книзі «Танець між небом і землею» [3].

Організація роботи в хореографічному колективі. Сьогодні хореографія – один з наймасовіших видів мистецтва, до якого, крім безпосередніх учасників-дітей, залучені їхні родини: батьки, дідусі й бабусі, що цю кількість примножує в кілька разів. Ці люди становлять вагому частину нашого суспільства і є реальними носіями національної ідеї, початком якої є народна творчість. Сьогодні це реальне підґрунтя, фундамент для побутування та подальшого розвитку національної ідеї.

Авторитет керівника відіграє вирішальну роль в успішній реалізації творчих завдань колективу. Якщо учасники вірять керівникові, розуміють його вимоги, то, безумовно, впораються з усіма завданнями й проблемами, що виникають під час роботи. Керівник може завоювати авторитет лишень за умови чіткого знання своєї справи. Він повинен володіти всім обсягом фахових дисциплін, щоб мати можливість вичерпно відповісти на будь-яке запитання, що виникає в учасників у процесі занять. Сьогодні викладач – це не тільки людина високої культури з професійною підготовкою, а ще й особистість, яка має покликання до цього виду діяльності та серйозний багаж педагогічних знань. Пристрасть до роботи, упевненість у покликанні, любов до своїх вихованців, переконаність у важливості справи, повсякденне відчуття повної готовності до заняття та відповідальності – це загальні принципи, без яких досягнути позитивного успіху неможливо.

У ***Зразковому художньому колективі хореографічному ансамблі «ВеснАдія»*** Дніпровського району м. Києва під керівництвом ***Наталі Володимирівни Устінової***, займаються діти віком від 3 до 17 років. Крім дотримання традицій, ми запроваджуємо інновації у своєму колективі. Результатом є виникнення нових, креативних форм творчості, запровадження та поширення яких в освітній практиці підвищує показники досягнень структурних компонентів освіти, сприяє переходу до якісно інших станів. Інноваційна діяльність наших педагогів-хореографів спрямована на перетворення існуючих форм і методів виховання, створення нових цілей і засобів їх реалізації, тому вона є одним із методів продуктивної, творчої діяльності. Ми вважаємо, що сучасний хореограф сам має вміти танцювати в різних стилях, включаючи сучасні, знати і використовувати їх у танцювальних композиціях, адже в школі доводиться створювати різні за жанром номери. По-друге, педагоги мають добре орієнтуватися в методах хореографічного навчання дітей різного віку. У нашому колективі діти у 3–4 роки (підготовчий рівень) пізнають основи дитячого танцю: різні види ходи, бігу, стрибків; рухи під музику – танцювальна розминка; розтяжка, що поєднується з елементами акробатики; на заняттях застосовуємо багато рухливих ігор, ритмічних вправ. Упродовж другого року навчання (у 5–6 років) вихованці знайомляться із жанрами танцю, розучують дитячі танцювальні композиції та роблять перші кроки на сцені. У 7–10 років учасники опановують більш складні комбінації танцю (у різних напрямах – народний, естрадний танці) і готують концертні номери (як правило, сюжетні), з якими активно виступають. У 11–12 років настає період, коли учасники колективу починають вивчення сучасних напрямів: Hip-hop, House, Modern, Contemporary dance, що надзвичайно популярні в середовищі підлітків і юнацтва. З вихованців 13–16 років формується концертний (основний) склад виконавців, які є постійними учасниками різноманітних заходів: фестивалів, показових виступів, майстер-класів, конкурсів тощо і перебувають у танцювальному середовищі, що надалі може стати їх професією.

Формування репертуару. Ми твердо переконані, що репертуар визначає творче обличчя колективу, його художній рівень, суттєво сприяє конкурентоспроможності, є основою всієї навчально-виховної роботи.

Правильність підбору репертуару полягає, передусім, у його актуальності, в органічному поєднанні форми та змісту, у його затребуваності та конкурентоспроможності. Проте, на жаль, сьогодні нерідкі випадки, коли у творчій роботі хореографічних колективів не враховують єдність цих компонентів. При формуванні репертуару необхідно зважати на творчі, виконавські можливості колективу. Особливу увагу при формуванні репертуару в дитячих хореографічних колективах слід приділити його відповідності дитячій тематиці віковим і психологічним особливостям. Важливим завданням водночас є не тільки задоволення, але й виховання, розвиток естетичних потреб, інтересів і смаків глядачів. У кожному хореографічному творі, основаному на народному, класичному, сучасному танцях, має бути наявна поетична образність. «Мова танцю – мова поетична. Без поезії немає танцю», – говорив видатний балетмейстер Р. В. Захаров [2].

Відбираючи художній матеріал для майбутньої постановки, ми оцінюємо його з точки зору актуальності теми, відповідності рівню підготовки учасників і глядача, адекватності хореографічної лексики та відповідності музики. Усе це вимагає від постановника широких знань щодо стану й тенденцій побутування сучасного мистецтва. Цьому значною мірою сприятиме аналіз стану хореографічного

мистецтва, здійснений шляхом перегляду матеріалів сучасних фестивалів, конкурсів, спеціалізованих телевізійних програм, участь у різноманітних семінарах, перегляд програм професійних хореографічних колективів.

Важливим моментом постановчої роботи для нас є підбір музичного матеріалу. Музика – це не просто супровід танцювальних рухів, а передусім засіб глибокого розкриття змісту танцю, його художніх образів.

Ще зауважимо, що сьогодні сам по собі танець мало цікавий людям. Глядач прагне бачити на сцені видовище. Саме тому доцільно використовувати в номері різноманітні аксесуари й атрибути (реквізит), з якими варто працювати учасникам з перших репетицій. Ми намагаємось, щоб у кожному номері було, чим здивувати глядача, тоді це буде цікаво. З цією ж метою, по можливості, розробляємо декорації та світлове оформлення номера.

Також усвідомлюємо, що значною мірою успіх танцю залежить і від сценічного костюма, який є засобом індивідуальної характеристики дійової особи та сценічного образу виконавців загалом. Питанню створення костюмів ми приділяємо велику увагу. Це творчий процес у співпраці балетмейстера та майстра (художника) по костюмах. Важливо, щоб костюм відповідав характеру танцю, у ньому були збережені основні національні ознаки: колір, вишивка, прикраси, крій, головні убори та взуття.

Важливим для оформлення танцю є також і грим, за допомогою якого виконавець може підкреслити окремі риси чи навіть змінити своє обличчя, надавши йому більш виразної форми, що допомагає виконавцеві всесторонньо розкрити сутність образу.

Концертно-гастрольна діяльність. Концертна діяльність для нашого ансамблю є одним з найважливіших стимулів творчого росту. Крім того, публічний виступ – засіб виховання громадянської позиції учасників, він дозволяє відчути суспільну значимість своєї участі в аматорському мистецтві, а також сприяє поповненню колективу новими учасниками.

Форми концертної діяльності нашого дитячого колективу різноманітні: це й участь у концертах з окремими номерами; сольні концертні програми, розраховані на різну кількість учасників; звітні заходи; участь у конкурсах і фестивалях; гастрольні поїздки.

Відповідальним моментом у житті нашого колективу є звітні концерти, які підбивають підсумки його творчої діяльності за певний період. Але, на превеликий жаль, у сучасних умовах фінансових проблем тощо ми вимушені такі концерти робити тільки в ювілейні дати та при підтвердженні звання «Зразковий».

Я, як керівник, намагаюся чітко розподілити відповідальних за різні моменти в концерті та під час виступу виходити в залу для глядачів, щоб слідкувати за виступом. Аналіз сприйняття глядачем номерів, технічного рівня виступу колективу дає можливість вносити корективи в подальшу роботу. Обов’язково знімаю прем’єри на відео. При прем’єрному показі номера в концертних умовах особливу увагу звертаю на реакцію глядача в конкретних частинах постановки та, з урахуванням реакції глядачів, вношу корективи на підсилення емоційного сприйняття певних моментів у хореографічній постановці.

Зауваження, а потім робота на репетиціях з ліквідації недоліків створюють умови для безперервного творчого зростання та вдосконалення, привчаючи танцівників відповідально ставитись до кожного виступу. І так від концерту до концерту триває відшліфовування номерів. Тож у нашій роботі вдосконаленню меж немає.

Особливих зусиль потребують наші виїзні та гастрольні концерти, вони вимагають, насамперед, значних емоційних, організаційних зусиль керівника та суттєвих фінансових затрат батьків. Державне фінансування гастролей на сьогодні – велика рідкість, і здебільшого ми шукаємо кошти на це самостійно. Тому ці поїздки стають у нас все рідшими.

Основні напрями виховної роботи. Виховання в танцювальному класі – це той меседж, який ми постійно адресуємо всім зацікавленим сторонам: дітям, їх родинам і суспільству загалом. Його слід постійно дублювати до того часу, доки він не дійде до всіх адресатів, тоді це може викликати в них зацікавленість у нашій роботі та в її кінцевому результаті.

Учасники хореографічних колективів і їхні батьки мають усвідомити, що заняття хореографією – це не тільки фізичний розвиток, набуття професійної майстерності, необхідної танцюристам, а водночас виховання працелюбності й високих духовних і моральних якостей громадянина-патріота, людини, ствердження високих принципів моралі.

Естетичне виховання – засіб пізнання прекрасного в навколишньому світі, у взаємовідносинах між людьми, у витворах мистецтва. Воно передбачає формування естетичних смаків та ідеалів особистості, розвитку її здібностей щодо естетичного сприйняття світу.

Одним з найбільш дієвих засобів естетичного виховання в танцювальному колективі є глибоке вивчення історії хореографічного мистецтва, її кращих зразків, які здатні розвивати загальну культуру. Для цього ми постійно наполягаємо та, по можливості, організовуємо відвідування дітьми концертів і вистав національних академічних колективів (театрів, ансамблів, груп тощо). Розвиваємо в них уміння розуміти музику, виховуємо хороший смак, використовуючи для музичного супроводу найкращі зразки класичної та народної музики з першого року навчання. А також активно формуємо естетичні погляди, що розкривають красу навколишнього світу. З перших кроків ми привчаємо дітей до канонів естетичного зовнішнього вигляду танцюриста (зачіска, форма одягу та взуття, тощо). Намагаємось кожен рух поєднувати з образом, розвиваючи образне сприйняття та фантазію дітей.

Головним завданням **морального виховання** в аматорському хореографічному колективі є, передусім, формування норм і правил поведінки в колективі – чесності, толерантності, відповідальності, доброзичливості, любові до ближнього, свого народу. Особливо глибокий вплив на особистість здійснює те, що учні беруть участь у творчому процесі і все це відбувається не формально, не на словах, а через працю. У цьому цінність нашого мистецтва. Діти повинні усвідомити, що відвідування занять – обов’язок кожного. Пропускаючи їх без поважних причин, дитина порушує виконання танцю, у якому бере участь, підводить своїх товаришів. Розуміння цього зміцнює дисципліну, виробляє свідоме, сумлінне ставлення до навчання, повагу до колективу.

Методи навчально-виховної роботи. Керівникові хореографічного колективу для успішної професійної діяльності необхідні серйозні знання з педагогіки та психології. Виховання в колективі здійснюється за допомогою методів, що являють собою певну систему роботи керівника з учасниками в процесі навчально-виховної роботи.

Одним з методів виховання є ***метод навіювання***, за допомогою якого керівник прагне передати виконавцям ставлення до художнього твору, танцюваль-

ної лексики, музики, характеру виконання тощо, а також власну думку, інтерпретацію, оцінку, настрій. Особливу роль в ефективному використанні методу навіювання відіграє особистість керівника, його професійний авторитет.

У практиці роботи хореографічного колективу широко використовують ***метод переконання***. Його відмінність від методу навіювання в тому, що тут керівник впливає на свідомість, мислення танцівників, звертаючись до їхнього розуму, й аргументовано доводить, що саме так необхідно виконувати певний рух чи танець, сприймати танцювальну музику. Мало сказати, що потрібно зробити так чи інакше, це необхідно довести, й аргументи повинні бути вагомими, переконливими. Ефективність цього методу залежить від рівня знань самого викладача та його вміння поділитися ними з вихованцями.

З методом переконання співіснує ***метод спонукання*** – це заклик до дії. Специфіка методу спонукання в тому, що творчі прагнення, художні вподобання, ідеї, смаки, які формуються під орудою керівника колективу, повинні стати звичкою, традицією як для кожного з учасників, так і для колективу загалом.

Для закріплення набутого позитивного досвіду та стримування негативних спонукань використовують методи заохочення та покарання. ***Метод заохочення*** спрямований на те, щоб виділити й закріпити практичні досягнення учасників колективу. Він сприяє створенню позитивних взаємовідносин у колективі, підтримує необхідний психологічний клімат. Звертаючись до методу заохочення, ми дотримуємось певних правил. Ось деякі з них: оцінюємо дії, на які затрачені зусилля, незалежно від здібностей учасників; підтримуємо тих, хто не завжди досягає успіху при затраті певних зусиль; не заохочуємо одних і тих самих (це розділяє і колектив); беремо до уваги мотив вчинків, те, що спонукало діяти так, а не інакше. Важливо, щоб заохочення виражалось публічно, а думка керівника ґрунтувалась на спільній думці колективу. Тому ми обов'язково важливі моменти виступу, здійсненого вчинку, гастрольної поїздки та ін. обговорюємо з учасниками або в залі на репетиції або шляхом опитування в чатах.

Метод покарання спрямований на стримування негативних вчинків у міжособистісних стосунках як у колективі, так і поза його межами. Він може мати форму засудження, незадоволення, зауваження, покарання. Цей метод ефективний тільки за умови, якщо має виховне спрямування, вживається об'єктивно й справедливо. Коли карає колектив, людині завжди неприємно, тяжко, але це покарання не пригнічує особистість, а сприяє вирішенню і ліквідуванню певного конфлікту та запобіганню новим. Використовуючи метод покарання, ми намагаємося дотримуватись таких правил: покарання має бути усвідомленим, як необхідна міра; це не засіб розрядки поганого настрою керівника, у стані роздратування карати не потрібно; попередньо повинно бути все відомо про вчинок, тоді покарання не можна затримувати; покарання за підозрою – не припустиме.

Кожного разу по-різному, залежно від конкретної ситуації, керівник повинен робити все можливе, щоб моральна атмосфера була здоровою, дружньою, щоб процес творчості радував дітей, приносив їм задоволення.

Радість спілкування з хореографічним мистецтвом, яке так багато чому вчить нас, дає відчуття свята, дружньої теплоти. Жива участь публіки під час концертів сприяє душевному єднанню – і тоді у всіх з'являється спільна батьківщина – Танець!

«Першоджерела – основа всякого пошуку, сучасність – гарантія життєздатності майбутнього, традиційні танці різних народів – хліб насущний хореографічних пошуків. Всесвіт – це велике ціле, забудемо на мить про кордони і, завдячуючи мистецтву, пізнаємо людство. Ми повинні навчитися розуміти чужу мову, але не забувати й свою. Безумовно, ми, сучасні хореографи, повинні викладати свої думки мовою сучасною. Але не треба вважати, що мова вчорашнього дня і мова сьогодення не мають нічого спільного. Ми із задоволенням насолоджуємось мовою Т. Г. Шевченка, інших письменників минулого і із задоволенням читаємо твори наших сучасників» [3, 345].

Розвивати танцювальну мову, безперечно, треба, але при цьому необхідно зберігати її національну першооснову.

Література

1. Забредовський С. Г. Методика роботи з хореографічним колективом : навч. посіб. Київ : НАКККіМ, 2010. 135 с.

2. Захаров Р. В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. Москва : Искусство, 1983. 244 с.

3. Похиленко В. Ф. Танець між Небом і Землею. Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2012. 352 с.; іл.

Устинова Наталья Владимировна
(Украина)

СОВРЕМЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ С ДЕТСКИМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИМ КОЛЛЕКТИВОМ

Аннотация. Проанализированы актуальные проблемы развития народного танца в современных условиях, определены пути его популяризации среди детей и молодежи. Акцентировано на особенностях организационной и учебно-воспитательной работы с детским хореографическим коллективом, описана методика формирования его репертуара и концертно-гастрольной деятельности. Определена роль национальной культуры во внедрении в обществе гуманистических ценностей, высокой морали, национального самосознания и патриотизма, в формировании общественного согласия.

Ключевые слова: национальная культура, современное хореографическое искусство, пропаганда народного искусства, воспитание, развитие эстетических потребностей, развитие интересов, развитие вкусов, инновационная деятельность.

Ustinova Natalia
(Ukraine)

MODERN FEATURES OF WORKING WITH CHILDREN CHOREOGRAPHIC GROUP

Annotation. The article is devoted to the actual problems of folk dance development in modern conditions. Ways of its popularization among children and youth are considered. Attention is paid to the main aspects of working with children choreographic group. Features of organizational and educational work are considered. The method of formation of repertoire and concert-touring activity is analyzed. Attention is paid to the role of national culture in the introduction of humanistic values in society, high morals, national identity and patriotism, in the formation of social harmony.

Keywords: National culture, modern choreographic art, promotion of folk art, education, development of aesthetic needs, development of interests, development of tastiness, innovative activity.

ХОРЕОГРАФІЧНА ПІДГОТОВКА В ХУДОЖНІЙ ГІМНАСТИЦІ

УДК 796.41:793.3

Анотація. Розглянуто вплив хореографічних засобів виховання на процес становлення гімнасток-«художниць» високого рівня. Вказано особливості виконання хореографічних рухів у художній гімнастиці. Окреслено умови використання музичного супроводу та зазначено позитивні форми впливу на гімнасток.

Ключові слова: хореографія, художня гімнастика, класичний екзерсис, технічна підготовка, естетичне виховання.

Любимова-Лисиця Марина Валеріївна,
керівник Зразкового художнього колективу ансамблю сучасного та спортивного танцю «Аделаїда-Денс», член Федерації чирлідингу та чирспорту України (Київ, Україна)

Українська школа художньої гімнастики відрізняється високою виконавською майстерністю спортсменок, запорукою чого є хореографічна підготовка.

Поняття «хореографія» включає в себе те, що належить до мистецтва танцю: класичного, народного, історико-побутового, сучасного. Слово «хореографія» складається з двох грецьких слів: «хорео» – колектив виконавців, «графія» – писати, тобто фіксація руху [3, 9]. Складовими компонентами хореографії служать танець і пантоміма.

Хореографічна підготовка в гімнастиці – це система вправ і методів впливу, спрямованих на виховання культури руху гімнасток, на розширення їх виражальних засобів.

Мистецтво танцю увібрало в себе надбання культур різних народів, зокрема й музичної. Використання музики на занятті сприяє ознайомленню вихованців із творами різних композиторів, основами музичної грамоти, виховує музикальність, що розвиває інтелектуальні здібності.

Хореографія – важливий засіб естетичного виховання, а також розвитку творчих здібностей спортсменок. Саме в процесі занять хореографією гімнастки найбільше поринають у мистецтво. У гімнасток формується відчуття краси рухів, здатність передавати емоційний стан, настрій.

Під впливом занять хореографією підвищується культура рухів спортсменів, формується досконала постава тіла. У гімнасток розвивається гнучкість, пластичність і стійкість. Також формується координація рухів, зміцнюється опорно-руховий апарат, з’являється сила та вміння виконувати рухи чітко. Підвищується коефіцієнт корисної дії (ККД) тренування за рахунок проведення групового заняття, що позитивно впливає на серцево-судинну та дихальну системи організму, сприяє розвитку витривалості.

Загальна підготовка гімнастів містить хореографічну та технічну компоненти. Складно провести чітку межу між ними, тому що стрибки, оберти, вправи на рівновагу, їх поєднання є основною «мовою» як хореографії балетних вистав, так і вправ художньої гімнастики.

На уроці хореографії вивчають елементи з різноманітним поєднанням рухів ніг, рук, тулуба, голови. При цьому опанування нових елементів не повинно мати механічний характер. Шлях корекції кожного руху виховується його виразністю,

без якої не можливо досягти артистичності виконання, тобто здатності створити хореографічний образ у композиції.

Зараз деякі тренери, які працюють у спортивних секціях художньої гімнастики, мають достатній досвід у застосування засобів хореографії при проведенні розминки та складанні вільних вправ. Однак цей досвід недостатньо вивчений і тому не може стати зразком для більшості наших гімнасток і тренерів.

У виданнях про хореографічну підготовку спортсменок вправи описані не завжди чітко та відповідно до термінології класичного танцю. Звернення тренера до лексики танцю без урахування його стилістичних особливостей призводить до непрофесійного використання рухів хореографії та порушення техніки виконання спортивних елементів.

Танцювальні елементи використовують у довільних вправах гімнасток, іноді вони не мають самостійного значення, і їх застосовують тільки як зв'язки. Відповідно що більше в довільній вправі елементів першої групи складності, то менше танцювальних вправ. Водночас до культури руху спортсменки та її технічної підготовки висувають дуже високі вимоги. Танцювальні елементи необхідно обирати до вільних вправ відповідно до вимог хореографічного образу й техніки виконання.

Хореографію в спорті використовують як метод підготовки спортсменів високого класу, що допомагає зробити композицію гімнастки більш яскравою та оригінальною. Достатньо назвати прізвища Фелікса Марече, Віктора Сергєєва, Дмитра Бежара, щоб нагадати, яке значення мають досягнення спортсменів світового рівня у їх творчості.

Уперше засоби хореографії були ефективно використані в період підготовки жіночої збірної команди СРСР зі спортивної гімнастики на XVI Олімпійських іграх у Мельбурні 1956 року. Гімнастки виконали на Олімпіаді комплекс вправ класичного танцю, акробатики та художньої гімнастики. Радянська команда продемонструвала різноманітні за стилем і характером довільні вправи. Преса відмітила не тільки оригінальність композицій, але й індивідуальність, завершеність, пластику виконання [2, 20].

Хореографічна підготовка гімнасток головним чином базується на основі екзерсису класичного танцю, який має низку характерних особливостей. Хореографія в гімнастиці є лише частиною навчально-тренувального процесу, де повинен бути взаємозв'язок з іншими видами підготовки гімнасток. Це й визначає її специфіку.

Потрібно враховувати постійний дефіцит часу, з яким доводиться рахуватися хореографу в спорті. Якщо учні хореографічних училищ у 18 років лише приступають до роботи в театрі, то в гімнасток цей вік пов'язаний з високими спортивними досягненнями. Тому великий об'єм високотехнічних вправ висувають особливу вимогу до методики проведення уроку хореографії та вибору засобів і методів підготовки. Урок хореографії в гімнастиці повинен передусім враховувати практичну цілісність кожного завдання. У навчальному процесі кожна вправа має нести конкретне смислове навантаження: технічне, виховне й ін. Також потрібно відмітити, що рухи художньої гімнастики: стрибки, оберти, рівновага – мають базуватись на досконалій хореографічній підготовці.

Хореографією в гімнастиці займаються у звичайному м'якому взутті (балетки), оскільки виконують елементи класичного танцю навшпиньках, це має лише допоміжне значення як засіб удосконалення рівноваги, обертів, укріпленні, іконічних м'язів і м'язів спини, що застосовують головним чином у перехідному та підготовчому періодах спортивного тренування. Попри те, що вправи на пуантах застосовують украй рідко, вони дають можливість гімнасткам відчути «смак» класичного танцю, його суворі, пластичні завершені форми, безумовно, відточують виконавську техніку, виразність рухів [2, 24].

Обов'язковим виконанням класичного екзерсису в артистів балету є виконання вправ з першої, другої, четвертої та п'ятої позицій ніг (третя позиція вважається допоміжною, і вже в початкових класах хореографічного училища, у міру освоєння п'ятої, її не використовують). Але добиватись повної виворітності в гімнастиці не тільки не потрібно, але й шкідливо, бо деякі рухи в гімнастиці, наприклад опорні стрибки, акробатичні елементи та поєднання, потребують паралельної постановки стоп.

Без сумніву, презентабельний вигляд має гімнастка, яка виходить на виступ з гарною осанкою, з легкою розвернутою ходою стопи. Та щоб добитися цього, зовсім не потрібно всі рухи класичного танцю в підготовці спортсменок виконувати у виворітному положенні. Виворітність потрібна лише при виконанні plie та grand plie. Більшість рухів класичного танцю біля опори і тим паче на середині залу при підготовці спортсменок виконують у вільних позиціях. Водночас у гімнастиці застосовують і прямі позиції, які використовують у низці розвивальних вправ, елементах народного та бального танців.

Особливість підготовки гімнасток-«художниць» вносить в урок хореографії свою специфіку. Предмети художньої гімнастики зумовлюють потребу вводити специфічні завдання. Так, особливість техніки володіння м'ячем полягає в м'якості та плавності рухів, тому в уроки хореографії введені рухи вільної пластики: хвилі, змахи, оберти й ін. Кидки предметом, за методикою техніки виконання, починаються з пружинних рухів ніг, змахом тулуба та руками (рукою), тому необхідно вводити в урок різного роду пружинні рухи та змахи. Крім того, на уроках хореографії звертають увагу на розвиток гнучкості не тільки крупних суглобів тіла (тазостегнового, плечового та рухомого хребетного), але й малих (особливо струменево-зап'ясних). Усе це необхідно для успішного освоєння технік оволодіння предметами.

Хореографічні вправи виконують з музичним супроводом. Завдяки цьому у гімнасток виховують відчуття музики, темпоритму, без якого неможливе виконання елементів і композицій найвищої складності. Музичний супровід допомагає тренерові активізувати увагу спортсменів, виховує в них слух і музичний смак. Такий музичний супровід у художній гімнастиці різноманітний: уривки із симфоній і концертів, невеликі твори (прелюдії, сонати, музика пісенного жанру: джазова, народна). Використання такого широкого музичного діапазону потребує від гімнастки володіння різноманітним спектром хореографічних форм.

Упровадження хореографії в підготовку гімнасток-«художниць» пройшло апробацію часом і довело високий рівень впливу, свідченням чого є перемоги спортсменок на змаганнях світового рівня. Збагачення художньої гімнастики елементами народних танців і класичного екзерсису сприяло підвищенню рівня технічної підготовки спортсменок.

Література

1. Лисицкая Т. С. Хореография в гимнастике. Москва : ФиС, 1984. 176 с.; ил.
2. Морель Ф. Хореографическая подготовка в спорте. Москва : Физкультура и спорт, 1971. С. 110.
3. Чистякова В. В мире танца. Беседы о балете. Ленинград : Искусство. 1964. 132 с.; ил.

Любимова-Лиса Марина Валерьевна
(Украина)

ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ПОДГОТОВКА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ГИМНАСТИКЕ

Аннотация. Рассмотрено влияние хореографических средств воспитания на процесс становления гимнасток-«художниц» высокого уровня. Указано особенности выполнения хореографических движений в художественной гимнастике. Определены условия использования музыкального сопровождения и указаны положительные формы воздействия на гимнасток.

Ключевые слова: хореография, художественная гимнастика, классический экзерсис, техническая подготовка, эстетическое воспитание.

Lyubimova-Lisa Marina
(Ukraine)

CHOREOGRAPHIC TRAINING IN RHYTHMIC GYMNASTICS

Annotation. The article examines the influence of choreographic means of education on the process of formation of high-level gymnasts «artists». Peculiarities of choreographic movements in rhythmic gymnastics are indicated. The conditions for the use of musical accompaniment are determined and the positive forms of influence on the gymnasts are indicated.

Keywords: choreography, rhythmic gymnastics, classical exercise, technical training, aesthetic education.

ЗНАЧЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ РУК У ХОРЕОГРАФІЧНОМУ ОБРАЗІ

УДК 793.32

Линецька Ганна Михайлівна,
магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Київ, Україна)

Анотація. Досліджено засоби виразності художнього образу в мистецтві хореографії. Доведено, що володіння технікою роботи рук є важливою складовою при формуванні емоційно та змістовно наповненого художнього образу хореографії. Розглянуто способи та шляхи виховання «танцюючих» рук виконавця. Проаналізовано особливості лексики та малюнків рук у різних стилях хореографії. Зазначено, що акторська майстерність виконавця є необхідною складовою вдалого втілення художнього образу.

Ключові слова: хореографічний образ; засоби виразності; координаційна функція рук; пластично-виразна функція рук; руки та корпус; класична хореографія; латиноамериканські бальні танці; акторська майстерність, творча свобода виконавця.

Поняття ***художній образ*** наявне в усіх жанрах мистецтва: живопис, література, скульптура, драматургія, хореографія. Це загальна категорія художньої творчості, засіб і форма опанування життя мистецтвом, без якого немає твору мистецтва як такого [14].

Утілення художнього образу в різних творах мистецтва здійснюється за допомогою таких засобів: зображення, звук, мовне середовище. Наприклад, у літературі художній образ створюють на основі конкретного мовного середовища; у живописі – на основі зображення; у театральному мистецтві використовують усі три засоби. Відтворення художнього образу засобами хореографії – багатогранний і багатоступеневий процес, тому що мистецтво танцю – це синтез мистецтв, а сценічний образ – це сплав внутрішніх і зовнішніх проявів людської особистості артистом. Це немов наочне підтвердження єдності форми та змісту. Без досконалої форми в хореографічному мистецтві неможливо передати зміст, а презентувати форму без змісту – це «розмінювати» силу враження мистецтва хореографії на беззмістовні трюки та просту демонстрацію фізичних здібностей танцівника.

В опублікованих 1760 року «Листах про танець і балет»/«Lettres sur la danse et les ballets» великий реформатор хореографічного мистецтва, балетмейстер Жан-Жорж Новерр писав: «Добре створений балет має являти собою живу картину пристрастей, традицій, звичаїв та обрядів, побутових відзнак якогось народу. Відповідно, стосовно яких би жанрів балету не йшлося, він має ... говорити з душею глядача, користуючись його очами; якщо балету бракує виразності, якщо в ньому немає яскравих картин, сильних положень, він буде усього лише видовищем холодним та одноманітним» [6, 153].

Так що ж таке хореографічний образ? Життя, у всій його різнобарвності, є матеріалом для творчості [11, 139]. Хореографічний образ відображає характер людини чи істоти, тварини або птаха, що проявляється у ставленні об’єкта зображення до навколишньої дійсності та розкривається засобами хореографічного мистецтва.

Ростислав Захаров у своїй книзі «Створення танцю: сторінки педагогічного досвіду» в розділі «Образ у балетній виставі» дає визначення образу в театральному мистецтві: «Образ – це конкретний характер людини плюс сума її ставлень до навколишньої дійсності, що виявляється у вчинках, загаданих драматургічною дією» [1].

У хореографічній композиції балетмейстер прагне виділити засобами хореографії всі драматичні етапи. У постановці, що не має чіткого сюжету, це каскад технічно складних рухів і комбінацій або найбільш цікавий малюнок танцю, найбільша динаміка руху, найвища емоційність виконання чи якийсь інший хореографічний засіб виразності твору.

Серед складових компонентів хореографічного образу виділяємо такі, як лексика й інтонація. Під лексикою маємо на увазі власне танцювальну мову, рухи, притаманні конкретному виду хореографії. Але ж «важливі не тільки “слова”, не тільки лексика того чи іншого персонажа, але й інтонація його пластичної мови» [5, 24]. Серед засобів «інтонаційної» виразності хореографічного образу маємо пластику людського тіла, позу, жести, міміку. Саме за допомогою відповідних жестів і поз танцівник передає настрій, почуття, переживання, і це

сприяє, безумовно, повному розкриттю цілісного музично-драматичного образу засобами хореографії. Тут мають значення руки, погляд. Важко переоцінити значення погляду, наприклад, у латиноамериканських бальних танцях. Завдяки погляду й грайливим малюнкам рук відбувається діалог танцюючої пари як із глядачем, так і між собою. Саме контакт очима партнерів «запалює» в парі ту емоцію, що виражає «характер» танцю: від лірично-ніжної закоханості румби до ворожнечі та смертельно небезпечної пристрасті до життя чи то до жінки в танці пасодобль.

Значущу роль у створенні красномовного хореографічного образу відіграють корпус, голова та руки танцівника. У «Листах про танець і балет» Ж-Ж. Новерра знаходимо: «Якщо ми бажаємо наблизити мистецтво наше до правди, нам треба менше піклуватися про ноги та більше про руки, перестати опікуватися стрибками, зайнятися жестами, зменшити кількість складних рухів, … вкладати у своє виконання менше фізичного напруження та побільше змісту» [8].

Руки мають найкращим чином відповідати характерові танцю загалом і конкретному руху зокрема. Персонаж, характер, настрій – усе це зчитується з особливої манери рухів рук. Пластика рук є засобом виразності танцювальної мови, вона має відтворювати будь-яку емоцію, відповідати будь-якому завданню балетмейстера [3, 81]. Шанованій у всьому світі та великій балерині ХХ століття М. М. Плисецькій належать слова: «У той самий час, коли ноги суворо тримають класичні позиції, руки можуть виражати все: і національність, і характер, й епоху, і будь-який настрій... Раніше руки в будь-якому балеті складали “солоденьким” вінчиком, але ж чому?! Руки – це крила, великі крила, тремтливі, сум’ятливі, але крила, та крила свої, а не взяті в якоїсь балерини напрокат. Руки – це завжди образ. Ось “Умираючий лебідь” – тоді як ноги майже весь час ідуть у дрібному переборі па-де-бурре, руки – це сам лебідь, це його боротьба зі смертю, це його “лебедина пісня”. Ноги – це акомпанемент, а руки – мелодія» [4].

Постає питання, які ж шляхи досягнення повної відповідності роботи рук і почуттів? Як виховати в артиста «танцюючі» руки, що створюватимуть грацію, плавність і стиль руху, будуть спроможні виражати всю палітру емоцій: від печалі до радості, від гніву до здивування. Тут варто звернутися до класики, бо перша та суттєва відмінність російської школи класичного танцю – саме руки та їх «уміння узгоджуватися в обумовлених позиціях, враховуючи при цьому внутрішній стан душі виконавця, і передавати водночас саму душу цих рухів» [6, 11]. Російська школа класичного танцю не тільки систематизувала в деталях положення рук у позиціях, але й чітко розмежувала їхні ***функції*** на дві групи:

– ***перша – руки помічники в танці, вони сприяють загальній координації тіла;***

– ***друга – пластичне вираження емоцій змісту виконуваного танцю і та гармонійна форма, яку надають руки всій фігурі танцівника***.

Як казав Ж-Ж. Новерр: «Одного руху правої руки, яку виносять вперед, щоб описати нею чверть кола, тоді як ліва рука, що перебувала в такій самій позиції, повертається тією ж дорогою, щоб, простягнувшись знову, створити контраст простягнутій нозі, одного цього руху ще не достатньо для вираження пристрастей. Доки рухи не будуть більш різноманітними, вони ніколи не зуміють бентежити та хвилювати» [8].

Аналізуючи різні види та форми хореографії, вважаємо доцільним класичне визначення першої функції рук як координаційної. Руки допомагають в усіх видах поворотів та обертань у народно-сценічній хореографії, балансують при зміні напряму й темпу в латиноамериканській бальній хореографії і надають просторового об'єму парі в європейській бальній хореографії.

Тож не викликає сумніву те, що для «виховання» рук танцівника у будь-якому виді хореографії необхідно звертатися саме до класичних позицій рук, усвідомлюючи всі труднощі цього етапу. «Увесь перший рік руки учнів, правильно закруглені в ліктях і кистях, сильно втомлюються у верхній частині – у передпліччі, і болять під час вправ біля палиці та на середині залу, і лише в другому класі настає полегшення – звичка тримати руки на II позиції без великого напруження, що не викликає втому. Та, як ми знаємо, учням конче необхідно пройти цей виснажливий шлях виховання рук. Полегшувати його немає жодного сенсу», – наголошує у своєму підручнику «Класичний танець. Злитні рухи. Руки» В. С. Костровицька [3, 87]. Тільки коли цей шлях пройдено, можемо говорити про стилізацію роботи рук, притаманну кожному окремому напряму хореографічного мистецтва. Немов «перегукуючись» із цією думкою, розробник всесвітньовідомої системи акторської майстерності К. С. Станіславський казав: «Артисту треба передусім опанувати правильні, самі елементарні та ... доступні фізичні дії. З них або, точніше, з внутрішнього позову до них я і починаю» [13, 572]. Досліджуючи методику викладання сучасного спортивного бального танцю, звернемося до думки, яку висловив у професійному обговоренні засобів розвитку професійного танцівника двократний чемпіон СРСР, віце-чемпіон Європи з бальних танців, суддя міжнародної категорії, віце-президент Федерації танцювального спорту України Ю. Р. Кочкарьов: «Насамперед треба вчити учнів просто ходити, бігати, активно застосовуючи руки. Нехай це буде удавано-гротескно, нехай це ще не буде схоже на танець, але ж у такий спосіб ми "пробуджуємо" руки дитини, даємо їй тілесне уявлення про роль рук у русі».

Досліджуючи другу функцію рук – пластичне вираження характеру та образу – знаходимо яскраво виражені відмінності в роботі рук у танцях з різним «характером», навіть у тих, що стосуються одного й того самого різновиду хореографічного мистецтва:

– «іспанські» горді руки, що не «спадають», не пом'якшуються ні на хвилину, увесь час перебуваючи в положенні «захисту» або «атаки» в «пасодоблі»;

– грайливі, заохочувальні, звабливі рухи руками та акцентовано-виразні пальці й жести в «ча-ча-ча», «самбі»;

– більш притулені до корпуса руки як засіб «концентрації» всіх частин тіла, в енергійному наповненому пружинними стрибками «джайві» та поруч стилізовані під «свінговий» джайв, масштабні, кругові рухи руками.

У народно-сценічній хореографії яскраві національні особистості різних національних культур виражаються саме завдяки різній «манері» рук.

У джаз-модерні спостерігаємо більшу свободу позицій рук, ніж у класичній традиції, використання різноманітних сполучень у різних площинах (спереду,

зверху, позаду). Кожна частина руки – кисть, передпліччя, пальці – можуть рухатись ізольовано або в сполученні одна з одною, що передає всю свободу самовираження особистості, так притаманну характеру певного виду хореографії.

Треба зазначити, що в дуетній хореографічній формі саме руки є засобом передачі інформації від партнера до партнерки. Наприклад, у бальній хореографії це основна точка контакту в парі, це запорука ведення діалогу між партнером і партнеркою, а грайливі специфічні жести партнерки, направлені в зал, – це завжди контакт із глядачем. За словами К. С. Станіславського, «якщо очі – це дзеркало душі, то кінцівки пальців – очі нашого тіла, … треба відчувати … кінцівками пальців…» [12, 244].

При цьому наголосимо, що за кожним стилізованим малюнком рук, жестом артиста має стояти якийсь зміст. «Звичайно, у руки може бути 20 тисяч різних положень, і зумійте кожне з них виправдати» [10]. І справді, малюнок рук буде засобом вираження задуму балетмейстера. А майстерність виконавця сприятиме донесенню цього задуму до глядача. «Артист на першому етапі повністю перебуватиме у владі балетмейстера (щодо постановки завдання, розучування танцювальної лексики, манери виконання, стилю), і в подальшому він своєю творчістю розвиває, доповнює та розкриває завдання балетмейстера. Таким чином, у процесі сумісної праці балетмейстера з артистом задуманий образ знаходить своє втілення» [11, 148].

Яким же чином виховати, розвинути в танцівника акторську майстерність? ***Акторська майстерність*** – це вміння, граючи якусь роль, бути самим собою. Парадоксально? Так. Але артист зобов'язаний перевтілитися і почати мислити так само, як мислить його герой, так само говорити і так само рухатися. У танцях, як у виставі або кіно, необхідно відчувати образ. Стежачи за координацією і пластичністю, потрібно перетворюватися в людей, які відрізняються один від одного своїм характером і темпераментом.

Доцільно згадати досвід різних часів щодо засобів розвинення виразності хореографічного образу. Значний вплив на вітчизняне хореографічне мистецтво справила творчість, а потім і педагогічна діяльність Айседори Дункан. Виразність була суттю, стрижнем, основою її танцю. Це був час значного поширення різних видів танцю: «виразного», «пластичного», «вільного», що формувалися на основі розробок теорії виразного жесту Ф. Дельсарта, системи ритмічного виховання Ж. Далькроза, теорії виразного танцю Р. Лабана. У цей період у хореографічній школі викладали такі предмети, як міміка й пантоміма, тобто вирішувалися завдання виховання артистизму, виразності жестів і рухів через усвідомлення пластичного образу, щоб потім набуті навички з'єднати з відпрацьованою технікою танцю. Освоєння пантомімних рухів, як наближених до побутового жесту, до реальності життєвого руху, служило перехідним етапом до виразного танцю. Танцювальна стилістика 1920–1930 років спиралася на зразки театрального мистецтва або заперечувала всі класичні канони.

Наступний період пов'язаний з ім'ям Агрипини Яківни Ваганової, яка створила науково обґрунтовану методику класичного танцю. Вона вважала, що, досягнувши в танцювальному екзерсисі повної координації всіх рухів людського тіла, ми зможемо надихати рухи думкою, настроєм, тобто надавати їм ту

виразність, яку називають артистичністю. Завдання виховання танцювальної виразності Агрипина Ваганова визначала як послідовні. У цей період вимоги до виконавця у виставах «драматичного танцю» щодо художньої виразності втілення хореографічного образу були досить високими. Психологічна сила дійства, жесту, міміки, дієвість пластики й танцю відігравали велику роль у розкритті змісту хореографічного твору.

У наступний період, пов'язаний з діяльністю нового покоління педагогів-хореографів (1940–1970 рр.), змінився погляд на взаємозв'язок «технічних» завдань виховання із завданнями художньо-творчого характеру. У цьому сенсі діяльність Микола Іванович Тарасова як педагога-практика й автора книги про методику класичного танцю заслуговує особливої уваги. Прийоми та способи виховання танцювальної виразності, які використовував Микола Іванович, може й не були чітко розробленою системою, але вони існували, про що свідчать спогади його учнів.

У контексті поставленої нами проблеми підсумуємо, що «виховання танцюючого актора та створення виразного хореографічного образу досягається за допомогою вирішення двох різних завдань: технічного (розвиток зовнішньої техніки артиста) і творчого (розвиток внутрішньої техніки, тобто вміння наповнювати танцювальні рухи живим почуттям» [2].

Варто наголосити, що «сплав» високохудожнього задуму балетмейстера та свободи особистої творчості виконавця у відтворенні образу дають часом чудовий ефект синергії. Образ стає ще більш цікавим, доповнюється новими відтінками та рисами. Тому не варто обмежувати бажання виконавця привнести в образ щось своє. Думки про це знаходимо й у Ж-Ж. Новерра. Ось що пише він у другому листі: «Не можу стриматися, пане, від засудження тих балетмейстерів, що з якоюсь безглуздою впертістю змушують фігурантів і фігуранток сліпо повторювати всі їхні руки, жести та пози; хіба не зашкоджує ця дивна вимога розвитку природної грації виконавців та не вбиває в них те почуття виразності, що притаманне кожному з них?» [9, 151]. «Коли танцівники, одухотворені почуттям, будуть перевтілюватися на тисячу ладів, являючи всю різноманітність пристрастей, коли вони уподібнюватимуться Протею, коли очі їх та обличчя почнуть відображати кожен порив душі, а їхні руки вийдуть з вузького кола, … навчаться шляхом точних рухів, настільки ж граціозних, наскільки й правдивих, живописати увесь послідовний хід пристрастей, словом, коли вони до своєї майстерності додадуть розум та геній і перестануть бути всі на одне обличчя, – … їх танець заговорить, кожен рух стане виразним, кожна поза стане малювати конкретне положення, кожен жест висловлювати намір, кожен погляд сповіщати про нове почуття. Усе буде зачаровувати, усе буде сповнене правдивості, і предметом зображення стане природа» [7].

Отже, на основі вказаного вище вкажемо, що неодмінною передумовою формування виразних рук танцівника є оволодіння технікою класичної школи. Суттєве значення має подальша стилізація техніки, притаманна конкретному виду хореографії. Досягнення виразності хореографічного образу також залежить від вільного самовираження артисту, але тільки дійсно цікава, «наповнена» особистість виконавця прикрасить хореографічну композицію. Так само

як і балетмейстер, виконавець має бути мислячою, чуттєвою, естетично розвиненою людиною. У результаті симбіозу творчості постановника та виконавця художній образ набуде технічної досконалості та артистичності, що дасть змогу його називати зразком хореографічного мистецтва.

Література

1. Захаров Р. В. Сочинение танца: страницы педагогического опыта. Москва : Искусство, 1983. 224 с.; рис. URL: http://dancelib.ru/books/item/f00/s00/z0000015/st007.shtml (дата звернення: 20.04.2020).
2. Захаров Р. В. Сочинение танца: страницы педагогического опыта. Москва : Искусство, 1983. URL: http://dancelib.ru/books/item/f00/s00/z0000015/st006.shtml (дата звернення: 26.04.2020).
3. Костровицкая В. С. Классический танец. Слитные движения. Руки : учеб. пособ. Санкт-Петербург : Лань; Планета музыки. 2009. 128 с.
4. Майя Плисецкая. О важности рук. URL: https://www.youtube.com/watch?v=sQIScl_Rz9Q (дата звернення: 20.04.2020).
5. Мелехов А. В. Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца : учеб. пособ. / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2015. 127 с.
6. Мячин Ю. Н. Предисловие к изданию «Костровицкая В. С. Классический танец. Слитные движения. Руки : учеб. пособ.». Санкт-Петербург : Лань; Планета музыки, 2009. 128 с.
7. Новерр Ж. Ж. Письма о танце / пер. с фр. под ред. А. А. Гвоздева. 2-е изд., испр. Сантк-Петербург : Лань; Планета музыки, 2007. 384 е.: ил. (Мир культуры, истории и философии). Письмо седьмое. URL: https://kutsenko.udpu.edu.ua/wp-content/ Книги/Ж.Ж.НОВЕР. Письма о танце.pdf.
8. Новерр Ж. Ж. Письма о танце / пер. с фр. под ред. А. А. Гвоздева. 2-е изд., испр. Сантк-Петербург : Лань; Планета музыки, 2007. 384 е.: ил. (Мир культуры, истории и философии). Письмо десятое. URL: https://kutsenko.udpu.edu.ua/wp-content/ Книги/Ж.Ж.НОВЕР. Письма о танце.pdf..
9. Новерр Ж. Ж. Письма о танце / пер. с фр. ; под ред. А. А. Гвоздева. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург : Лань; Планета музыки, 2007. 384 с.; ил.
10. Система Станиславского. Основные принципы и приемы. URL: http://www.elitarium.ru/sistema-stanislavskogo-akter-dejstvie-chuvstva-obraz-rol-tvorchestvo/ (дата звернення: 25.04.2020).
11. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера. Москва : Просвещение, 1986. 192 с.
12. Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 8-ми т. Москва : Искусство, 1957. Т. 2. 379 с.
13. Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 8-ми т. Москва : Искусство, 1957. Т. 4. 958 с.
14. Художественный образ. Определение в Википедии URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Художественный образ (дата звернення: 11.05.2020).

Линецкая Анна Михайловна
(Украина)

ЗНАЧЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ РУК В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ОБРАЗЕ

Аннотация. Исследованы средства выразительности художественного образа в искусстве хореографии. Доказано, что владение техникой работы рук является важной составляющей при формировании эмоционально и содержательно наполненного художественного образа хореографии. Рассмотрены способы и пути воспитания «танцующих» рук исполнителя. Проанализированы особенности лексики и рисунков рук в разных стилях хореографии. Отмечено, что актерское мастерство исполнителя является необходимой составляющей успешного воплощения художественного образа.

Ключевые слова: хореографический образ; средства выразительности; координационная функция рук; пластически выразительная функция рук; руки и корпус; классическая хореография; латиноамериканские бальные танцы; актерское мастерство, творческая свобода исполнителя.

Lineckaya Anna
(Ukraine)

SIGNIFICANCE OF ARTISTIC EXPRESSION OF HANDS IN CHOREOGRAPHICAL IMAGE

Annotation. The article explores the means of expressiveness of the artistic image in the art of choreography. It is proved that mastery of hand work technique is an important component in the formation of an emotionally and meaningfully filled artistic image of choreography. The methods and ways of educating the «dancing» hands of the performer are considered. The features of vocabulary and hand drawings in different styles of choreography are analyzed. It is noted that the acting skills of the performer is a necessary component of the successful embodiment of the artistic image.

Keywords: choreographic image; means of expression; hand coordination function; plastic expressive function of the hands; hands and body; classical choreography; Latin American ballroom dancing; acting, creative freedom of the performer.

МАТЕРІАЛИ

V МІЖНАРОДНОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ ХОРЕОГРАФА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

20–21 травня 2020 р.

Підп. до друку 21.10.2020 р. Формат 60×84 $^{1}/_{16}$. Папір др. апарат.
Друк офсетний. Умов. друк. арк. 12,4. Зам. 164. Тираж 70.

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.