

**Міністерство освіти і науки України  
Міністерство культури України  
Інститут модернізації змісту освіти  
Національна хореографічна спілка України  
Приватний вищий навчальний заклад  
«Київський університет культури»  
Київський національний університет культури і мистецтв  
Факультет хореографічного мистецтва**

## **МАТЕРІАЛИ**

**Всеукраїнської науково-практичної конференції  
ВЗАЄМОДІЯ АМАТОРСЬКОГО ТА ПРОФЕСІЙНОГО  
ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА**

(м. Київ, 13 квітня 2019 року)

**Київ  
Видавничий центр КНУКіМ  
2019**

УДК 793.3+792.8+37

*Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради  
Київського національного університету культури і мистецтв  
(протокол № 56 від 10 травня 2019 р.)*

Взаємодія аматорського та професійного хореографічного мистецтва : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. [упор. А. М. Підлипська, ред. К. А. Спрогіс], м. Київ, 13 квітня 2019 р. – Київ : КНУКіМ, 2019. – 142 с.

Збірник укладено за матеріалами Всеукраїнської науково-практичної конференції «Взаємодія аматорського та професійного хореографічного мистецтва», проведеної 13 квітня 2019 року факультетом хореографічного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв.

До збірника увійшли статті й тези доповідей з актуальних питань хореографічної культури, зокрема, таких, як: становлення та розвиток, видатні представники аматорського та професійного хореографічного мистецтва України та світу; проблеми функціонування системи початкової, профільної, фахової та вищої хореографічної освіти в Україні; специфіка мистецької діяльності в аматорських та професійних хореографічних колективах.

Для науковців, мистецтвознавців, культурологів, викладачів, аспірантів і студентів гуманітарних спеціальностей.

Автори статей відповідають за достовірність і вірогідність викладеного матеріалу, за належність поданого матеріалу їм особисто, за правильне цитування джерел та посилання на них.

Думки авторів можуть не збігатись із позицією упорядника та редактора.



<b>Стрельченко Павел Сергеевич</b> Белорусский танец в творческой деятельности профессиональных хореографических коллективов.....	46
<b>Підлипський Андрій Ігорович</b> Взаємодія професійного та аматорського хореографічного мистецтва у Тернопільській області в 60–70-х рр. XX ст. ....	50

## **СЕКЦІЯ «КЛАСИЧНА ХОРЕОГРАФІЯ»**

<b>Афанасьєв Сергій Миколайович</b> Балетна спадщина Мануеля де Фальї на європейській театральній сцені .....	54
<b>Хоцяновська Людмила Францівна</b> Особливості створення сольних хореографічних композицій .....	59
<b>Вишотравка Людмила Іванівна</b> Творчість Миколи Прядченка як один із векторів розвитку балетної школи чоловічого виконавства другої половини XX століття в Україні .....	62
<b>Шумілова Вікторія Віталіївна</b> Наталія Уманова: хореографічні грані творчості.....	65
<b>Білаш Ольга Сергіївна</b> Композиційні та художні особливості балетів Г. Майорова «Чіполліно» й «Білосніжка та семеро гномів» .....	67
<b>Рибалко Галина Жоржівна</b> Педагогічна майстерність Наталії Олександрівни Дудинської-Тальйорі, засновниці студії хореографічної освіти у Харкові 1914–1923 рр. ....	71
<b>Король Анастасія Миколаївна</b> Жіночі образи у комедійних балетах української тематики кінця XX – початку XXI ст. ....	73
<b>Гресь Олександра Ігорівна</b> Твори М. Гоголя на балетній сцені наприкінці XX – на початку XXI століття в Україні .....	75
<b>Лук'яненко Катерина Аркадіївна</b> Творчість А. Шекери у контексті мистецьких тенденцій доби «відлиги».....	77
<b>Горшунова Олена Ігорівна</b> Українські майстри балету – лауреати премії С. Лифаря .....	79
<b>Бідула (Кондратюк) Вікторія Юрійівна</b> Валерій Ковтун: професійне становлення митця .....	82

## СЕКЦІЯ «БАЛЬНА ХОРЕОГРАФІЯ»

**Базела Дмитро Дмитрович**

Танцювально-спортивні організації України  
та їх розвиток у сучасних умовах.....86

**ШестопаЛ Лідія Віталіївна**

Трансформаційні процеси в бальній хореографії  
в СРСР у другій половині 50-х – на початку 60-х рр. ХХ ст. ....89

**Ветринська Анна Валеріївна**

Массімо Джорджіані – новий погляд  
на стандартизований бальний танець ..... 91

## СЕКЦІЯ «СУЧАСНА ХОРЕОГРАФІЯ»

**Бойко Ольга Степанівна**

Імпровізаційність як ознака сучасної хореографії..... 94

**Шабаліна Олена Миколаївна**

Провокація чи дослідження у творчих пошуках  
сучасних хореографів України ..... 96

**Журавльова Анастасія Володимирівна**

Клабінг як особливий культурний простір  
для просування креативних ідей ..... 101

**Коростельова Марія Дмитрівна**

Риси постмодерну в інтерпретаціях багатоактних балетів  
П. Чайковського (на прикладі творчості М. Ека) ..... 105

**Небесник Анжеліка Володимирівна**

Репертуарна палітра «Київ модерн-балету»..... 107

**Ситченко Катерина Володимирівна**

Хореографія у техніко-естетичних видах спорту  
як мистецтвознавча проблема ..... 109

**Данилюк Уляна Ігорівна**

Студії танцю в культурно-мистецькому житті Києва  
10-30-х рр. ХХ ст. як наукова проблема ..... 110

**Айгістова Аміна Аскярівна**

До проблеми дослідження гармонії у художній культурі..... 112

**Пастухов Олексій Анатолійович**

Як конструюється й визначається сучасний танець ..... 114

## СЕКЦІЯ «ХОРЕОГРАФІЧНА ПЕДАГОГІКА»

**Мова Людмила Вікторівна**

Особливості опанування технікою сучасного танцю  
під час фахової підготовки майбутніх хореографів..... 118

<b>Пархоменко Олександр Миколайович</b> До сутності поняття «балетмейстерські вміння» .....	120
<b>Харчук Ольга Дмитрівна</b> Використання сучасних технічних засобів у викладацькій діяльності педагогів народно-сценічного танцю .....	123
<b>Яценко Ольга Леонідівна</b> Проблеми фізичних перевантажень дітей у хореографічних колективах .....	127
<b>Перова Ганна Олексіївна</b> Психолого-педагогічні аспекти взаємодії викладача та студента.....	129
<b>Макарова Зоя Михайлівна</b> Розігрів як частина уроку в контексті дисципліни «Методика виконання сучасних напрямів хореографічного мистецтва» .....	132
<b>Федотова Наталя Володимирівна</b> Контемпорарі денс як середовище для гармонійного розвитку дітей.....	134
<b>Снопик Наталія Степанівна</b> Специфіка викладання хореографії для дітей з інвалідністю .....	137

# Пленарні виступи



**Цвєткова Лариса Юрїївна,**  
*заслужений працівник культури України, доцент,  
професор кафедри хореографічного мистецтва  
Київського національного університету  
культури і мистецтв, Київ*

## **ХОРЕОГРАФІЯ У ДИСКУРСІ ТРАНСФОРМАЦІЇ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ**

Розвиток світової цивілізації у XXI ст. залежить від вектора культурних трансформацій, який визначають цифрові технології та перспективи «NBICS-конвергенції». Ці останні, створюючи небувалі за всю історію людства можливості долучення до скарбниці світової культури, розширили культурний та комунікативний простір до глобальних масштабів і спричинили появу такого феномену, як «міграція цінностей» (Адріан Сливотські). Все це актуалізує осмислення ролі і значення танцювального мистецтва у новій цифровій реальності в аспекті відповідальності за збереження культурної спадщини, вітчизняних танцювальних традицій.

В останнє десятиліття значно підвищився інтерес до танцювального мистецтва. Постійно зростає чисельність танцювальних студій і шкіл в усьому світі, розвиваються нові танцювальні стилі, посилюється інтерес до напрямів класичного танцю. Таке захоплення зберігається, підтримується й поширюється через інтернет, соціальні мережі та засоби масової інформації.

Англійський соціолог Джон Томсон для означення процесу, який відбувається у сучасній культурі, ввів поняття «медіатизація культури». Це означає, що передача символічних форм, опосередкована технологіями медіаіндустрії, призводить до формування медіакультури. Саме вона за допомогою глобальних інформаційно-комунікативних зв'язків забезпечує практично синхронну стандартизацію та уніфікацію культурних моделей різних країн.

В інформаційному суспільстві медіакультура посилює роль візуального, що визначає особливості та характерні ознаки сучасних проєктів, де танець, виконуючи розважальні функції, тяжіє до видовищності, створення упізнаваних образів, які тиражуються за допомогою цифрових технологій та ЗМІ. Така популяризація призводить до того, що танець перетворюється на комерційний проєкт.

Варто зауважити, що процеси комодифікації танцювального мистецтва (перетворення художнього твору на товар) розпочинаються ще наприкінці XIX ст., яскравим прикладом чого є танцювальне шоу Мулен Руж. Однак саме з другої пол. XX ст. виявляється тенденція, означена науковцями як «тотальна товаризація (чи комодифікація) всього сушого». І саме ця тенденція визначає комерціалізацію хореографії, диктує стратегії виробництва творчого продукту. На такий глобальний культурний продукт найчастіше



перетворюються різноманітні танцювальні шоу і програми, що, будучи тиражовані за допомогою медіатехнологій, здатні приносити надприбутки.

Але сучасні танцювальні, переважно молодіжні, шоу виконують ще й рекреаційну функцію, і у таких шоу стають домінуючими легкість і доступність, розважальність і видовищність. Тобто йдеться про амбівалентну природу подібних шоу: вони несуть у собі життєствердуючі або руйнівні імпульси, виховують альтруїзм або егоїзм, містять символи, образи, вплив яких на свідомість молоді як основного глядача і споживача подібних продуктів достатньо неоднозначний. І тому у більшості своїй не можуть бути орієнтованими на розвиток сутнісних сил людини, її духовного та інтелектуального збагачення.

Крім того, поширення подібних культурних продуктів здатне трансформувати національні (етнічні, регіональні) культурні традиції і цінності, що також збагачує розмаїту, багатокольорову танцювальну картину світу і може призвести до повного зникнення автентичних, оригінальних танців різних народів і танцювальних культурних практик.

Українська хореографія також іде шляхом комерціалізації, коли створення якісних хореографічних творів, танцювальних композицій підміняється бажанням досягти комерційного успіху. Залишаючи поза увагою проблеми професійного танцювального мистецтва, зосередимо увагу на хореографічній освіті та аматорському мистецтві.

Протягом останнього десятиліття вища освіта взагалі та хореографічна зокрема активно трансформуються. Через непродумані кроки МОН України мистецька освіта у нинішній соціокультурній реальності зазнає значних негативних змін. Навчальні плани суттєво трансформуються, скорочуються години хореографічних дисциплін, що ускладнює підготовку фахівців. А якщо взяти до уваги, що хореографія – прикладна спеціальність, яка потребує систематичної, щоденної роботи над формуванням професійних вмінь та навичок, то цілком природно, що ЗВО об'єктивно не завжди здатні забезпечити відповідний якісний рівень підготовки фахівців.

Крім того, розгалужена мережа спеціалізованих навчальних закладів, комерціалізація вищої освіти надають можливість молоді при визначенні майбутньої професії зупинити свій вибір на хореографічній освіті без належних підстав. Наслідком цих процесів стає той факт, що у спеціальність приходять молоді люди, які звикли розглядати танець як засіб розваги і, по-перше, не в змозі, а по-друге, не бажають усвідомлювати, що цей фах потребує не лише щоденної кропіткої фізичної праці, але й значних інтелектуальних зусиль, постійного розширення світогляду, які сприятимуть у подальшому їх професійній самореалізації. Серед цієї молоді поширена думка, що оплата за навчання забезпечує отримання диплома. Такі випускники, на жаль, не стають фахівцями і у подальшому, викладаючи у різноманітних студіях і колективах, формують у майбутніх поколіннях спрощене, спотворене розуміння мистецтва хореографії.

Аналізуючи численні фестивалі-конкурси, переважна більшість яких комерційна, із сумом констатуєш, що у значній кількості художніх

керівників і, як наслідок, у представлених композиціях відсутнє розуміння мети і завдань початкової хореографічної освіти.

У цьому процесі слід враховувати дві складові. Об'єктивним є той факт, що специфіка діяльності шкіл мистецтв, аматорських колективів змушує керівників та педагогів прислухатися до точки зору батьків своїх вихованців, які фактично забезпечують комерційну складову функціонування колективу. У таких умовах справді складно досягати якісної підготовки сценічного номера у виконанні танцюристів-аматорів. Водночас доцільно зазначити, що значна кількість керівників не бажають усвідомлювати необхідність систематичної роботи над собою, пошуку і розробки тем, виражальних засобів, які б відповідали віковим та психофізіологічним особливостям виконавців.

Ось чому для розуміння сучасного стану вітчизняної хореографії і перспектив її розвитку доцільним є врахування традицій вітчизняної освіти. У попередні десятиліття, попри певну заангажованість, ця галузь сформувалась і стала своєрідним брендом, який забезпечував випускникам працевлаштування не лише на Батьківщині, але й далеко за її межами. Так, хореографічна освіта, як будь-яка галузь, має йти в ногу з часом, реагувати і задовольняти запити ринку. Проте не слід нехтувати традиціями національного хореографічного мистецтва.

Культурна інтеграція, посилюючи інтенсивність культурних обмінів, сприяє розповсюдженню кращих зразків хореографічної культури. Цей процес створює умови для розширення горизонтів практичної реалізації різних перспективних проєктів, апробації нових художньо-естетичних принципів, конкуренції художніх смаків та уподобань.

Попри численні проблеми вітчизняна танцювальна спадщина за умови її відповідної актуалізації, як на рівні виконавської майстерності, так і вміння балетмейстерів поєднати традиції з інноваціями, здатна бути гідно представлена у різнобарвному і мальовничому калейдоскопі культур різних народів світу.

**Чепалов Олександр Іванович,**  
*доктор мистецтвознавства, професор,  
завідувач кафедри хореографічного мистецтва  
Київського національного університету  
культури і мистецтв, Київ*

## **СЕРЖ ЛИФАР. НОВІ БІОГРАФІЧНІ ДЖЕРЕЛА (ДО ЗМІНИ СУТНІСНИХ ХАРАКТЕРИСТИК МИТЦЯ У ХХІ СТ.)**

Протягом останнього десятиліття в Україні вийшло кілька статей та монографій, що суттєво змінюють давні уявлення про визначну постать у хореографічному мистецтві ХХ ст. – Сержа Лифаря (1905–1986). Киянин,

який уславився в усьому світі та, за висловом одного з мемуаристів, «мріяв стати Новером XX ст.» [1, 84], залишається багато в чому недооціненим у цьому своєму прагненні, а у деяких випадках – постає зі сторінок біографічної літератури жертвою пліток, інсинуацій та підступів радянських ідеологів доперебудовного часу.

У переліку видань, що дозволяють максимально об'єктивізувати відомості про С. Лифаря, головне місце сьогодні посідає книга швейцарського мистецтвознавця Ж.-П. Пасторі «Серж Лифар. Красота від диявола» (перше видання – Лозанна, 2009)<sup>1</sup>, назва якої певним чином протиставлена іншому визначенню митця як людини «нестерпної краси». Книга Пасторі вирізняється з-поміж багатьох інших видань точними посиланнями на першоджерела й бездоганною доказовістю. Так, наприклад, він ставить крапку в суперечці біографів Лифаря, у якому саме році народився митець. Адже дітей у родині було четверо, і всі вони народилися з інтервалом в один календарний рік: Євгенія у 1903, Василь у 1904, Сергій у 1905, Леонід у 1906. Вочевидь, ця послідовність свідомо порушувалася С. Лифарем у документах задля додержання певних умов законодавства або уникнення адміністративних порушень. Можливі причини таких розбіжностей теж конкретно називає Ж. Пасторі.

У його книзі присутній розгляд як другорядних обставин щоденного побутування героя книги (як, наприклад, дата хірургічної корекції носа або романтичні зв'язки з княжною Н. Палей), так і вельми принципів, сутнісні речі. Насамперед йдеться про авторство численних книг, на обкладинках яких автором позначено С. Лифаря. Зокрема, у роботі Пасторі стверджується, що для кількох із них анонімно «позичав» Лифарю своє перо відомий на той час пушкініст Модест Гофман, а також його син Мішель Ростислав і навіть його діти (онуки Гофмана-старшого). Зокрема для Лифаря Модест Гофман написав такі роботи, як «Танець» (1937), «Сергій Дягілев» (1939) та «Історія російського балету» (1940–1945). Вони спочатку вийшли російською мовою і тільки пізніше були перекладені французькою. Пасторі просить читачів книги «Важкі роки» («Страдные годы», 1935) поставитись обачливо до її змісту, оскільки, з одного боку, майже всі її твердження побудовані на словах самого Лифаря, а з іншого, в книзі багато особистих спогадів Модеста Гофмана, який під час громадянської війни переховувався в Чернігові.

З 1940-х років С. Лифар спірався, за ствердженням Пасторі, саме на допомогу Мішеля Ростислава, який виступив укладачем біографії Карлоти Грізі (1941), «Книги про балет» (1954), «Трьох грацій XX ст.». Із вдячністю за допомогу в створенні книги «Огюст Вестріс – бог танцю» Лифар згадує також Ніну Гофман, покійну дружину Мішеля Ростислава. Проте між замовником та виконавцем виникли суперечки, і тому за допомогою у написанні об'ємної біографії «Моє життя» (1965) Лифар звернувся вже до іншого літератора.

<sup>1</sup> Переклад цієї книги вийшов 2013 р. у м. Перм, на батьківщині С. Дягілева, де були також надруковані цінні книги з історії дягілевської антрепризи та її визначних діячів: «Дж. Баланчін» О. Левенкова (2007), «Російський балет С. Дягілева» Л. Гарафола (2009), «Леонід Мясін» Є. Суриц (2012).

Усі ці обставини Пасторі пояснює тим, що «зайнятість Лифаря в Опера (чи міг він проводити тижні та місяці в архівах?) та недосконале знання французької не дозволяли йому особисто проводити дослідження та писати твори. Крім марнославства, яке тішили такі історико-літературні дослідження, він забажав загального визнання улюбленому мистецтву, тому й створював ці публікації, проводив конференції, заснував Інститут хореографії» [1, 84].

Особливу цікавість у книзі Пасторі представляють сторінки, де автор описує життя театру Гранд-Опера під керівництвом Лифаря у період, коли німецькі війська увійшли до Парижа (1940). Але автор книги «Серж Лифар. Красота від диявола» спростовує думку про те, що саме Лифар був тією людиною, яка водила Гітлера по театру. Але визнає, що переконливих свідочств про це немає. Хоча після окупації звинувачення Лифаря у колабораціонізмі тривалий час псувало йому кар'єру. Однак за інших обставин зустріч Гітлера із Лифарем все ж відбулась. І фюрер «запропонував балетмейстерові взяти участь у підготовці грандіозного свята на честь перемоги у війні та запросив його у Москву» [1, 97]. Саме цей діалог наводить Лифар в автобіографії «Моє життя», розповідаючи про подорожі до Німеччини у 1942 році, в результаті чого він отримав у списку всесвітньо відомих діячів мистецтва позитивну позначку рейху.

Але не лише такі подробиці життєвого шляху Сержа Лифаря прислужили тривалому періоду його штучного забуття в Україні та колишньому СРСР. Київська дослідниця М. Курінна, услід за своїм попередником журналістом О. Балабком, отримала документи в архіві СБУ та ознайомилася з інформацією, що раніше вважалася засекреченою. У статті, надрукованій у часописі «Балет» 2011 р. «Серж Лифар та агентурна розробка “Артисти”» [2], Курінна підтверджує, що під наглядом у київського відділу ОГПУ-КДБ були родичі Сержа та Леоніда Лифаря, одного з братів митця, який немовби виконував шпигунські завдання іноземних розвідок (на той час Л. Лифар вже втік із СРСР та оселився у Франції). До речі, до нього у 1929 р. подібну втечу здійснив ще один брат Лифарів – Василь. Вочевидь, саме тому Сержа Лифаря підозрювали у пособництві молодшому братові та тривалий час відмовляли у в'їзді до СРСР.

Стеження за родиною Лифаря та перлюстрація усієї пошти, що поступала за адресою: м. Київ, вул. Іринінська, буд. 3, кв. 7, продовжувалося до 1935 р., але, як з'ясовується, матеріали цієї справи були запитаними і далі, аж до середини 1970-х років, коли копії всіх документів були направлені до Москви. Вочевидь, саме тоді вивчалася питання можливого співробітництва з Лифарем радянських митців.

Адресу проживання родини Лифарів можна побачити й на обкладинці книги О. Балабка «Київ, Іринінська, Лифарям...», написану в жанрі повісті за листами митця до родини. Власне, це не суто епістолярний жанр, а докладний коментар до понад шістдесяти листівок митця, котрі він регулярно надсилав своїм родичам із 1923 до 1932 року. До речі, О. Балабка чи не єдиний, хто наводить свідчення про те, що Лифар «часто наражався на небезпеку для життя, живучи в Парижі» [3, 131]. Тобто кілька разів був на крок до загибелі,

до якої його «засудили» і колишні співвітчизники, і гестапо (хоча це не дуже пасує до наявності його прізвища у «білих» списках III рейху, як про це пише Пасторі).

Ім'я нашого співвітчизника також фігурує на обкладинці нещодавно виданої книги Н. Масяк та О. Гураль «Містичний лабіринт Сержа Лифаря» (2015) [4]. Це не наукова література, а белетристичні фантазії, створені на основі його біографії. Видання це двомовне, з аналогічними текстами російською та французькою, що уможливило знайомство з ним широкої читацької аудиторії різних країн.

Книга складається з прологу, епілогу та тринадцяти розділів – «картин», що у довільній формі розповідають про вибрані епізоди біографії митця. Іноді у їх трактуванні занадто багато вигадки та замало історичної та життєвої вірогідності. Зі сторінок книги постає Лифар – умовний романтичний герой, якому життєві обставини пропонують вести себе так, як підказує його містична доля у розумінні авторок книги. Тому вона сповнена таких біографічних деталей, які, вочевидь, справжній герой цієї оповіді спростував би. Наприклад, вже у пролозі Н. Масяк і О. Гураль пропонують оцінити природу конфлікту підлітка Лифаря та його першого педагога танцю Б. Ніжинської не як незадовільність професійних якостей учня, а як прихований потяг до можливих сексуальних відносин.

Авторки книги навмисно обирають найбільш ефектні та добре відомі з інших джерел епізоди життя Лифаря, як от дуель на шпагах між ним та маркізом ле Куевасом (насправді це була скоріше інсценівка дуелі, у котрій ніхто не постраждав). Торкаються й блазенської колотнечі біля померлого метра С. Дягілева між Лифарем та іншим фаворитом небіжчика Б. Кохно за право пріоритету у спадщині. Ці та інші загальновідомі у мистецькому середовищі історії авторки обплітають штучними напівмістичними коментарями, які нібито надсилав анонімний хіромант, який давав Лифареві бодай «цінні» поради.

Отже, якщо з таким виданням почне знайомитися довірливий читач, він може потрапити у полон спотворених уявлень не тільки про самого Лифаря, а й про закони мистецтва, соціуму та взаємовідносин митців та влади. Ось чому видається, що головна книга про Лифаря – людину та митця – ще має бути написана.

### Список посилань

1. Пастори Жан-Пьер. Серж Лифарь. Красота от дьявола. Пермь : Книжный мир, 2013. 206 с.
2. Куриная М. Серж Лифарь и агентурная разработка «Артисты» // Балет. 2011. № 1. С. 18–21.
3. Балабко О. «Київ, Іринінська, Лифарям...». Повесть за листами митця. Чернівці : Букрек, 2011. 186 с.
4. Масяк Н., Гураль Е. Мистический лабиринт Сержа Лифаря. Киев : Саммит-книга, 2015. 208 с.

5. Лифарь Сергей. Страдные годы с Дягилевым. Воспоминания. Киев : Муза ЛТД, 1994. 375 с.
6. Лифарь С. Мемуары Икара. Москва : Искусство, 1995. 358 с.
7. Лифарь С. Спогади Икара. Киев : Пульсари, 2007. 192 с.

**Чурко Юлия Михайловна,**  
*доктор искусствоведения, профессор,*  
*профессор кафедры хореографии*  
*Белорусского государственного университета*  
*культуры и искусств, Минск*

### **БЕЛОРУССКИЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ ФОЛЬКЛОР И ТАНЦЕВАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СОСЕДНИХ НАРОДОВ: ОБЩЕЕ И ЧАСТНОЕ**

Белорусская танцевальная культура всегда развивалась во взаимосвязи с культурой других народов. Контакты эти – ровесники самой хореографии. В основе белорусского, русского и украинского искусства лежит фольклор Киевской Руси. И далее, на протяжении всей истории, судьбы белорусов были тесно связаны с судьбами русских и украинцев, а также соседних народов – литовцев (в XIV–XVI вв. Беларусь входила в состав Великого Княжества Литовского), поляков (с 1569 г. она стала частью Речи Посполитой, в 1795 г., после раздела последней, объединилась с Россией). Общность исторических, экономических, социальных, природных, культурных факторов обусловила общность танцевальной культуры этих народов, сформировала в ряде случаев однотипные структуры. Действительно, здесь можно обнаружить немало близких типологических музыкально-хореографических формул, пластических мотивов, художественных решений. Идентичны часто даже сами названия. Приведем параллельную цепочку схожих белорусских и литовских танцев: «Лянок» – «Линялис», «Таўкачыкі» – «Таўкачыкас», «Падушачка» – «Падушкэле», «Гневаш» – «Гневус», «Мядзвездзь» – «Мяшкос», «Верабей» – «Вирбялис», «Каваль» – «Кальвалис», «Шаўцы» – «Шаучюкас», «Ланцуг» – «Лянцугелис» и т. д.

Нетрудно обнаружить многочисленные черты сходства белорусской хореографии с танцами и многих других народов Европы, особенно славянских, что связано с ранними формами быта и религии. Танцы также опираются на психофизиологическое единство сознания людей, постигающих природу, трудовые процессы, самих себя.

История свидетельствует о том, что на одинаковых этапах действительность аналогичным образом преломляется в художественном творчестве. Жанр хоровода, достигший во всех странах расцвета в донациональный период, постепенно уступил место танцевальному жанру; распад самого

традиционного фольклора в его естественном бытовании у всех народов начался на одной и той же стадии социально-экономического развития, хотя это и пришлось на разные временные периоды.

Историческая повторяемость типологических структур в межэтнических масштабах позволяет методом сравнительного анализа с известной степенью точности восстановить недостающие звенья, забытые информаторами факты фольклора. При наличии, скажем, даже неполного текста какого-либо белорусского хоровода при сравнении с украинскими вариантами можно более или менее правильно восстановить его структуру; в случае обнаружения неизвестного танца или пластического мотива – определить место в общем ряду.

Фактором, объединяющим народные хореографические культуры, является и внутренняя логика развития художественного мышления. История подтверждает, что в различных видах искусства эволюция средств выразительности идет в едином направлении: сначала изображение является как бы слепком с изображаемого, несет черты подобия реальности, затем постепенно обобщается, схематизируется, превращается в символ, условный знак. Ритмическое повторение таких знаков дает орнаментальный рисунок, формирует композицию.

К факторам, детерминирующим черты сходства хореографии разных народов, относятся также многообразные формы взаимодействия, взаимовлияния танцевальных культур как через непосредственные контакты, так и опосредованно – через культуры-посредники, средства массовой коммуникации и т.п. Среди этих форм – заимствование (цитирование, копирование, подражание), соавторство (когда находки другого народа стимулируют собственное оригинальное творчество), обмен и др. Как правило, процесс взаимодействия, влияния идет по направлению от более развитой хореографической культуры к менее развитой. Исследователи зарубежной хореографии утверждают, что танцевальное творчество европейских народов в различные времена испытывало влияние различных культур: до XVII в. – итало-испанской, до XIX в. – франко-английской, до XX в. – немецкой и славянской, в нашем столетии – американо-негритянской. Когда же танцевальные искусства разных народов находятся на одной стадии, то «донором» может выступать любое из них, предоставляя для взаимообмена как самые яркие и совершенные свои создания, так и более простые в функционировании.

В этом процессе взаимодействия могут участвовать практически все средства хореографии – сюжеты, идеи, традиции, формообразующие принципы, стилевые особенности, «корневые» пластические мотивы и атрибутика, отдельные технологические приемы и целые произведения. Включение элемента чужого танцевального искусства в собственное происходит так же, как и новации, рожденной внутри своей хореографии, т.е. сначала нужный материал отбирается, затем копируется, трансформируется в соответствии с законами национальной образной системы и, наконец, интегрируется, включается как свой

в хореографическую структуру. Чужое, извне взятое содержание может переродиться в собственное.

На белорусской почве лучшим примером такой трансформации являются чешская полька и англо-французская кадрили, полноправно вошедшие в XIX в. в национальную танцевальную культуру. Народной белорусской хореографии потребовалось всего несколько десятков лет, чтобы ассимилировать их, сделать органической частью своего образного мышления. «Трансплантанты» прекрасно прижились в организме чужой пластической культуры и даже получили новые, вполне белорусские названия: лансье превратилось в «Ленцяя», фигуры кадрили стали называться в соответствии с тем, что внесла в них фантазия народа, а польки вообще «обелорусились» и обрели тысячи национальных имен.

Займствования в хореографии Беларуси происходили в основном путем прямых контактов с другой культурой и как бы через вторые руки – деятельность хореографов-аранжировщиков. Примером первого может служить заметное увеличение образцов соседней национальной культуры по мере приближения к ее границам: «Гопак», «Чумака», «Грыця» – в южных, «украинских» районах; «Камаринской», «Барыни», «Ухаря-купца» – ближе к России; различных прибалтийских танцев – на севере Беларуси. Свидетельством прямых контактов является также распространение танца «Чумака» в ареале, где проходили чумацкие валки из Беларуси в Украину; танцев в обуви на деревянной подошве на границах с Прибалтикой и Польшей (в Гродненской области такую обувь называли «абіякі» или «клапатыні»).

Однако почти всегда в займствованном явственно ощущается национальный «языковой акцент». Все «обороты речи», лексика, образность танца строятся по законам национального художественного мышления. Во многих районах польская мазурка настолько слилась с белорусской «Трасухай», что с хореографической точки зрения они практически неразличимы. И можно с полной уверенностью сказать, что такими же фактами белорусской хореографии стали бытующие на нашей земле украинский «Гопак», польские «Краковяк» и «Оберек», угорская «Венгерка», кавказская «Лезгинка», уральская «Сербиянка», южноамериканский «Тустеп».

В период формирования белорусской народности (завершился в XVI в.) постепенно выкристаллизовывались определенная стилистическая однородность, самобытная хореографическая образность, которые продолжали эволюционировать вместе с развитием национальной культуры. В результате многократно повторяющихся процессов ассимиляции, консолидации, модификации в «зеркале» хореографии создавалось то, что именуется национальным своеобразием искусства. Из танцевальных форм различных этнических групп и регионов постепенно формировалась единая национальная хореографическая культура, а любая национальная культура раскрывается полностью и осознает себя только рядом с другой культурой.

Тенденция взаимодействия хореографических культур идет по возрастающей, интенсифицируется обмен накопленным, художественные достижения одной национальности становятся интернациональным



достоянием, а общечеловеческие идеалы входят в плоть и кровь национального искусства.

В хореографическом фольклоре, части этой духовной культуры, аутентичный пласт заменяется новым, в котором национальное объективизируется во все большем слиянии с интернациональным, а родственные связи между хореографиями разных народов становятся существеннейшим признаком их самобытности.

Однако все сказанное ни в коей мере не означает растворения, нивелировки этнического облика хореографического искусства. Фольклор остается концентрированным выражением психического склада, темперамента, мироощущения народа, продолжает играть роль своеобразной художественной квинтэссенции национального. Таким образом, народное творчество – вечный «кредитор» современной культуры: на «дивиденды» с него существует практически вся народно-сценическая хореография; своими нетускнеющими красками, идеалами, образами он насыщает многие виды искусства.

Функционирование хореографических традиций – это динамическая система, которая тысячами нитей связана с постоянно изменяющейся действительностью. Поддерживать, развивать данные традиции можно только на основе знания всех закономерностей этих связей. Подлинная преемственность – это не повторение прошлого опыта в целом, а приумножение его достоинств.

**Мачюльскіс Відмантас,**  
*доктор гуманітарних наук, професор,  
завідувач кафедри танцю Клайпедського факультету  
Литовської академії музики і театру, Клайпеда*

## **ПІДГОТОВКА СПЕЦІАЛІСТІВ ТАНЦЮ В ЛИТВИ: СУЧАСНІСТЬ ТА ПЕРСПЕКТИВИ**

**Vidmantas Mačiulskis,**  
*prof., dr., Lithuanian Academy of Music and Theatre,  
Klaipėda Faculty, Department of Dance, Klaipėda*

## **TRAINING OF DANCE SPECIALISTS IN LITHUANIA: THE PRESENT AND THE PERSPECTIVES**

Dance specialists have been trained in Lithuania since 1967, when a study programme was launched by the former Vilnius Pedagogical Institute. In 1971, the department of choreography was transferred to Klaipėda as a faculty of

Šiauliai Pedagogical Institute. From 1975, it was a part of Lithuanian Academy of Music. In 1995, it was integrated into Klaipėda University, and in 2018 – into the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

The aim of the report: to introduce the audience to the history of training dance specialists in Lithuania.

The tasks of the report: to review the dance study programmes and their development perspectives.

Now dance specialists are trained by the Lithuanian Academy of Music and Theatre. The Academy has two departments of dance. Vilnius Department of Dance trains classical and contemporary dance performers. Klaipėda Faculty Department of Dance trains specialists of dance, performance group leaders/managers, performers, creators, organizers of mass song festivals.

Klaipėda Faculty Department of Dance has been training professional dance specialists for 52 years. Over the said period, the following study programmes have been implemented: 48 years of undergraduate studies (1023 students), 10 years of graduate studies (41 students), 1 year of correspondence studies (17 students), in total: 1086 graduates.

In 2018, the first cycle study programme – Dance Subcultures, including three specializations: sports, national and performative dance – was renewed at Klaipėda Faculty Department of Dance.

The aim of the study programme: to train highly qualified dance specialists, who will have acquired the required skills (intercultural, professional, subject-oriented), the knowledge of the history and theory of dance art, who will have mastered the methods and techniques of various dance styles (sports, national and performative) and are able to apply the knowledge in practice. The students can choose the desired specialization from the third year of studies. In 2017, the students are offered a possibility to take up minor pedagogy studies. Upon completion of studies, the graduates are awarded with a bachelor's diploma (Bachelor of Art), and the ones who completed minor pedagogy studies, are also awarded with a teacher's qualification (they can work as dance teachers).

Professional activity opportunities: graduates awarded with a Bachelor of Art (study field: Dance) degree can get employment as dance managers at various cultural institutions, as performers or art managers in amateur and professional dance groups and mass dance festivals, initiate private or project dance training activities and creation of new dance groups. If the students choose minor pedagogy studies and acquire teacher's qualification, they are authorized to work at the national educational institutions.

Further studies opportunities: second cycle (graduate) studies.

As the curricula of the primary and secondary schools of Lithuania include subjects of the art block, i.e., dance, theatre and music, a new Arts Pedagogy study programme was prepared in 2019 m. the study programme is meant for training future dance, theatre and music teachers.

Lithuanian Academy of Music and Theatre Klaipėda Faculty Department of Dance has been participating in the Socrates/Erasmus programme since 2000. It signed cooperation agreements with: Turku University Arts Academy

(Finland), Riga Academy of Music and Theatre (Latvia), University of Tartu Viljandi Culture Academy, Tallinn University (Estonia), University of Lodz (Poland), Zagreb Academy of Dramatic Arts (Croatia), Cannes National Dance Centre (France), Royal Academy of Dance (Sweden), Copenhagen Contemporary Dance School (Denmark), etc.

Also, Lithuanian Academy of Music and Art participates in Nordplus programme meant for promotion of long-term cooperation, exchange of good practices, experiences and achieved results between educational institutions. The participants in the programme are the five Nordic countries (Denmark, Iceland, Norway, Sweden and Finland), three autonomous areas of the Nordic countries (Greenland, the Faroe Islands, Åland Islands) and the Baltic States (Lithuania, Latvia and Estonia).

Conclusions:

- The dance study programmes offered by the Lithuanian Academy of Music and Art meet the needs of the national specialists.
- Dance study programmes have been assessed by the international experts and accredited for 6 years.
- The Academy is planning to launch a graduate choreography study programme next year. The programme will be meant for training professional choreographers-creators.
- Department of Dance is not only seeking cooperation with European and global universities training dance specialists, but also to commence cooperation through student and lecturer exchange programme with the higher education institutions from Ukraine, Belarus, Georgia and Kazakhstan.

**Сосіна Валентина Юрїївна,**  
*кандидат педагогічних наук, професор,  
завідувач кафедри хореографії та мистецтвознавства  
Львівського державного університету  
фізичної культури ім. Івана Боберського, Львів*

## **ПРОБЛЕМА ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ПІДГОТОВКИ У ТЕХНІКО-ЕСТЕТИЧНИХ ВИДАХ СПОРТУ**

Хореографічна підготовка в спорті вже давно вважається невід'ємною складовою багаторічного процесу спортивного удосконалення у видах спорту зі складною координаційною структурою, до яких належать художня і спортивна гімнастика, спортивна акробатика і спортивна аеробіка, рок-н-рол і черлідінг, синхронне плавання і стрибки у воду, фігурне катання і спортивні бальні танці та інші. У цих видах спорту оцінка за виступ складається не тільки з технічних показників, але й включає компоненти

артистизму [4]. Останнім часом їх стали називати техніко-естетичними, що найліпшим способом відображає сутність діяльності спортсменів, у якій цінується не тільки досконалість техніки виконання складних за координацією дій, але й естетичне їх представлення. Саме грамотне композиційне оформлення змагальних програм дає змогу найкращим способом проявити індивідуальний стиль, виконавську майстерність, розкрити під час виступу емоційно-руховий образ, завдяки якому можна отримати додаткові бали у суддів і овації у глядачів.

Мова йде про необхідність виховання у представників цих видів спорту культури рухів, музикальності, пластичності, віртуозності, артистичності та виразності виконання тренувальних вправ і змагальних програм. Відомо, що лише спортсмени, які відрізняються високою культурою рухів, спроможні виконати складні технічні дії на такому рівні, який відповідає міжнародним правилам змагань.

Під культурою рухів у спорті розуміють одну з важливих характеристик виконавчої майстерності, оцінку здібності спортсмена досягати бажаного емоційно-естетичного впливу на глядачів і суддів шляхом досконалого малюнку рухів [2]. Постійно наголошуючи на необхідності прояву культури рухів спортсменів різних у техніко-естетичних видах спорту, виникає потреба дати визначення цього поняття, що буде сприяти його розумінню.

Культура рухів або рухова культура – це розуміння співрозмірності рухів і залежності якості виконання фізичних вправ від рівня розвитку м'язової сили, швидкості, витривалості, спритності та інших параметрів моторної діяльності від розташування частин і ланцюгів тіла у просторі і в часі, раціонального використання спортивного майданчика, оптимального застосування засобів виразності, співвідношення високих і низьких положень тіла, симетричних і асиметричних поз, сформованості статичної та динамічної постави [2]. Що стосується видів спорту, пов'язаних із проявом культури рухів, то хореографічна підготовка стала невід'ємною складовою процесу підготовки спортсменів від новачка до майстрів високого класу.

Виконання усіх вимог, що пред'являє сучасний спорт до підготовки спортсменів високого класу, неможливе без ефективної та своєчасної хореографічної підготовки. Значення хореографічної підготовки у вдосконаленні виконавчої майстерності спортсменів вже давно визнано у світі. В цілому фахівці визначають хореографічну підготовку як систему, яка виконує технічну, спеціально-фізичну, естетичну, освітню функції, а також відзначають її роль у композиційному вирішенні спортивних вправ [1; 3; 5].

Проблема хореографічної підготовки становить одну з актуальних у системі спортивного удосконалення. Сутність її полягає у виборі адекватних засобів і методів підготовки спортсменів, особливостей їх застосування залежно від специфіки спортивної діяльності, відмінностей методики підготовки артистів балету та спортсменів. Використовуючи надбання класичної, народно-сценічної, сучасної хореографії, спортивні

хореографи насамперед повинні бути добре обізнаними у тонкощах конкретного виду спорту. Комплексне використання різноманітних засобів хореографії та елементів спорту буде лише тоді ефективним, коли тренер-хореограф буде добре знати основи хореографії та враховувати тенденції розвитку, правила змагань і особливості виду спорту.

У кожному техніко-естетичному виді спорту свої особливості роботи тренера-хореографа. Фахівці, які приходять у спорт із балету, не завжди можуть професійно вирішити питання хореографічної підготовки спортсменів. Прекрасно орієнтуючись у тонкощах викладання класичної хореографії, їм дуже важко перенести це у спортивну практику, в якій багато своїх особливостей. І потрібно досить багато часу для того, щоби ознайомитися і зрозуміти специфіку того чи іншого виду спорту. Аналогічну ситуацію можна спостерігати серед спортсменів, які закінчили свою кар'єру і пробують себе як спортивний хореограф. Вони чудово знають правила змагань, вимоги виду спорту, на власному досвіді вивчили всі нюанси техніки виконання вправ, однак їм може не вистачати знань із класичної, народно-сценічної, сучасної та інших видів хореографії, музичної грамоти, балетмейстерського мистецтва.

Тому останнім часом все частіше піднімається питання про необхідність підготовки кваліфікованих спортивних хореографів – вузьких спеціалістів, які здатні вирішувати творчі завдання з хореографічної підготовки і постановки змагальних програм у техніко-естетичних видах спорту. Отже, на сьогоднішній день постала гостра проблема пошуку ефективних шляхів, що сприятимуть професійному становленню тренера-хореографа, який буде працювати зі спортсменами.

На сьогоднішній день засоби хореографії мають надзвичайно велике коло застосування. Безумовно, один з основних напрямків розвитку хореографії – це професійне мистецтво. Значного розвитку набула також аматорська хореографія, здатна вирішувати цілу низку соціальних завдань, серед яких створення умов для дозвілля підрастаючого покоління, художньо-естетичне виховання молоді, можливість повноцінного та гармонійного її розвитку. Хореографія стала дуже популярною, свідченням чого стає впровадження занять хореографією у дитячі дошкільні та середні загальноосвітні заклади, введення хореографічних дисциплін у програми закладів вищої освіти як обов'язкових або факультативних занять.

Активно розвивається такий напрямок використання засобів хореографії, як танцювальна терапія, що сприяє психічному розвантаженню, підвищенню життєвого тону, вчить вмінню керувати своїми емоціями, долати страх і агресію, набувати впевненості в собі та своїх силах.

Засоби і методика проведення занять хореографією знайшли своє застосування у фітнес-технологіях, де розробляються нові фітнес-програми з використанням танцювальних вправ (аеро-денс, боді-балет, стріп-денс, стріп пластика, йога-денс, зумба тощо).

Отже, хореографічна підготовка, яка з самого початку свого впровадження в спорт слугувала вихованню культури рухів, сьогодні стала

невід'ємною складовою частиною навчально-виховного процесу спортсменів.

### Список посилань

1. Карпенко Л. А. Художественная гимнастика : учебник. Под ред. Л. А. Карпенко. Москва : Всероссийская федерация, 2003. 382 с.
2. Коренберг В. Б. Заметки о культуре движений // Гимнастика. Москва : Физкультура и спорт, 1972. С. 14–18.
3. Лисицкая Т. С. Хореография в гимнастике : учеб. пособие для вузов. Москва : Издательство Юрайт, 2018. 242 с.
4. Прокопович Л. В. Театрализация социокультурной коммуникации: методологическое обоснование исследовательского подхода // ScienceRise. 2017. № 7 (36). С. 29–32.
5. Сосина В. Ю. Хореография в гимнастике : учеб. пособие для студентов вузов. Киев : Олимп. л-ра, 2009. 135 с.

**Шевчук Антоніна Семенівна,**  
*кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри загальної педагогіки, дошкільної  
та спеціальної освіти Ізмаїльського державного  
гуманітарного університету, Ізмаїл*

### **ЖИТТЄТВОРЕННЯ ДИТЯЧОЇ ОСОБИСТОСТІ НА ОСНОВІ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ЗРАЗКІВ ПАВЛА ВІРСЬКОГО**

«Нова українська школа» з-поміж соціальних навичок ХХІ століття, найзатребуваних компетенцій, топ-10 особистісних навичок називає креативність (від лат. creation – створення). Креативність тлумачиться як здатність створювати нове, вигадувати варіативне, продукувати, творчо мислити й діяти.

Актуальність проблеми розвитку творчості та творчого здійснення сучасною людиною свого індивідуального життєвого проекту сягає витоків її походження. Відомо, що Всевишній надав матері загалом та людині зокрема творчий імпульс, тому одвічно зрозумілими є потреби людини в актуалізації власної креативності на усіх вікових етапах, починаючи з дошкільного дитинства. Яскравий приклад життєтворчості особистості маємо в особі Павла Вірського. Його творчий проект не лише успішно здійснився за власне життя. Його мистецька творчість поширюється, маючи вплив у часі та просторі. Павло Вірський належить до українців, яких влучно можна охарактеризувати тріадою «Людина-митець – Українська нація – Всесвіт».

Із позиції сучасної людини, хореографічні композиції Павла Вірського значущі не стільки в минулому, скільки для майбутнього українського культуротворення та надзвичайно важливі для новітнього періоду утвердження української нації й державності. Вони містять величезний творчий потенціал для особистісного розвитку широкого кола глядачів, аматорів-виконавців, професіоналів. А от чи можуть вони стати доречними для розвитку творчості дитини 5–7 років і на яких підставах?

Простір впливу хореографічних полотен Майстра, без перебільшень, обіймає усю планету. Насамперед варто відзначити той всевітній вплив творчості геніального балетмейстера на збереження й розвиток культури української діаспори в різних країнах, те вражаюче відкриття особливостей українського народно-професійного хореографічного мистецтва людьми інших національностей та країн щоразу під час виступів ансамблю в зарубіжжі. Необхідно зазначити і про цілеспрямований вплив творчості Павла Вірського на професійне становлення студентів як майбутніх виконавців-танцівників, педагогів-хореографів, балетмейстерів.

І головне, національно-виховний і культурно-мистецький вплив спадщини балетмейстера на прихильників танцювального мистецтва, пересічних громадян нашої країни – дітей, молодь, дорослих, які мають можливість долучитися до виступів Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського. А чи здатна маленька дитина через власну діяльність у закладі дошкільної освіти чи аматорському хореографічному колективі залучитися до переживання і виконання танцювальних творів Майстра? Не безпідставно професіонал заперечить: цей репертуар надто технічний, щоб стати доступним дитині.

Власне постановка проблеми у трьох її вимірах, що стосуються потреби у творчій реалізації людини в дитячі роки, виявлення творчого потенціалу мистецької спадщини Павла Вірського і, нарешті, віднайдення шляхів розвитку дитячої творчості через хореографічну діяльність у віковий період, коли закладаються витоки людської особистості, зумовлює основні завдання цього дослідження.

Передусім зазначимо, що вік 5–7 років науково визнаний як старший дошкільний вік. У цей період дитина, по-перше, виступає об'єктом широких культурних впливів, оскільки не лише стихійно, а й цілеспрямовано сприймає мистецтво, у тому числі – хореографічне. По-друге, вона стає носієм культурних цінностей завдяки залученню до активної мистецької діяльності танцювального виконавства під час музичних занять та дитячої хореографії в закладі дошкільної освіти, занять у хореографічному колективі в центрі дитячої творчості. По-третє, вчені розглядають дитину цього віку як суб'єкт елементарної культуротворчості за умови реалізації її творчих нахилів, потреб, здібностей. Тож реалізація культуротворчої домінанти особистості дитини цілком залежить від соціокультурного середовища та його впливу.

Конкретизуємо ціннісні аспекти хореографічної спадщини Павла Вірського як важливого складника національного культурного середовища України. Беручи до уваги яскраву національну колоритність, образність,

душевність, простоту хореографічних композицій Павла Вірського, мусимо припустити, що першоджерелами його творчості став український танцювальний фольклор, занотований, приміром, Василем Верховинцем, Андрієм Гуменюком та іншими авторами. Підтвердженням цьому слугує така думка. Відомою традиційною ознакою танцювального фольклору є імпровізаційність. В імпровізації виконавець натхненно виявляє власну емоційність, вигадку, творчий запал, уяву, оригінальність мислення тощо. Вдумливий балетмейстер майстерно реалізував цю властивість у багатьох своїх танцях у вигляді завзятого виконання трюків, які виникають нібито з індивідуальної ініціативи найвіртуозніших, кмітливих, спритних танцівників.

На основі переосмислення фольклорно-танцювальних канонів, вивчення народного побуту, гумору, звичаїв, історичних подій і національних образів з'явилися такі народно-сценічні постановки Майстра, як «Гопак», «Плескач», «Ми з України», ціла скарбниця не просто сюжетних, а сюжетно-історичних танців – «Запорожці», «Повзунець», «Шевчики», «Подольночка», «Ой, під вишнею» та багато інших. Їх справедливо назвати загальнонаціональними народно-сценічними зразками української хореографії.

На хореографічному просторі України виникають численні копії зразків або варіанти, створені на їхній основі. Їх функціонування відбувається завдяки виконавству дорослих. Вони актуалізують для сьогодення значення мистецьких взірців, забезпечують збереження мистецької спадщини і включення її у сучасний культурно-освітній простір. Утім використання творчого потенціалу спадщини митця у хореографічній діяльності дітей ускладнюється. Це відбувається, по-перше, через відтворення в танцях не дитячих образів, хоча й загальнонаціональних і надто привабливих; по-друге, через виконавську складність професійного рівня; по-третє, через усталеність і стабільність усіх фігур танцю, рухів, кількість виконавців тощо. Чи не означає це відсутність можливостей розвитку творчості дітей на таких естетично привабливих національних зразках? Відповідь не однозначна – і так, і ні.

З нашого погляду, задля розвитку дитячої творчості необхідно і можливо віднайти доцільний шлях. Ми вбачаємо його у створенні сукупності умов.

Одна з них – адаптація хореографічних зразків до вікових психофізичних і особистісних особливостей дітей, яку радимо здійснювати на основі запропонованих нами принципів. Перший – дотримання першооснови твору в усталених складниках: назва, зміст, сюжет, музично-пісенна основа, хореографія, імпровізація. Це сприятиме збереженню мистецької цінності твору, його ідеї. Другий принцип – варіювання твору: спрощення, зменшення кількості танцювальних фігур, скорочення тривалості їх, введення додаткових інформативних, ігрових, комунікативних, сюжетних, рухових і особливо творчих компонентів, часткові зміни у музиці, назві твору. Це підсилює його вплив на виховання особистості дитини загалом і творчий розвиток зокрема. На таких засадах здійснена розробка-адаптація для старших дошкільників танцю «Повзунець» із репертуару ансамблю, яка дістала назву «Маленький повзунець» (запис оприлюднено у навч.-метод. посібнику А. Шевчук «Дитяча хореографія» [1]).



Наступна умова – організація педагогом процесу сприймання дошкільниками мистецького твору (варіанту зразка) з позиції його змістовно-сюжетної й музично-хореографічної цілісності, а не тільки з позиції музики і руху. Зауважимо, що традиційне поняття про музично-хореографічний твір як мистецьку цілісність становлять знання про виникнення і традицію побутування твору, усталене співвідношення життєвої дійсності, здавна звичних образів, сюжету, музики, рухів, малюнків, фігур, семантики їхніх назв, особливостей спілкування виконавців тощо. Ознайомлення дітей із цими знаннями пропонуємо здійснювати у доступній для цього віку формі спеціально розробленого художнього переказу. Художній переказ стає сприятливою умовою для привернення дітей до спілкування, поєднання у свідомості культурного минулого із сучасним життям і власним досвідом, формування у них початкового уявлення про зміст, образи, сюжет, музику танцю та наступні практичні дії виконавства. Переваги такого підходу очевидні: позитивний вплив на збагачення уявлень дітей про українські танці, на формування емоційного ставлення та інтересу до них, сприяння реалізації виховного потенціалу національних зразків загалом тощо.

Вирішальною умовою засвоєння дошкільниками варіантів українських музично-хореографічних зразків має стати навчання дітей виконанню танцю в єдності усталених і творчих імпровізаційних компонентів. У результаті формуються навички репродуктивно-продуктивного виконавства, тобто за зразком та з орієнтиром на інтерпретацію, використання танцювальної імпровізації (вигадують рухи усі діти; імпровізують улюблені рухи лише хлопчики або дівчатка; виявляє вигадку одна дитина, а інші оплесками заохочують її та інші варіанти). Завдяки виконанню дітьми хореографічних творів в єдності усталених компонентів і з творчими елементами власної вигадки, імпровізації, варіантами рухів збагачений (хоча й досить умовно) танець стає індивідуальним надбанням дитини, оскільки в ньому реалізувалися її творчі потреби, нахили, здібності. Так, у танці «Маленький повзунець» хлопчиків орієнтують на виразну інтерпретацію загального руху та індивідуальне створення образу козака, який жартує і спілкується з іншими. Саме таке спрямування дитячих проявів сприяє переживанню і засвоєнню українського хореографічного зразка в єдності усталених і творчих компонентів змісту й традиції виконання танцю, а отже – розвитку творчості дітей.

Викладене вище дає підстави для таких висновків.

Сучасний хореограф мусить бути свідомим того, що для життєтворення особистості цінним є кожний віковий період. Не готувати дитину до майбутньої творчості, а забезпечувати реальні умови для сьогоденної актуалізації її творчої природи – у цьому шлях справжньої гуманізації мистецько-виховного процесу хореографічної діяльності з дітьми дошкільного віку.

Доцільно, розвиваючи дитячу творчість на зразках із хореографічної спадщини Павла Вірського, адаптувати їх так, щоб зберегти мистецьку цінність твору і водночас підсилити творчо-виховні аспекти новоствореного варіанту.

Ознайомлювати дошкільників зі змістом твору так, щоб дитина перейнялася народним духом хореографічного зразка, усвідомила його типові особливості і сприйняла дитячий варіант як можливість привнести в нього власну творчість. Тобто мотивувати дошкільника до наступного виконання твору мудро й педагогічно доцільно.

Процес репродуктивного виконавства варіантів хореографічних зразків, виправданий із професійними танцівниками, змінити на репродуктивно-продуктивний як посильний, корисний, ціннісний для особистісно творчого розвитку дитини-дошкільника та відповідний сучасним соціальним вимогам.

### Список посилань

1. Шевчук А. С. Дитяча хореографія : навч.-метод. посібник. Тернопіль : Мандрівець, 2016. – 288 с.

**Підлипська Аліна Миколаївна,**  
*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри хореографічного мистецтва  
Київського національного університету  
культури і мистецтв, Київ*

### **ХОРЕОГРАФІЧНА ГАЛУЗЬ І НАУКОМЕТРІЯ: ВІТЧИЗНЯНИЙ ТА ЗАРУБІЖНИЙ ДОСВІД**

Україна сьогодні перебуває у ситуації активного реформування системи освіти, що має позитивні та негативні боки. На жаль, вища мистецька освіта переважно стикається з другим.

На виконання загального вектора євроінтеграції у мистецькій освіті впроваджено вимоги заснування наукових журналів у закладах вищої освіти чи не всіма спеціальностями, за якими проводиться підготовка здобувачів освітніх, освітньо-наукових, наукових ступенів. У Київському національному університеті культури і мистецтв, окрім трьох комплексних фахових видань із культурології та мистецтвознавства, створено 13 наукових журналів за новими спеціальностями, серед яких і «Танцювальні студії» за спеціальністю 024 «хореографія».

Задля розширення проблемного спектра в журналі запроваджено чотири розділи: історія та теорія танцю, актуальні проблеми хореографічного мистецтва сучасності, танцювальна педагогіка, танець у міждисциплінарній площині.

Сьогодні він представлений у кількох базах даних, зокрема Crossref, Google Академія, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, Scilit, Journal Factor, WORLDCAT, Національна бібліотека України імені

В. І. Вернадського, Наукова періодика України (УРАН). Періодичність виходу – 2 рази на рік. Мови видання – українська, російська, англійська [4].

Попри відкритість та доступність входження до системи наукометричного обліку держава вимагає від таких видань підвищення формального статусу (реєстрації як фахового; входження до найпотужніших наукометричних баз Web of Science або Scopus). Під приводом підвищення наукових стандартів у цьому процесі досить яскраво проглядається лобювання інтересів зовсім не вітчизняної освітньої системи. Власником Web of Science є медіагігант Thomson Reuter (США) [7]. Власником бази Scopus є компанія Elsevier (Нідерланди) [6]. Остання покриває близько 25% наукового ринку. Рентабельністю майже 37%, що навіть більше, ніж у Apple та великих нафтових компаній, Elsevier домінує на видавничому ринку, продаючи дослідження тим самим інститутам, що їх проводили [5].

У той час, коли в Україні активно нав'язується Scopus, низка країн вдаються до бойкоту Elsevier та відмови від їхніх журналів. Так, нещодавно дослідницькі інститути Швеції та Німеччини заявили, що відмовляються від будь-яких передплат у Elsevier через побоювання щодо стабільності, нечесний механізм ціноутворення [5]. Обмежений безкоштовний доступ до Web of Science можливий для фізичних осіб за умови реєстрації. Для установ, організацій – платний.

Більшість матеріалів Scopus є платними для корпоративних та індивідуальних користувачів. Дослідники потрапляють у пастку відносин з Elsevier, оскільки вони створюють контент та надають послугу і водночас є споживачами цього продукту.

Одночасно з нав'язуванням нам закритих систем розміщення статей у світі активно обговорюється принцип відкритого доступу до наукових здобутків, що передбачає вільне користування результатами досліджень, а також альтернативні системи фінансування таких систем.

В ситуації постійного підвищення вимог до кількості наукових публікацій, їх статусу (Web of Science, Scopus), що є вартісним задоволенням, вимогами підвищення рівня цитування хореографічна освіта втрачає основні орієнтири на мистецькі здобутки. Сумнівними виглядають математичні підходи, що нав'язані наукометричними базами, щодо вимірювання фахового рівня викладачів, особливо в галузі культури і мистецтва.

Але слід визнати, що фахівці хореографії, друкуючи статті не за власним бажанням, а на виконання кадрових вимог, грішать постійним переписуванням одних і тих самих джерел, без належних посилань. Тут ми стикаємося з проблемою академічної доброчесності, яка за Законом України «Про освіту» (2017) визначається як «сукупність етичних принципів та визначених законом правил, якими мають керуватися учасники освітнього процесу під час навчання, викладання та провадження наукової (творчої) діяльності з метою забезпечення довіри до результатів навчання та/або наукових (творчих) досягнень» [1].

Найбільшою проблемою сьогодні, і не лише в мистецькій сфері, є позиція щодо посилання на джерела інформації у разі використання

ідей, розробок, тверджень, відомостей. Також нам складно прийняти, що порушенням академічної доброчесності вважається не лише академічний плагіат – оприлюднення (частково або повністю) наукових (творчих) результатів, отриманих іншими особами, як результатів власного дослідження (творчості) та/або відтворення опублікованих текстів (оприлюднених творів мистецтва) інших авторів без зазначення авторства, а й самоплагіат – оприлюднення (частково або повністю) власних раніше опублікованих наукових результатів як нових наукових результатів [1].

За порушення академічної доброчесності педагогічним та науково-педагогічним працівникам закладів освіти можуть відмовити у присудженні наукового ступеня чи присвоєнні вченого звання, що сьогодні стало реальністю.

Жодне засідання Атестаційної колегії МОН України не відбувається без відмови ряду здобувачам у присудженні наукових ступенів через виявлений плагіат. Також сьогодні активізувалися процеси із позбавлення вже присудженого наукового ступеня чи присвоєного вченого звання.

2016 року з «Порядку присудження наукових ступенів» було виключено наступне положення: «Не підлягають перевірці дисертації, в результаті захисту яких присуджено науковий ступінь більше ніж десять років до моменту отримання скарги» (п. 41) [3].

Сьогодні часові обмеження для позбавлення наукового ступеня знято: у п. 14 «Порядку присудження наукових ступенів» зазначено: «Виявлення в дисертації, авторів якої вже видано диплом доктора чи кандидата наук, текстових запозичень без посилання на джерело є підставою для прийняття рішення про позбавлення його наукового ступеня» [2].

Ніхто не заперечує введення високих стандартів щодо наукової доброчесності, боротьбу з плагіатом, але у прагненні до впровадження наукометричних підходів до вимірювання рівня фаховості вітчизняні викладачі мистецької сфери опинились у принизливій ситуації. Обговорення цієї ситуації зі співробітниками МОН постійно зводиться лише до одного – звертайтеся, пишть листи, обґрунтуйте, і, можливо, коли накопичиться критична маса таких звернень, будуть зроблені якісь послаблення.

І в цій ситуації залишається постійно балансувати між драконівськими вимогами держави та збереженням хореографічної спеціальності і знову сподіватися на здоровий глузд можновладців.

### Список посилань

1. Закон України «Про освіту». 2017 (зі змінами. URL : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19> (дата звернення 20.03.2019).
2. Порядок присудження наукових ступенів. 2013. URL : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/567-2013-%D0%BF> (дата звернення 20.03.2019).
3. Порядок присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника. 2013. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/567-2013-%D0%BF>

- gov.ua/laws/show/567-2013-%D0%BF/ed20130724 (дата звернення 20.03.2019).
4. Танцювальні студії : науковий журнал / Київський національний університет культури і мистецтв. URL : <http://dancestudios.knukim.edu.ua/> (дата звернення 20.03.2019).
  5. Теннан Д. Elsevier руйнує відкриту науку в Європі // Голос України. 2018. 6 липня. URL : <http://www.golos.com.ua/article/304880> (дата звернення 20.03.2019).
  6. Elsevier. URL : <https://www.elsevier.com/> (дата звернення 20.03.2019).
  7. Thomson Reuters. URL : <https://www.thomsonreuters.com/en.html> (дата звернення 20.03.2019).

**Чурпіта Тетяна Миколаївна,**  
*кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри хореографічного мистецтва  
Київського національного університету  
культури і мистецтв, Київ*

## **МОНОГРАФІЯ «МИКОЛА ТРЕГУБОВ: ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ»**

Здобуття Україною незалежності дало новий життєдайний поштовх процесу розвитку нашого суспільства. Хвиля патріотичного піднесення пожвавила інтерес до української історії та мистецтва, а відкриття досі невідомих архівних джерел покликало до життя наукові дослідження, що проливають світло на складні періоди ХХ ст.

Не оминають окреслені тенденції й українське хореографічне мистецтво, зокрема його діячів, які були не просто локомотивом культурного поступу нації, а й навіки вписали вітчизняні танцювальні зразки до світової культурної спадщини.

До таких постатей належить Микола Іванович Трегубов (1912–1997), заслужений артист Української РСР, заслужений діяч мистецтв Української РСР, доцент кафедри хореографії Київського державного інституту культури, постановник понад 52 балетів, опер та оперет. Із його ім'ям тісно пов'язане формування вітчизняної виконавської, балетмейстерської та педагогічної школи.

Попри яскраву та неординарну творчу долю М. Трегубова, донедавна комплексного дослідження діяльності майстра проведено ще не було. Пояснити окреслену ситуацію можна кількома фактами. По-перше, під час Другої світової війни М. Трегубов перебував в окупованому німцями Львові, по-друге, його було репресовано, по-третє, майстер ніколи не належав до Комуністичної партії України. Як наслідок, радянські науковці намагалися уникати незручних тем та висвітлювали лише дозволені періоди в житті хореографа (друга половина ХХ ст.).

Так, «білими плямами» стали найбільш важливі епізоди життя відомого діяча мистецтва. Серед цих тем варто виділити період професійного становлення майстра в Ленінградському хореографічному технікумі (1928–1935), виконавський та балетмейстерський доробок хореографа в Київському (1937–1940) та Львівському (1940–1944) театрах опери та балету, діяльність М. Трегубова під час Другої світової війни, причини й особливості перебування артиста у виправно-трудоному таборі системи ГУЛАГ (1945–1949) та його творчий доробок у 1950–1960-х рр.

Заповнення вищенаведених прогалів, уточнення основних бібліографічних даних митця й були метою монографії «Микола Трегубов: життя і творчість» [1].

Основними джерелами дослідження стали архівні матеріали (особові справи, автобіографії) Київського національного університету культури і мистецтв, фонди Центрального кінофотофоноархіву України імені Г. С. Пшеничного, Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України, газетні статті та рецензії відділу періодичних видань Національної бібліотеки ім. В. І. Вернадського НАН України.

Завдяки аналізу вищезазначених джерел вдалося зібрати, систематизувати та висвітлити відомості, що стосуються основної, найбільш насиченої, частини творчого шляху М. Трегубова (1912–1964).

Перший розділ книги присвячений професійному становленню М. Трегубова. На основі фахової літератури та спогадів колег у ньому відтворено картину навчання М. Трегубова в Ленінградському хореографічному технікумі, перші головні партії майбутнього хореографа в експериментальних балетах Л. Лавровського «Фадетта» (1934) і «Катерина» (1935), з'ясовано роль педагогів В. Пономарьова, В. Семьонова, І. Соллертинського у процесі формування артиста як творчої особистості.

Шляхом аналізу таких періодичних видань, як «Театральна декада», «Літературна газета», «Більшовик», «Радянська Україна», «Вільна Україна», «Червоний штандарт», у другому та третьому розділах монографії прослідковано професійні пошуки М. Трегубова від соліста балету до асистента балетмейстера, консультанта й постановника танців в оперних виставах у Київському театрі опери та балету ім. Т. Шевченка (1937–1940 рр.). Особливу увагу приділено першому сезону артиста у Львівському державному театрі опери та балету (вересень 1940 – червень 1941 рр.), коли М. Трегубов очолював балетну трупу, виконував провідні партії в балетах «Дон Кіхот», «Червоний мак», здійснював постановки в оперних виставах «Тихий Дон», «Травіата» і «Кармен».

Четвертий та п'ятий розділи книги присвячені найбільш складному й маловивченому періоду в житті М. Трегубова, а саме: діяльності майстра за часів німецько-радянської війни та його подальшому ув'язненню в таборі системи ГУЛАГ (рос. «Государственное управление лагерей»). Основну увагу автора було приділено виконавській і балетмейстерській діяльності хореографа у Львівському оперному театрі (ЛОТі) у період німецької окупації, його творчому доробку в Центральному театральному ансамблі Волгобуду.

У шостому–восьмому розділах охарактеризовано основний балетмейстерський доробок М. Трегубова у Львівському театрі опери та балету. Значну увагу приділено прем'єрам балетів «Хустка Довбуша» (1951, 1953), «Мідний вершник» (1951), «Юність» (1951), «Спляча красуня» (1952), «Фадетта» (1952) й «Алі-Батир» (1952), рецензіям провідних театральних оглядачів, виявленню кращих виконавських робіт, у яких розкрився індивідуальний стиль артистів львівської балетної трупи.

Дев'ятий розділ уміщено замість післямови. У ньому на прикладі життя М. Трегубова відображається ставлення державних установ і посадовців до митців, які волею трагічних обставин опинилися на окупованій території та намагалися вижити, наполегливо працюючи на мистецькій ниві. Аналіз особової справи балетмейстера показав, що, незважаючи на значний внесок у розвиток балетного мистецтва й позитивні характеристики з місць роботи, Миколі Івановичу було відмовлено у присвоєнні звання народного артиста УРСР.

Необхідно зазначити, що монографія доповнена унікальними світлинами та програмками балетних спектаклів, опер, що увійшли до української культурної спадщини. Портрети Трегубова-виконавця на сценах оперних театрів значно розширюють уявлення читача про діяльність митця. Фотографії провідних солістів, які збагатили своїми образами постановки майстра, дозволяють проілюструвати культурний вектор розвитку українського балетного театру в 1940–1950-х рр.

Звичайно, перша спроба комплексного висвітлення творчого й життєвого шляху М. Трегубова не може претендувати на вичерпну повноту, тим більше за умови використання лише київських джерел, але автор щиро сподівається, що дослідження стане необхідною базою для вивчення інших аспектів мистецької діяльності відомого хореографа.

Надалі вкрай важливим завданням є подальше збирання й систематизація балетмейстерського доробку майстра. Значну увагу привертають балети, що були поставлені М. Трегубовим у Львівському оперному театрі в другій половині 1950-х рр., а саме: «Маруся Богуславка» (1953), «Сім красунь», «Жізель» (1954), «Лебедине озеро», «Пер Гюнт», «На березі моря» (1955), «Баядерка», «Сойчине крило» (1956), «Великий вальс» (1957) і «Пан Твардовський» (1958). Спектаклі М. Трегубова в Донецькому та Одеському оперних театрах потребують подальших наукових досліджень.

Вельми цікавою є діяльність балетмейстера за межами України. Як відомо, М. Трегубов відзначився своїми постановками в Росії (Челябінськ, Казань), Естонії (Таллінн), Таджикистані (Душанбе). На запрошення колишніх студентів майстер виїжджав до Польщі (м. Вроцлав) і до Німецької Демократичної Республіки (м. Дрезден) для перегляду їхніх робіт.

На особливу увагу заслуговує педагогічна діяльність М. Трегубова. До найбільш важливих напрямів варто віднести пошук та аналіз лекційного матеріалу, що був частиною книги М. Трегубова «Мистецтво балетмейстера». Вкрай важливо зібрати спогади колег хореографа щодо його викладацької практики в Київському інституті культури імені

О. Є. Корнійчука. На нашу думку, його нестандартні роздуми щодо вдосконалення балетмейстерської майстерності майбутніх фахівців у закладах вищої освіти викликають інтерес і потребують глибокого вивчення, особливо в контексті реформування вітчизняної мистецької освіти.

Автор висловлює щиру подяку рецензентам роботи: доктору історичних наук, професору Р. М. Єсипенкові, доктору філософських наук, професору В. А. Бітаєву, кандидату педагогічних наук, професору С. Г. Забрєдовському, а також науковому редактору монографії – професору М. М. Дубині.

#### **Список посилань**

1. Чурпіта Т. М. Микола Трегубов: життя і творчість. Київ : НАКККіМ, 2018.



Секція

«Народна хореографія»



**Островська Каріна Володимирівна,**  
*доцент, заслужений працівник культури України,  
завідувач кафедри народної хореографії  
Харківської державної академії культури, Харків*

## **РОЗВИТОК АМАТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ ХАРКІВЩИНИ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТ.**

На сьогодні аматорська хореографічна діяльність активно розвивається, про що свідчить наявність великої кількості танцювальних колективів, проте ансамблів народного танцю з плином часу стає все менше через активні глобалізаційні процеси та розвиток масової культури. Але ж саме народно-сценічний танець зберігає багатовікові фольклорні надбання українського народу, його автентичну культуру, національну самобутність. Крім того, аматорське хореографічне мистецтво завжди було важливою ланкою у сфері хореографічної освіти та культури України, зокрема Харківщини, оскільки творча самодіяльність є підґрунтям професійної майстерності.

Дослідженням аматорського хореографічного мистецтва займалися багато теоретиків та практиків: Л. Андрощук, Т. Благова, І. Гутник, С. Качуринець, Б. Колногузенко, А. Коник, О. Лиманська, Т. Луговенко, Г. Настюков, А. Підлипський, Л. Пригода, С. Роботько, А. Тараканова та ін., проте розвиток харківської хореографічної самодіяльності у сфері народно-сценічного танцю практично не досліджений, що зумовлює необхідність вивчення зазначеної проблеми.

Друга половина ХХ ст. позначилася суттєвим розвитком аматорського хореографічного руху в Харкові, особливо у сфері народно-сценічного танцю. Про це свідчить активна творча діяльність і затребуваність таких колективів, як «Жайворонок», «Буревісник» та «Квітка», репертуар яких створювався одними з найдосвідченіших балетмейстерів Харківщини та репрезентувався на високому виконавському рівні.

Ансамбль «Жайворонок» розпочав свою творчу діяльність у перші післявоєнні роки під керівництвом В. Михайлова на базі Палацу культури залізничників, проте отримав визнання лише після того, як у 1981 р. його очолив Б. Колногузенко, котрий зберіг та покращив номери на матеріалі народного танцю, виокремив із репертуару фрагменти оперет, класичні та естрадні номери і переорієнтував роботу колективу на народно-сценічний танець, створив динамічну, яскраву та різноманітну концертну програму, завдяки чому «Жайворонок» став затребуваним дитячим колективом. Ансамбль незабаром посів лідируючі позиції у місті та республіці, став учасником значущих заходів, переможцем творчих конкурсів серед установ культури залізниць СРСР. «Жайворонок» брав участь у святкуванні завершення будівництва Байкало-Амурської

магістралі (1984), у роботі агітпотягу «Комсомольська правда» (1986), у спецрейсі агіттеплохода «Корчагинець», присвяченому 42-й річниці звільнення Курильських островів та Південного Сахаліну від японських загарбників. Міжнародну славу ансамблю принесли творчі подорожі до Польщі та Франції, концерти перед делегаціями з Австрії, Англії, Болгарії, НДР, Польщі, США, ФРН, Чехословаччини, Швеції; участь у гала-концертах у межах фестивалю Індії в СРСР; в Іграх доброї волі в Сієтлі (США) у 1990 р. [2, 3–4; 2, 39–48].

Основу репертуару «Жайворонка» переважно становили номери українського народного танцю центральних областей України – «Україна моя! Україна!», «Парубоцькі жарти», «Веснянка», «Весняні заручини», «Пісня жайворонка», «Святковий гопак», «На галявині», а також молдавські, литовські, російські танці, які демонстрували цікавий балетмейстерський задум, мали глибокий зміст. Б. Колногузенко намагався не копіювати зразки найпопулярніших на той час привітальних композицій, гопаків, кадрилией, березнянок, лявоніх, а створювати власні хореографічні постановки з цікавим сюжетом, різноманітним хореографічним текстом, яскравими персонажами, що було його неповторним балетмейстерським почерком.

Ансамбль народного танцю «Буревісник» був створений В. Саболтою у 1968 р. при Палаці культури Харківського тракторного заводу імені С. Орджонікідзе. У 1973 р. колектив отримав почесне звання «Народний художній колектив». Найактивніша діяльність ансамблю прийшла на 1974–1991 рр., коли його очолював П. Межубовський, котрий фактично сформував слобожанську танцювальну культуру, а «Буревісник» став визнаним не тільки в Харкові, але і на території колишньої УРСР, почав брати участь у всіх всесоюзних заходах. Серед найкращих номерів, створених П. Межубовським, – «Святкова Слобідська» та «Троїста лагідна» (або «Погулянки»), які до сьогодні є візитною карткою Слобожанського краю. Взагалі переважна більшість номерів була створена на основі слобожанської культури, проте були й танці західних, східних, центральних регіонів України, а також народів світу [1].

Високий рівень балетмейстерської та виконавської майстерності дозволив «Буревіснику» стати володарем золотих медалей, переможцем і лауреатом Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів та фестивалів. Крім того, колектив брав участь у Днях культури України в Білорусі, Азербайджані, Франції, Іспанії; у культурних програмах Олімпіади-80 та Ігор доброї волі; у складі делегації міста й області представляв українське мистецтво у США в місті-побратимі Харкова – Цинцинатті; був фіналістом I, II і III Всеукраїнських фестивалів-конкурсів народної хореографії імені Павла Вірського; переможцем, лауреатом, дипломантом міжнародних фестивалів і конкурсів народної хореографії у Франції, Бельгії, Люксембурзі, Польщі, Італії, Іспанії, Сомалі, Ємені, Болгарії, Чехії, Латвії, Естонії, Білорусі, Росії. Після П. Межубовського «Буревісник» очолювали В. Польшин, І. Животченко,

сьогодні – К. Тюрне, проте основу репертуару й досі становлять номери П. Межубовського.

Ще один колектив народного танцю, який представляв хореографічне мистецтво Харкова минулого століття на гідному рівні, – ансамбль танцю «Квітка», створений при Палаці культури ХЕМЗ у 1951 р. та очолений заслуженою артисткою УРСР О. Борисовою, яка за рік сформувала насичений розмаїтий репертуар – «Колгоспне весілля», «Зустрічі на сільськогосподарській виставці», «Дзвени, наша молодість», «Повстання на панцернику», «Потьомкін», «Бойова юність», «Пори року» та ін., – з яким колектив отримав перші перемоги на оглядах художньої самодіяльності та перші нагороди. Ансамбль брав участь у святкуванні 300-річчя воз'єднання України з Росією (Київ, 1954); здобув бронзову медаль і завоював звання лауреата Всесоюзного конкурсу на VI Всесвітньому фестивалі молоді і студентів (Москва, 1957); під час проведення Декади української літератури й мистецтва в Москві Указом Президії Верховної Ради СРСР керівник танцювального колективу Палацу культури ХЕМЗу О. Борисова і солістка О. Гончарова були нагороджені медалями «За трудову відзнаку». Ця урядова нагорода надихнула самодіяльних артистів на нові пошуки у створенні правдивих образів, яскравих хореографічних малюнків, мотивів, тем.

У 1963–1978 рр. «Квітку» очолював заслужений діяч мистецтв України В. Михайлов. Балетмейстер особливу увагу приділяв розробці кожного номера, довго готувався до постановки, вивчаючи суміжні види мистецтв, та виношував її задум, прискіпливо підбирав музичний матеріал, довго розробляв композиції окремих картин та хореографічних мізансцен, уточнював та вдосконалював хореографічний текст. Від виконавців В. Михайлов завжди вимагав не зовнішнього, поверхневого ефекту, а домагався технічно складного руху навіть там, де можна було обійтися простим, тому його хореографічні твори відрізнялися високим художнім та виконавським рівнем [4].

Роботи В. Михайлова були насичені цікавими образами, яскраво відтворювали дійсність, демонстрували дбайливе ставлення до національної культури та історії. Хореографічні композиції «На Січі Запорізькій», «Червона калина», «На дніпровських кручах» втілювали героїзм та завзяття українського народу, «Привітання» – щедрість природи, «Вінок Дунаю» на українські, молдавські, угорські та румунські мелодії – дружбу братніх народів.

За період творчої діяльності В. Михайлова ансамбль «Квітка» постійно брав участь в урочистих вечорах міста і країни, неодноразово представляв Україну на ВДНГ, мав успіх у Москві на Днях української культури, давав концерти в містах братніх республік, за кордоном, зокрема в Італії та Японії. До 100-річчя від дня народження В. Леніна керівник створив велику хореографічну композицію «Ми ковалі», в якій було відтворено спадкоємність поколінь, трудові подвиги людей; до 50-річчя освіти СРСР ансамбль репрезентував нові танці: «Трійка-птиця», «Веснянка» та велику хореографічну композицію «Все це зветься Росією» на тему дружби та

єдності народів. Така радянська спрямованість на той час була вельми затребуваною і високо цінувалася керівництвом СРСР та глядачами. Підтвердженням високого мистецького рівня «Квітки» були її нагороди: шість золотих медалей всесоюзних і республіканських оглядів у Москві, срібна медаль VI Всесвітнього фестивалю молоді та студентів у Москві, безліч Почесних грамот. Шість учасників мали урядові нагороди – медалі «За доблесну працю», а В. Михайлов – «За трудову доблесть» [3].

Після В. Михайлова колектив очолювали М. Рябін (1978–1983 рр.) та заслужений працівник культури Ю. Буркут (1983 – середина 1990-х рр.).

Отже, зважаючи на плідну творчу діяльність провідних аматорських колективів Харківщини – «Буревісника», «Жайворонка» та «Квітки», можна стверджувати, що у другій половині ХХ ст. самодіяльне мистецтво народно-сценічного танцю мало високий художній рівень, було гідно презентоване як у країнах колишнього СРСР, так і за кордоном. Зазначені колективи залишили вагомий слід у культурній хореографічній спадщині Харкова та України, а їхні творчі здобутки слугуватимуть істотним матеріалом для подальшої творчої самореалізації наступників, сприятимуть збереженню фольклорних традицій Слобожанщини, безперервному розвитку хореографічного мистецтва та культури всього українського народу.

#### Список посилань

1. Буревестник. URL : <http://brv1968.com> (дата звернення: 29.03.2019).
2. Колногузенко Б. Н. Основы руководства и постановочной работы в самодеятельном ансамбле народного танца : метод. рек. Харьк. обл. творч. производств. об-ние «ДИАРТ». Харьков, 1990. 57 с.
3. Танец не кончается : из опыта работы самодеят. анс. танца «Квитка» ДК ХЭМЗ. Харьков, 1972. 3 с.
4. Хореографічний колектив Палацу культури ХЕМЗ : Ювілейна програма. Харків, 1961. 2 с.

**Литвиненко Віктор Андрійович,**  
*кандидат мистецтвознавства, старший викладач  
кафедри хореографічного мистецтва  
Київського національного університету  
культури і мистецтв, Київ*

#### **ТЕАТР ТАНЦЮ ПАВЛА ВІРСЬКОГО: ЗДІЙСНЕННА МРІЯ ВСЬОГО ТВОРЧОГО ЖИТТЯ**

У ХХ столітті відчутний внесок у становлення народно-хореографічного мистецтва зробила ціла плеяда балетмейстерів, імена

яких прославили мистецтво народної хореографії. До їх числа слід віднести всесвітньо відомих балетмейстерів – І. Мойсєєва, Н. Надеждіну, Н. Рамішвілі, І. Сухішвілі, О. Опанасенка та ін.

Помітне місце серед них посідає український балетмейстер-постановник Павло Вірський. Його різножанрова творча спадщина свідчить про те, що, вийшовши з народу, митець черпав звідти теми й образи для майбутніх творів. Елементи танцювального фольклору й української народної обрядовості були одним із важливих чинників формування його поглядів на розвиток української народно-сценічної хореографії. Хореографічно-музичні композиції балетмейстера відзначалися оригінальністю, обов'язковим застосуванням елементів театралізації, що надавало більшої видовищності танцювальним полотнам. Багато експериментуючи, Павло Вірський упритул підійшов до створення балетних спектаклів на народно-сценічній танцювальній основі силами Державного заслуженого академічного ансамблю танцю України.

Павло Вірський усвідомлював, що без авторської індивідуальності, яскравого образного вираження танцювальних постановок хореографічне мистецтво не матиме справжнього впливу на глядачів, що й було втілено вже в його перших хореографічних творах. Вони віддзеркалювали образний світ українського народного танцю від давнини до наших днів.

Шанувальники народно-танцювального мистецтва відчували, що в особі митця народна хореографія отримала самобутнього творця, наділеного авторським баченням, індивідуальним хореографічним почерком і широкою свободою мислення. У його оригінальних постановках, розгорнутих композиційних побудовах і загострених драматургічних колізіях почала простежуватися схильність до класичної спадщини, змішаної з народною, а у винахідливій пластичній лексиці – схильність до авторського експерименту [2, 80].

Творча логіка балетмейстера підштовхувала його на союз із театрално-музичною драматургією задля складних композиційних структур. Митець розумів, що майже на всі запити професійного народно-хореографічного мистецтва багато в чому може відповісти тільки театр – театр танцю, в основі якого буде високоякісна драматургія. Це стало здійсненою мрією всього його творчого життя.

Павло Вірський натомість відчував необхідність швидкого реагування театру народного танцю на життєві події новими театралізованими постановками. Це підштовхувало його на застосування сюжетності в концертних програмах ансамблю, де кожний концертний номер мав чітку сюжетну лінію, хореографічну і музичну драматургію, яскраву художню образність. У свої різноманітні художні композиції та мініатюри він привніс оригінальні знахідки, що й дозволило краще розкрити індивідуальні можливості виконавців, котрі, своєю чергою, створили переконливі сценічні образи своїх персонажів, що сприяло художній і життєвій правдивості поставлених танцювальних номерів і їх стабільному успіху у широкої глядацької аудиторії.

Танці Павла Вірського народжувалися, так би мовити, з духу часу, на них лежала печатка сучасності більшою мірою, ніж у будь-якого іншого мистецтва. Митець відчував відповідальність за народний танець, який мав закласти основу для подальшого розвитку народно-сценічної танцювальної культури, і робив усе можливе, щоб танцюристи його мистецького колективу могли мовою народного танцю висловити свої почуття, розкрити характери сценічних персонажів, а це і є відтворенням духу людей – його сучасників [2, 81].

В історію народного хореографічного мистецтва Павло Вірський вписаний як один з її перших і головних експериментаторів. Його творчі здобутки народилися не на порожньому місці. У них простежується сценічний досвід художньої практики реалістичного театру переживання тих часів, що прокладав новий творчий напрям у хореографічному мистецтві балетмейстера, у якому емоційність і натхненність цих сценічних витворів багато в чому також залежала і від художньо-творчих пошуків його однодумців. Розвиток хореографічної драматургії, сюжетності в народно-танцювальному мистецтві на той час дещо відставав від специфіки театру і був ще не належному високопрофесійному рівні, щоб офіційно отримати назву театру танцю, хоча й авторського.

Розуміючи складність майбутньої роботи над театралізацією своїх сценічних постановок, митець часто звертався до творчої спадщини своїх зарубіжних колег, які вже мали авторські театри танцю. Це підштовхувало й Павла Вірського до театралізації як великих хореографічних постановок, так і камерних мініатюр, що суттєво позначалося не лише на його новітній хореографічній стилістиці, але й на відтворенні сценічної образності та художньому оформленні вистав.

Завдяки застосуванню драматургії в українському народно-сценічному танцювальному мистецтві більш органічно стає і співдія виражальних можливостей усіх складових синтезу народної хореографії, зокрема музики та просторово-пластичного вирішення театральнo-хореографічної драматургії.

Варто зауважити, що й інші українські хореографи-постановники також намагалися використати цей хореографічний потенціал у своїх сценічних постановках із метою наблизитися до театралізації поставлених танцювальних композицій («На галявині» – хореографія В. Петрика, «Поворотня» – хореографія А. Кривохижі), хоча ніхто з них так і не зміг похвалитися таким довголітнім союзом із театром, масштабністю тем, естетичною ідейністю, що їх спромігся досягти Павло Вірський, працюючи в Державному заслуженому академічному ансамблі танцю України.

За порівняно короткий проміжок часу після появи художніх постановок «Запорожці» (муз. Я. Лапінського), «Козаки» (муз. В. Рождественського), «Вишивальниці», «На кукурудзяному полі» (муз. обробка І. Івашенка), «Шевчики» (муз. обробка Г. Завгороднього) вони набули

великої популярності у поціновувачів танцювального мистецтва. Натомість його робота була спрямована на досягнення психологічної переконливості кожного окремо взятого сценічно-танцювального образу, що й було досягнуто («Подольночка», «Чумацькі радощі», муз. І. Іващенко, та ін.).

Митець постійно працював над удосконаленням народно-сценічної хореографічної драматургії, академізуючи та наближуючи її до театрального мистецтва. Але при цьому він вважав, що саме розкутість, а не регламентовані рухи класичного танцю повинні бути виразниками індивідуальної свободи людини без примусових зовнішніх обставин. Поціновувачі його таланту віддавали належне творчій ініціативі митця, але були й критики, які звинувачували балетмейстера в деякому занедбанні та незбереженні, на їх погляд, автентичного фольклору у створених ним танцювальних композиціях.

Проте досвід відомих балетмейстерів-постановників (К. Голейзовський, С. Лифар, Л. Якобсон) підказував Павлу Вірському про необхідність більше звертатися до хореографічної драматургії при створенні сценічних образів у театралізованих хореографічних постановках, підштовхуючи його на нові творчі експерименти. У результаті творчих пошуків з'явилися нові хореографічні полотна «Казка про любов», «Катерина» (муз. І. Іващенко), «Про що верба плаче» (муз. І. Іващенко та А. Мухи). У них митець уже більше використовував деякі класичні рухи, зокрема *pas ballonne*, *pas suivі*, *pas jete* та ін., котрі раніше він не застосовував у попередніх постановках [1, 134].

Хореографічне мистецтво другої половини ХХ століття розвивалося в досить складних умовах, що призвело до ідеологічної плутанини і, як наслідок, до художньої еkleктики в усіх його жанрах. Така ситуація продовжувалася майже до кінця 1970-х років. Так, в одній концертній програмі в репертуарній афіші поруч стояли хореографічні композиції «Про що верба плаче», «Хміль» та історико-революційний балет «Жовтнева легенда» на музику Л. Колодуба, у якому Павло Вірський більшу увагу приділяв пластичному вирішенню сценічного образу кожного персонажа, хоча тематика цього твору відповідала тогочасній ідеології. Але на професійному рівні, на думку мистецтвознавців, постановка одноактного балету «Жовтнева легенда», висока виконавська майстерність артистів ансамблю не викликала нарікань [3, 232]. Симфонізація танцювальної музики в цьому творі відкривала й розширювала діапазон можливостей народно-сценічної хореографії за рахунок освоєння природної специфіки її побудови.

Загострене бачення хореографічного матеріалу дозволяло українському балетмейстеру відшукувати й формувати разом із композиторами і диригентом загальну систему цілісної симфохореографічної організації всієї програми концертів. Не тільки розгорнуті хореографічні полотна і їх окремі сцени, але й симфонізована народна музика, характеризуючи кожний художньо-сценічний образ у творах Павла Вірського, були



вирішені з розумінням специфіки обраного хореографічного жанру. Комедійні, трагедійно-комедійні, побутові, героїчні, лірично-жартівливі стилізовані хореографічні картинки, композиції, а також одноактні балети, поставлені в його своєрідному театрі танцю, були свого роду режисерською відвертістю автора. А симфонізоване їх бачення в сукупності з театралізацією сценічної дії взагалі було домінуючим моментом у його балетмейстерських задумах [2, 195].

Методика роботи Павла Вірського в колективі над пошуком власного стилю, корельованого до тогочасних умов, виходила із завдання відтворити переконливі характери узагальнених образів емоційно достеменних сценічних персонажів із відображенням психологічної правди в межах гармонійного синтезу реалістичної драми й романтизму. Ця концепція стала одним із головних постулатів творчого принципу в театрі танцю хореографа-новатора, артистами якого був увесь творчий колектив Державного (нині Національного) заслуженого академічного ансамблю танцю України. Вона передбачала синтез мистецтв: поєднання народної хореографії з виражально-зображальними засобами академічного й театрального мистецтв, музики, декорації, світлових ефектів, акторських прийомів, що в театралізованих хореографічних міні-виставах розкривали всю повноту художнього задуму постановника. Усе це в поєднанні з класичною та народною хореографією фактично і стало основою театру танцю Павла Вірського, який хоча юридичного статусу не набув, а де факто існував. І на підтвердження вище сказаного зауважимо, що фрагментарно торкаючись цієї проблематики, звертаючись до творчості Павла Вірського, дослідники української народної хореографії Г. Боримська, К. Василенко, Є. Рой і Ю. Станішевський, а також балетмейстери-практики М. Вантух, В. Дебелий, А. Кривохижа, Б. Кокуленко, Г. Чапкіс та ін. наголошували, що його народно-хореографічне мистецтво за своєю формою і змістом фактично наблизилось до рівня театру танцю, у якому сценічна дія народжувалася в синтезі хореографічної та музично-театральної образності, котра диктувала балетмейстеру свої закони відтворення обраної теми.

### Список посилань

1. Вірський Павло : життєвий і творчий шлях. Упоряд. Ю. В. Вернигор, Є. І. Досенко. Вінниця : Нова книга, 2012. 320 с.
2. Литвиненко В. А. Трансформація української народної хореографії та її концептуалізація в Театрі танцю Павла Вірського : дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : НАКККиМ, 2017. 230 с.
3. Станишевский Ю. Украинский балетный театр: история и современность. Київ : Муз. Україна, 2008. 411 с.

**Морозов Артем Ігорович,**  
*викладач кафедри хореографічного мистецтва  
Київського національного університету  
культури і мистецтв, Київ*

## **ВПЛИВ СЦЕНІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ НА РОЗВИТОК СКЛАДНО-ТЕХНІЧНИХ РУХІВ**

Мистецтво скоморохів започаткувало історію сценізації українського народного танцю і певною мірою вплинуло на еволюцію фольклорного танцю в контексті розвитку театральної культури. Вже в інтермедіях, представлених на подіумі українського шкільного театру XVII–XVIII ст., епізодично використовувались елементи народного танцю з метою пожвавлення сценічної дії та посилення впливу на глядацьку аудиторію.

Наступний етап еволюції українського народно-сценічного танцю пов'язаний із виникненням професійного театру. В «операх» І. Котляревського і Г. Квітки-Основ'яненка закладаються основи української сценічної хореографії, сенс нового підходу виявляється у представленні автентичного танцю, розкритті його художньої образності на противагу пародійним номерам у водевілях російських авторів на «малоросійські» теми.

Вплив представників польської і російської балетних шкіл на рубежі XIX і XX століть прискорив процес трансформації українського сценічного танцю, об'єктивно сприяв збагаченню виражальних засобів унаслідок використання ускладненої техніки, віртуозних рухів з арсеналу класичного балету. Водночас поверхова стилізація, надто вільне поводження з автентичним матеріалом, невмотивоване використання трюкової техніки задля видовищності призводило до розриву з фольклорною першоосновою і суперечило підходам театру корифеїв, які дбали про чистоту народного хореографічного мистецтва у його сценічній інтерпретації. Спотворення українського танцю у псевдонародних виставах було одним із чинників, що визначив негативне ставлення до віртуозності з боку визначних діячів тогочасної культури.

Теоретична рефлексія і сценічна практика хореографа-фольклориста В. Верховинця презентує критичний підхід до проблеми використання віртуозних рухів, наскрізною ідеєю його творчості є збереження чистоти, життєвості фольклорного танцю. Постановки В. Верховинця (робота над першим українським балетом «Пан Каньовський», створення у співпраці з класичним балетмейстером Л. Жуковим «Триколіїного гопака») стали важливим етапом у процесі еволюції віртуозних рухів народно-сценічного танцю. Етапною у цьому процесі стала і творчість віртуозного танцівника й талановитого балетмейстера В. Авраменка, який утверджував цінності національного хореографічного мистецтва у діаспорі. Художня концепція В. Авраменка впливала з його активної громадянської позиції: трактуючи танець як національну зброю, актуалізуючи образи насамперед героїчного

чоловічого танцю, В. Авраменко широко використовував складно-технічні рухи, розширюючи сферу їх використання.

Еволюція віртуозних рухів українського народного танцю в радянський період характеризується суперечливими тенденціями. З одного боку, ускладнення техніки, активна взаємодія з класичним балетом і спортом засвідчують процес інтенсивного розвитку віртуозної лексики, з другого боку, віртуозність часто виступає заміником вихолощеного змісту автентичного танцю, використовується у постановках пропагандистського характеру. Найвищим досягненням української народно-сценічної хореографії означеної доби стала творчість П. Вірського. Творчий метод майстра базувався на органічному поєднанні мови народного танцю і класичного балету, художній вмотивованості кожного віртуозного руху, трюку як засобу розкриття народного характеру. Постановки К. Балог, М. Болотова, М. Вантуха, К. Василенка, В. Верховинця, П. Вірського, О. Гомона, А. Кривохижі, Д. Ластівки, В. Петрика, М. Соболя, Я. Чуперчука, що стали класичними взірцями, високо підняли планку технічної майстерності, дозволяють говорити про віртуозність як феномен українського народно-сценічного танцю.

Головним завданням сучасної народно-сценічної хореографії є збереження традицій і створення інноваційних проектів на їхній основі. Наріжний принцип національних традицій використання віртуозних рухів полягає в осмисленні їх як найвищої форми майстерності окремих солістів, невіддільної від досконалої технічної вправності всього хореографічного колективу, взятого як цілісність. У наш час, коли технічний рівень хореографії неухильно зростає, а танцювальні рухи із категорії віртуозних перетворюються на загальнозживані, продуктивним шляхом їх використання є подальше розкриття семантики їх символічних значень, а також відтворення засобами віртуозної лексики тих пластів художньої образності, які з різних причин не були розроблені балетмейстерами-попередниками.

**Тимчула Андрій Васильович,**  
*викладач кафедри хореографічного мистецтва  
Київського національного університету  
культури і мистецтв, Київ*

## **АМАТОРСЬКЕ НАРОДНЕ ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНЦІВ ЗАКАРПАТТЯ В УМОВАХ СУЧАСНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ**

На сучасному етапі аматорське народне хореографічне мистецтво перебуває у процесі адаптації та розвитку згідно зі світовими тенденціями

соціомистецького простору XXI ст., для якого характерними є творче піднесення, оновлення сценічних образів, підвищення рівня виконавської майстерності, збагачення образно-емоційного наповнення, тяжіння до танцювально-пластичного вираження інноваційного бачення та ін. На основі значного творчого спадку провідних українських балетмейстерів минулого створюються нові твори народно-сценічного хореографічного мистецтва, у тому числі й на сучасну тематику, за допомогою застосування специфічної системи образно-виражальних засобів народного танцю як частини фольклорних традицій та національно-етнічної унікальності хореографічної мови, що відповідають художнім потребам суспільства XXI ст. [6].

Вплив західних хореографічних культур та масштабна популяризація сучасного танцю, безумовно, відбилися на діяльності аматорських народних танцювальних колективів України, зокрема, неабияку увагу балетмейстерами приділено напряму стилізації народного танцю [4, 69]. Проте відповідно до регіональної специфіки еволюціонування народного хореографічного мистецтва на Закарпатті, у порівнянні з іншими областями, тенденція до розвитку автентичного фольклорного танцю, застосування інноваційних форм обробки та інтерпретації фольклорних першоджерел лишається превалюючою. Значну увагу керівники та учасники аматорських ансамблів народного танцю приділяють етнографічній діяльності з метою відродження автентичних танців бойків, лемків, гуцулів та долинян, оновлюючи та доповнюючи фольклорну базу – основу творчих балетмейстерських втілень, завдяки чому хореографічна мова народного танцю розвивається у нових сценічних формах, зберігаючи національну ідентичність.

Наприклад, вокально-танцювальний ансамбль с. Буковець і танцювальний колектив «Черемош», основою репертуару яких є стародавній фольклор, зібраний учасниками під час власних етнографічних експедицій [1, 17], спрямовують творчу діяльність на переосмислення автентичної гуцульської календарної обрядовості та відродження її у сучасних соціокультурних та побутових умовах. Найкращі зразки автентичного хореографічного фольклору лемків є основою репертуару аматорського ансамблю танцю «Турянська долина» (художній керівник І. Пастеляк, балетмейстер Е. Воронич).

Неабияку роль у збереженні народного хореографічного мистецтва Бойківщини відіграє творчість зразкового ансамблю народного танцю «Джерельце Карпат» (худ. кер. М. Сачко), що діє на базі Закарпатського обласного будинку культури профспілок. Наприклад, під час проведення VII обласного фестивалю коломийок «Дзвінки перлини Верховини» у 2017 р. колектив представив хореографічні постановки бойківських коломийок. Народні традиції та звичаї українців Закарпаття – першоджерело сучасних хореографічних композицій ансамблю, зокрема, «Ми – радість Закарпаття», «На Січі Запорізькій», «У Лисичеві на царині», «Гуцульська рапсодія», «Полонинські залищання» та ін. [3, 75].

Народно-сценічні постановки, створені на основі фольклорних танців боржавських долин'ян, наприклад, вокально-хореографічні композиції «Танець пастухів», «Не плач, мила, не журися», «Міла моя», «Любила любила» (хореограф М. Шютів), танці «Довжанка» (постановка М. Панька), «Раківчанка» (постановка С. Мельника), «Бубнярський» (постановка М. Шютіва), – основа репертуару аматорського фольклорного ансамблю «Іршава» (худ. кер. Н. Мельник-Гудь) [5]. Натомість художній керівник аматорського ансамблю танцю «Турянська долина» І. Пастеляк та балетмейстер-постановник Е. Воронич сформували репертуар не лише на основі народних танців перечинсько-березнянських волинян («Чардаш із Парховане», «Турянський» та ін.), а й фольклорних першоджерел інших етнографічних груп Закарпаття («Карічка», «Бубнарський», «Березнянка», «Гуцулка», «Увиванець», «Танець зі стільцями», «Сувенір Закарпаття» та ін.) [2].

Окрасою репертуару одного з найдавніших аматорських колективів Закарпаття, заснованого у 1947 р., – ансамблю пісні і танцю «Лісоруб» (худ. кер. В. Шепета, балетмейстер М. Герман) є вокально-хореографічні композиції та народно-сценічні постановки «Аркан», «Водичанський скаканий», «Гопак», «Гуцулка», «Віночок лемківських пісень», «Мараморощина квітуча», «Бичківське весілля», «Бичківські вечорниці», «Привітальна», «Лісоруби», «Свято в Карпатах» та ін., автором хореографії яких є Й. Волощук – колишній керівник танцювальної групи ансамблю (1952–1989 рр.) [7]. Відповідно до сучасних світових тенденцій розвитку народно-сценічного танцю М. Герман значно збагатив композиції новими елементами танцювальної лексики, створивши власні обробки відомих постановок другої половини ХХ ст.

Специфіку аматорського народного хореографічного мистецтва українців Закарпаття на сучасному етапі великою мірою визначає високий рівень дослідження та розробки хореографічного фольклору регіону, популяризація найкращих зразків народно-сценічних постановок, здійснених за радянської доби, а також характерне для закарпатців збереження стародавніх традицій, обрядів та ритуалів у побутуванні.

### Список посилань

1. Верховинщина. Загальні описи та історичні нариси про населені пункти району. Упорядкував І. Зеленчук. Верховина : Редакція журналу (видавництво) «Гуцульщина», 2004. 331 с.
2. Закарпатський дитячий ансамбль танцю «Турянська долина» відзначить 16-ту річницю святковим концертом // Закарпаття онлайн. URL : <https://zakarpattya.net.ua/News/161747>.
3. Мартинів О. Діяльність видатних українських балетмейстерів у контексті розвитку гуцульської хореографії // Актуальні питання гуманітарних наук. 2017. Вип. 17. С. 70–77.

4. Пісклова І. Особливості обробки танцювального фольклору (на прикладі сучасних постановок) // Народна творчість та етнологія. 2015. № 5. С. 64–70.
5. Програма самодіяльного народного ансамблю «Іршава». URL : <http://folkirshava.narod.ru/programa.htm>.
6. Тимчула А. В. Народно-сценічні танці українців Закарпаття в сучасному соціомистецькому просторі // Humanum. 2018. № 30(3) С. 55–63. URL : [http://79.96.146.219/humanum/images/2019/HUMANUM\\_30\\_3.pdf](http://79.96.146.219/humanum/images/2019/HUMANUM_30_3.pdf)
7. Художня самодіяльність. Великобичківський селищний будинок культури. URL : <http://josipchyk.wixsite.com/clubbuchkiv/about>.

**Стрельченко Павел Сергеевич,**  
*аспирант, преподаватель кафедры хореографии  
Белорусского государственного университета  
культуры и искусств, Минск  
Научный руководитель – И. Н. Воронович*

## **БЕЛОРУССКИЙ ТАНЕЦ В ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОЛЛЕКТИВОВ**

Белорусский танец представляет собой богатое танцевальное наследие народа, созданное на основе календарных и семейно-бытовых праздников («Каза»), традиций и обрядов («Падушачка», «Качана»), трудовых процессов («Лянок», «Кросны»), имитации повадок животных и птиц («Журавель», «Зязюля», «Заенец»), характера человека («Юрочка»), орнаментальных рисунков («Лявоніха», «Крыжачок») и др., отражающее сущность духовной и социальной культур. «В памяти народа присутствуют лучшие образцы белорусского танцевального наследия, которые слагаются из некоего количества типологических элементов, своеобразных “кирпичиков”, составляющих все географическое “здание”, являющихся в определенном смысле практическими знаками, в которых в соответствии с системой образного мышления народа зашифрована информация о реальной действительности, об определенном этносоциальном материале» [4, 22]. Коллективная хореографическая память сохраняет древние формы художественного отражения мира в пластических образах и передает предыдущие способы мышления, в том числе побуждает к творческой деятельности профессиональных хореографических коллективов [3].

Так, одним из значимых и уникальных коллективов является Белорусский государственный академический заслуженный хоре-

ографический ансамбль «Хорошки» (художественный руководитель – народная артистка Республики Беларусь В. Гаевая). Коллектив – своеобразный национальный бренд Республики Беларусь, репертуар которого включают театрализованные хореографические композиции, созданные на материале белорусского танцевального фольклора. Например, хореографическое полотно «Кросны» олицетворяет белорусский ткацкий станок, в рисунках и движениях танцовщиц которого просматриваются нити в процессе ручного труда; хореографическая композиция «Пава», где девушки изображают хвост павлина, а юноша-солист – голову гордой птицы.

Опираясь на народное творчество и его региональные особенности, репертуар ансамбля ежегодно пополняют хореографические композиции, составляющие тематические концертные программы. Среди них «Туровская легенда», созданная по мотивам языческих верований славянских народов, «Времена года» («Белорусы») – спектакль, включающий календарно-обрядовые традиции белорусов («Завеи», «Кужелёк», «Дрыготка», «Вясновыя скоки» и др.), «Прощай, XX век» («Местечковые картинки» и «Бобруйские картинки»), выполненная на основе городского фольклора «Ретро-полька», «На лугу», «Ночка», «Галоп», «Падеспань», «Местечковые картинки» и др., «Полоцкая тетрадь», объединяющая старинную музыку и исторические события XVI–XVII вв. («Пілігрымы», «Ластаўка», «Замак», «Рамеснік», «Сакалянае паляванне», «Свята у прадрмесці», «Фольклор»), включающая богатство национального традиционного танца, собранного со всех регионов Беларуси («Гусарики», «Перепелочка», «Лявоніха», «Витебская полька», «Пастушок» – столинская пастораль, «Суббота», «Полька с гармошками», «Лирический хоровод», «Скоки», «Толкачики», «Павонька»).

Не менее значимым является заслуженный коллектив Государственный академический ансамбль танца Беларуси (художественный руководитель – народный артист Республики Беларусь В. Дудкевич). Хореографическая палитра уникальных танцевальных композиций коллектива создана ведущими балетмейстерами Беларуси – А. Опанасенко, М. Мурашко, Г. Майоровым, И. Сериковым, С. Дречиным, А. Карповичем, А. Алешкевичем. В ней отражена многолетняя история ансамбля, его индивидуальность и особенность. Презентация танцевальной культуры включает разнообразные по жанрам, формам и стилю оригинальные хореографические композиции, созданные на материале белорусского фольклора, а также авторское видение, режиссерское прочтение белорусского танца. Среди них «Беларускія выцінанкі», «Слуцкія поясы», «Сон-трава», «Траецкая кадрыля», «Дудалка», «Полька беларуская», «Каханачка», «Вечарына», «Поозерскія зарысавкі», «Арэлі», «Бульба», сюита «Моя Беларусь», «Спев дубрав», «Деревенские игры», «Кабеты и жаўнеры» и др.

Визитной карточкой коллектива является белорусский танец «Лявоніха», в котором выражены душа белорусского народа, его нацио-

нальные черты и особенности. В танце отображается традиция вышивки на белорусском традиционном костюме. Л. Алексютович о танце писала: «Мгновение – и первоначально правильные линии танца рвутся, образуя причудливо-сложный и в то же время строгий и изящный орнамент, затем вновь прямые и вновь – орнамент, уже новый, непохожий на первый. Кажется, что чья-то невидимая искусная рука на наших глазах вышивает красочные узоры, какими белорусский народ украшает свои праздничные костюмы. И от всего танца веет праздничностью, солнечным весельем, радостным упоением жизни, столь свойственным и белорусскому танцевальному фольклору» [1, 28].

Заслуженный коллектив Республики Беларусь – ансамбль танца, музыки и песни «Белые росы» (художественный руководитель – заслуженная артистка Республики Беларусь В. Войнова). Репертуарное собрание его творческой деятельности включают вокально-хореографические номера, созданные на материале белорусских традиций, обрядов и праздников (Каляда, Масленіца, Купала, Вялікі пост, Дажынкi). В творческой копилке коллектива собраны такие белорусские программы, как «Аконца на ўсход сонца», «Аповесць былога сучасным пяром», «Сямен день», «Чым багаты», «Славянский проект», в состав которых входят белорусские танцы «Старыя скокі», «Бараўская кадрыля», «Куманькі», «Саўка ды Грышка», «Чырвоная каліна», «Рэпка», «Наша Лявоніха», «Аколадка», «На вазу», «Цемна ночка», «Полька ў капялюшах», «Размятуха», «Верч», «Прывітальная», «Падеспань», «Славянская», «Касары косяць», «Сямен день», «Варган» и др. В хореографических рисунках коллектива встречаются древние символические образы – круг, олицетворяющий солнце, квадрат, предстающий как выражение чувства правильной формы, и линия [2].

Основу хореографической программы ансамбля танца, музыки и песни «Талака» (художественный руководитель Н. Подоляк) составляют народно-сценические танцы регионов Беларуси, которые отличаются своими древними обрядами и праздниками календарного года (Коляды, весенний цикл празднеств, Купала), празднованиями начала и окончания сельскохозяйственных работ (зажинки, дожинки), семейно-бытовой обрядностью (свадьба, родины), рисунками, манерой исполнения, колоритом костюмов. Творчество ансамбля состоит из белорусских танцев «Прывітальная», «Крупчанская кадрыль», «Баравенічкі», «Гульні ля весніцы», «Таўкачыкі», «Ойра», «Кола», «Бабылі», «Закаблукі» и др.

Использование белорусского танца в самой разной сценической интерпретации проявляется в творческой деятельности Национального академического народного хора имени Г. И. Цитовича, Академического ансамбля песни и танца Вооруженных Сил Республики Беларусь, заслуженного коллектива Республики Беларусь Ансамбля песни и танца внутренних войск МВД, ансамбля Института пограничной службы Республики Беларусь.



Особого внимания заслуживают спектакли Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь, в репертуар которых вошли такие белорусские танцы, как «Лянок», «Лявоніха», «Бульба», «Журавль», «Тобольковская полька», «Добрый вечер», «Мікіта», «Веснянка». Так, национальный танец «Крыжачок», претворяющий мотив креста в постановке К. А. Алексютовича, был представлен новыми элементами движений, разнообразными рисунками, сольным исполнением, темпом. Заключительная часть танца носит веселый, задорный характер и отличается на редкость красочным и быстро сменяющимся рисунком. Танец «Крыжачок» органически вошел в балеты В. Золотарева «Князь-озеро» и М. Крошнера «Соловей».

География белорусского танца представлена и в творчестве зарубежных профессиональных хореографических коллективов. Белорусские танцы «Крыжачок», «Юрчка», «Бульба» стали особым колоритом репертуара Государственного академического ансамбля народного танца имени Игоря Моисеева.

Таким образом, белорусский танец является незаменимым пластом национальной культуры, к которому нередко прибегают балетмейстеры профессиональных коллективов при создании танцевальных композиций, театрализованных представлений, концертных программ. Танец представляет собой уникальный бренд, визитную карточку творческой деятельности коллектива, его имиджа и жанровой направленности, раскрывающий сущность традиционной белорусской культуры.

### Список источников

1. Алексютович Л. К. Белорусские народные танцы, хороводы, игры : учеб. пособие. Минск : Вышэйшая школа, 1978. 528 с.
2. Гутковская С. В. Основы сочинения хореографической композиции : учеб.-метод. пособие. Минск : БГУКИ, 2014. 125 с.
3. Народный танец. Проблемы изучения : сб. науч. тр. Под ред. : Л. М. Ивлева, А. А. Соколов-Каминский. Санкт-Петербург : ВНИИИ, 1991. 235 с.
4. Чурко Ю. М. Белорусский хореографический фольклор: традиции и современность. Минск : Четыре четверти, 2016. 388 с.

**Підлипський Андрій Ігорович,**  
*викладач кафедри хореографічного мистецтва,  
аспірант Київського національного університету  
культури і мистецтв, Київ*

## **ВЗАЄМОДІЯ ПРОФЕСІЙНОГО ТА АМАТОРСЬКОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА У ТЕРНОПІЛЬСЬКІЙ ОБЛАСТІ В 60–70-Х РР. ХХ СТ.**

60–70-ті рр. ХХ ст. стали періодом становлення професійного хореографічного мистецтва Тернопільської області, фундаментом якого було аматорство у цій сфері. Саме вихідці з аматорського середовища об'єдналися 1959 року в ансамбль, що 1961 року отримав статус професійного ансамблю танцю «Надзбручанка» при Тернопільській обласній філармонії. Першим керівником-постановником був Віталій Дяконов. Назву колективу утворено від річки Збруч, яка протікає через Тернопільщину.

У сусідніх областях вже у 1940–1950-ті рр. зразком для наслідування аматорів стали створені професійні ансамблі народного танцю: Гуцульський ансамбль пісні і танцю (1940, Станіслав, нині – Івано-Франківськ); Буковинський ансамбль пісні і танцю (1944, Чернівці); Закарпатський ансамбль пісні і танцю (згодом Закарпатський народний хор, до складу якого входила танцювальна група, 1945, Ужгород); ансамбль пісні і танцю «Подільська» (1954, Хмельницький) та ін. У Тернопільській області цей процес розпочався лише на початку 1960-х рр.

У 1964–1985 рр. головним балетмейстером «Надзбручанки» був Олександр Данічкін. Саме тоді створено хореографічні композиції, що стали візитівкою колективу і до сьогодні зберігаються у репертуарі: «Подільське весілля», «Вихилас», «Свати», «Чабани», «Копіруш» та ін. За створені танці Олександр Данічкін отримав звання заслуженого артиста України [6]. «Він мислив образами, сюжетами, прагнув, щоб постановки були змістовними. Тому наше головне завдання – пам'ятати про нього, продовжуючи популяризувати українські танці», – наголошує А. Баньковський [5].

У 1960–1970-х рр. у Тернопільській області продовжують розвиватися аматорські колективи, створені у попередні два десятиліття («Чайка» у Чорткові з 1949 р., «Веселка» у Почаєві з 1955 р. та ін.), активно створюються нові. Танцювальний колектив «Пролісок» створено у 1967 р. при Підволочиському районному будинку культури під керівництвом Надії Агеєвої. З 1970 р. по 1974 р. колективом керував Микола Купріячук. 1972 р. колектив отримав почесне звання «народний самодіяльний ансамбль» [4]. 1971 р. було засновано народний аматорський ансамбль танцю «Кременчанка» Кременецького районного

будинку культури. 1972 р. створено народний аматорський танцювальний колектив Козівського районного будинку культури «Юність» (керівник Галина Стадник-Данилів) [1, 2]. Широкої популярності набув народний аматорський ансамбль танцю «Червона калина» Тернопільського міського палацу культури «Березіль» імені Леся Курбаса, створений 1978 р. Народний театр танцю «Посмішка» Центру творчості дітей та юнацтва м. Тернополя було засновано 1979 р. Тетяною Щуцькою, яка керувала колективом упродовж двадцяти семи років [3].

Аматорські дитячі танцювальні колективи народно-сценічного танцю стали своєрідним резервом творчих кадрів для «Надзбручанки».

Відчувши потребу в підготовці професійних керівників аматорських колективів, а також артистів ансамблю «Надзбручанка», у Терехівлянському культурно-освітньому училищі (нині – Терехівлянський коледж культури і мистецтв) було відкрито хореографічне відділення.

Упродовж 1960–1970-х рр. у процесі взаємодії аматорського та професійного народно-сценічного хореографічного мистецтва можна виявити кілька напрямів (за типологією Т. Луговенко [2]): своєрідна «творча селекція» композиційних принципів, акторських експериментувань в умовах аматорських колективів із подальшим запозиченням професіоналами найкращих досягнень, а також зворотній зв'язок – орієнтація на постановки «Надзбручанки», адаптація її танців для виконання аматорами; аматорські дитячі танцювальні колективи стали резервом творчих кадрів для професійного мистецтва; в аматорських колективах поступово поширювалася методика підготовки танцівника професійних хореографічних навчальних закладів.

У 1960–1970-х рр. у Тернопільській області було закладено фундамент регіональної школи народно-сценічної хореографії, що дало змогу активно розвиватися у наступне десятиліття, а також не бути зруйнованою у період соціокультурних трансформацій 90-х рр. ХХ – поч. ХХІ ст.

### Список посилань

1. Інформація про стан хореографічного жанру на Тернопільщині у 2015 році / уклад. Л. Горбунова, Тернопільський обласний методичний центр народної творчості. Тернопіль, 2015. 21 с.
2. Луговенко Т. Г. Взаємодія професійних та дитячих аматорських хореографічних колективів // Культура народів Причорномор'я. 2010. № 187. С. 102–105.
3. Померла відома хореограф Тетяна Щуцька з Тернополя. URL : <http://tgn.in.ua/2015/02/05/pomerla-vidoma-horeohraf-tetyana-schutska-z-ternopolya/> (дата звернення 10.03.2019).
4. Пролісок, народний аматорський ансамбль танцю Підволочиського районного будинку культури. URL : <http://igr.te.ua/2015-02-10-15-26-59/> (дата звернення 09.03.2019).

5. Чайківська Я. Як хлопець з Донецька Тернопіль прославив. URL : <http://vilne.org.ua/2016/03/як-хлопець-з-донецька-тернопіль-просл/>
6. Шот М. На повну ногу. Тернопільський вихиляс донецького хореографа // Урядовий кур'єр. 2016. 6 травня. URL : <https://ukurier.gov.ua/uk/news/ternopilskij-vihilyas-doneckogo-horeografa/>

Секція

«Класична хореографія»



**Афанасьєв Сергій Миколайович,**  
*заслужений артист України, доцент,  
доцент кафедри хореографічного мистецтва  
Київського національного університету  
культури і мистецтв, Київ*

## **БАЛЕТНА СПАДЩИНА МАНУЕЛЯ ДЕ ФАЛЬЇ НА ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ТЕАТРАЛЬНІЙ СЦЕНІ**

Розмаїта композиторська спадщина Мануеля де Фальї – опери, балети, оркестрові і камерні партитури, обробки народних пісень та багато іншого – сповнена ритмічного та мелодичного багатства, яскравості фарб і тембрів. У ній часто простежуються алюзії народних мелодій, які використані зі значним стилістичним вмінням. У гармонії, фактурі творів Мануеля де Фальї превалюють імпресіоністичні елементи, які втім «не розмивають» формотворчу цілісність його доробку. Як зазначає І. Мартинов, кожен твір композитора «позначено майстерністю письма і закінченістю стилістичної манери, він завше йшов у ногу зі століттям і відгукувався на багато явищ європейської музики, робив нововведення в іспанську музику» [4, 202].

Значно вплинуло на розширення художньо-виражальних принципів та вдосконалення майстерності Мануеля де Фальї його перебування у Парижі упродовж 1907–1914 років, де він плідно спілкувався з видатними французькими композиторами К. Дебюссі та М. Равелем і глибоко вивчав нову французьку музику. Завдяки цьому у творчому доробку Мануеля де Фальї синтезуються досягнення західноєвропейської музики з яскраво вираженими національними іспанськими музичними традиціями. Означена якість простежується і в оперно-балетних та симфонічних творах Майстра. Наприклад, в одноактному балеті-пантомімі зі співом «Любов-чарівниця» (1915), де зображено картини побуту іспанських циган, та у «Ночах у садах Іспанії» для фортепіано з оркестром (1909–1915) композитор поєднує риси французького імпресіонізму з іспанською основою.

Подальший розвиток його театральних уподобань простежується через знайомство Мануеля де Фальї з С. Дягілєвим, у результаті чого народився балет «Трикутний капелюх». Зазначимо, що в оформленні та у виконанні балету брали участь такі видатні митці, як хореограф Л. Мясін, диригент Ернест Ансерме, художник П. Пікассо. Наступне його звернення до театральних жанрів простежуємо в оригінальному музично-театральному доробку «Балаганчик маестро Педро» на сюжет однієї з глав «Дон Кіхота» М. Сервантеса. У творі, на думку багатьох музичних критиків, вдало поєднуються елементи опери, балету-пантоміми і лялькової вистави на фоні щедро використаного автором фольклору Кастилії.

Першим театральним твором Мануеля де Фальї, який отримав визнання, стала двоактна опера «Коротке життя» (1913), що здобула Першу нагороду на конкурсі, організованому Мадридською академією мистецтв. Уже в цій

опері композитор виявив свій талант майстра тембральної палітри. Іншою знаковою особливістю цього твору є часте використання танців фламенко та андалузького фольклору. Цю специфіку авторського вислову дослідники творчості композитора характеризують як «симфонічне фламенко». Як зазначає І. Мартинов, опера митця «вирізняється з-поміж інших масштабністю концепції, яка далеко виходить за межі традиційного для іспанського театру жанру сарсуели» [4, 208].

Іспанським фольклором також сповнений його перший балет «Любов-чарівниця», який привертає увагу мелодичним багатством, майстерністю оркестрових барв, імпресіоністичним колоритом, збагаченим народною мелодикою і ритмами. У цьому творі композитор «не тільки досягає ще більшої майстерності в освоєнні народних мелоінтонаційних джерел, але для себе по суті вичерпує цю інтонаційну сферу... надалі переходить до освоєння інших інтонаційних джерел (балет «Трикутний капелюх»), доходячи до неокласицизму, який реалізується у Мануеля де Фальї через національно-патерналістські риси» [4, 232].

Іншою рисою балетних партитур Мануеля де Фальї (балети «Любов-чарівниця» та «Трикутний капелюх») є використання вокальних номерів. І якщо у «Любові-чарівниці» таке нововведення зумовлене створенням емоційної заглибленості, яка пов'язана з андалузькою народною традицією канте хондо (спів і танець у супроводі гітари), то у «Трикутному капелюсі» використання вокального номера в інтродукції пов'язане з моментом загальної драматургії твору. Відомо, що на прохання С. Дягілева Пабло Пікассо намалював завісу, і для того, щоб глядач уважніше роздивися цей витвір всевітньо визнаного художника, Мануель де Фальї вводить вокальний номер.

Повернімося до особливостей сценічного втілення одноактного балету «Любов-чарівниця» (1915). Цьому сценічному дійству властива загальна драматургічна цілісність розвитку та глибока поетичність музики. Остання характеристика часто спонукає диригентів до концертного виконання цього твору Мануеля де Фальї та свідчить про самостійну художню цінність.

Вперше балет було поставлено в Іспанії у 1915 році під назвою «Циганщина» (лібретист – іспанський драматург Грегоріо Мартінес Сієрра). У першій постановці вистави брали участь Пастора Імперіо, на замовлення якої було поставлено цей балет, її брат – Віктор Рохас та співачка Марія де Альбайсін. На початку свого сценічного існування це дійство було реалізовано як виконання фольклорних зразків андалузької танцювальної культури.

Щодо хореографічного втілення теми Андалузії засобами хореографії, зазначимо, що у музичну тканину балету природно вплетено ритми таких народних танців, різновидів фламенко, як фаррука в першій пісні, ритми гарротіно і фаррукі виразно помітні в «Танці жаху», мелодії самбра і тьєнтос чітко відчутно в «Ритуальному танці вогню», а булеріас – у «Пісні вогню». Фінал «Любові-чарівниці» побудований на використанні повільних солеарес і сигірійя. Загалом хореографія заснована на андалузькому фольклорі з використанням елементів фламенко, що спрямовані на розкриття життя і побуту чотирьох циган, які є головними героями цього дійства. Скажімо,

зادля розкриття характеристик головної героїні – молодої циганки Канделас використано складні і різноманітні вистукування при чергуванні ударів каблука і півпальців. Одним із виразних засобів у цій дії виступають рухи рук танцівниці, які в своїй основі реалізовані у межах певних правил, позицій і положень танцю фламенко. Через такий контекст реалізуються сюжетні колізії, сповнені емоційної наснаженості, пристрасті, драматизму, чуттєвості, експресії. Танцям головних чоловічих персонажів (Привид, молодий циган Кармело) притаманні широкі рухи з чіткою їх пластикою. При цьому характерним є те, що їх руки наче розсікають повітря, як удари меча. Також часто використано характерні рухи на колінах, повороти-піруети та так звані «кроки чаплі».

Завдячуючи танцівниці Архентіні Мерс, яка першою стала поєднувати у «Любові-чарівниці» принципи класичної хореографії та народного іспанського танцю, згодом фольклорні танцювальні номери першої постановки поступово перетворилися на повноцінний балет. Її хореографія базувалася на основі синтезу іспанського та європейського класичного танців. Головна ідея цієї постановки – антитеза життя і смерті – у цій постановці реалізована в площині втілення ідей балету епохи романтизму. Цьому сприяє передусім сюжетний вир твору – сценічна дія розгортається в атмосфері чаклунства і забобонів циган Андалузії. Структура балету базується на чергуванні окремих закінчених номерів, пов'язаних короткими об'єднуючими епізодами. Деякі з них дуже короткі та відіграють роль лише інтермедії, означаючи поворотні пункти у розвитку дії. Поряд із цим застосовано розгорнуті танцювальні епізоди, в яких реалізовано загальний образно-емоційний наратив балету.

Серед найвиразніших номерів вистави «Танець страху» – дуетний парний номер Канділас і Привіда. В його основу покладено циганський «Танець тарантула» з притаманними йому несамовитими стрибками, поворотами, дрібними і швидкими рухами ніг. Танець сповнений психологічної та емоційної напруженості, чим розкриває силу злого фатуму, що тяжіє над долею головних героїв. Одним із ключових моментів драматургії вистави є «Ритуальний танець вогню» – великий танцювальний номер, під час якого група танцюристів разом із солісткою здійснюють ритуальний обряд навколо багаття, виконуючи чіткі та синхронні рухи. У партії головної героїні – гранд-стрибки та різкі вигини корпусу. Загалом, динамічне нагнітання супроводжується ритмічними ударами-оплесками та вистукуванням ногами фігур (сапатеадо) танцівницями кордебалету, що сприяють загальному образно-драматичному розвитку вистави. Додамо, що у постановці хореографа А. Марс пантомімні епізоди – «У циганок», «Поява Привіда», «Магічне коло» – були реалізовані як контрастні по відношенню до подальших танцювальних номерів вистави.

Як уже зазначалося, музиці балету «Любов-чарівниця» притаманна романтична піднесеність, тембральна мальовничість, реалізована завдяки оркестровій майстерності Мануеля де Фальї. Особливо яскраво простежуються ці риси в танцювальному епізоді «Танець любовної гри»,



що створює хореографу простір для втілення глибоких та переконливих прочитань. Балет має безліч сценічних версій і кілька екранізацій. Упродовж XX століття до цього сценічного полотна зверталися видатні світові хореографи – Серж Лифар, Май Мурдмаа, Михайло Лавровський та ін., створюючи незабутнє прочитання твору Мануеля де Фальї.

Відомо, що провідні іспанські хореографи – Пілар Лопес, Антоніо і Маріемма, які включали балет «Любов-чарівниця» Мануеля де Фальї до репертуару своїх хореографічних компаній, інтерпретували полотно, густо насичуючи його народними іспанськими танцями. Проте кожна з цих інтерпретацій позначена яскравим прочитанням музики Мануеля де Фальї та глибоко індивідуальним знанням художньої мови фламенко. Зокрема, для прочитання Пілар Лопес характерне прагнення до естетики сучасного балету. Навпаки, Маріемма у своїй постановці «Любові-чарівниці» прагнув до стилізації, керуючись класичними принципами андалузського танцю. Інтерпретація Антоніо, який працював над спектаклем разом із Росітою Сеговія, Кармен Рохас і Пако Руїсом, прагнув надати дії глибокого драматичного реалізму, яким сповнена музика Мануеля де Фальї.

Окремо зупинимось на екранізованих версіях балету Мануеля де Фальї «Любов-чарівниця». Серед найбільш вдалих, на думку багатьох критиків, є екранізація твору, здійснена Тоні Романом. Кінорежисер, спираючись на поради зірки фламенко Пастори Імперіо, створив повнометражну кінострічку за мотивами балету Мануеля де Фальї в хореографічному прочитанні Жоана Ма-Гріна. Партію Канделас у цій версії виконала Анна Есмеральда, а Кармело – Маноло Варгас. У цьому контексті потрібно згадати і про інший фільм, базований на мотивах «Любові-чарівниці». Успіх, що випав на долю стрічки Жоана Ма-Гріна, своєрідно збурих іншого іспанського кінорежисера Ровіру продовжити розробляти тему андалузської танцювальної культури у кінематографі. Ровіра створює фільм-рефлексію, де головні герої стають свідками драматичних подій балетного дійства на музику Мануеля де Фальї.

Повертаючись до умовно класичних хореографічних прочитань балету Мануеля де Фальї «Любов-чарівниця», потрібно згадати сучасну постановку твору російським балетмейстером Михайлом Лавровським, який у його інтерпретації отримав назву «Матадор» (2001). В інтерв'ю постановник неодноразово зазначав, що його задум не показати на сцені достовірну Іспанію із притаманним їй фламенко, а створити балет про вічну боротьбу пристрастей, показавши циганський табір у традиційному для російського балетного спектаклю стилі. Головний персонаж його вистави – Матадор-вбивця як один із символів Іспанії – країни кориди.

У балеті «Трикутний капелюх»<sup>1</sup> (1919) простежуються риси неокласицизму, які в інтерпретації Мануеля де Фальї безпосередньо пов'язані з національною музично-танцювальною традицією. Вони чітко простежуються також і в інших полотнах митця, зокрема, Концерті для клавічембало, флейти, гобоя, кларнета, скрипки і віолончелі (1923–1926), присвяченому видатній

<sup>1</sup> Прем'єра відбулася 22 липня 1919 року у лондонському театрі «Альгамбра».

польській клавесиністці Ванді Ляндовській. Відомо, що балет «Трикутний капелюх» з'явився завдяки співпраці із Сергієм Дягілевім, на той час – зіркою європейської балетної сцени. Також до народження твору доклали зусиль відомі на той час діячі балетного мистецтва Європи – хореограф Леонід Мясін, диригент Е. Ансерме та художник Пабло Пікассо. Загалом, в одноактному балеті Мануеля де Фальї «Трикутний капелюх» вперше втілений іспанський характер у його загальнонаціональному сенсі, що у свою чергу поставило іспанську музику в один ряд з іншими західноєвропейськими школами ХХ століття та надало їй значної популярності. Появі балету «Трикутний капелюх» сприяло те, що вже відомий на той час композитор Мануель де Фалья запросив Л. Мясіна і С. Дягілева на перегляд у Барселоні балету-фарсу Грегоріо Мартінеса Сієрри «Коррехидор та мельничиха», для якого він написав музику за повістю Педро Антоніо де Аларкона «Трикутний капелюх». Зі спогадів Л. Мясіна відомо, що і йому, і Дягілеву сподобалася музика спектаклю, наповнена пульсуючими ритмами з поєднанням сили і пристрасті іспанських фольклорних танців. За вказівками С. Дягілева композитор доповнив музику кількома характерними музичними номерами – «Арагонська хота» та «Фарукка», а також у цілому заново оркестрував свій твір.

Загалом, за стильовою приналежністю музика балету «Трикутний капелюх» близька до французьких імпресіоністів, вирізняється яскраво вираженим національним колоритом, барвистою тембровою оркестровкою. Народного колориту додатково надають балету вигуки: «Оле! Оле!», що є особливою темброво-виражальною специфікою цього твору, а саме: ритмічний перестук кастаньєт, тупотіння ніг і хлопки в долоні як своєрідний відгомін танцювальної іспанської енергетики.

Відомо, що у трактуванні Л. Мясіна особливий інтерес публіки викликала участь у ньому відомої на той час Тамари Карсавіної. Її партнерами були сам балетмейстер – Леонід Мясін (Мельник) і Леон Вуйциковський (Коррехидор). Із джерел дізнаємося, що загалом «Трикутний капелюх» у трактуванні Дягілева – Мясіна реалізувався як спроба синтезу іспанського народного танцю і техніки класичного танцю, проте постановка перетворилася на феєрію іспанського народного побуту, основу якого склали для балетмейстера темперамент і спосіб життя іспанського простого люду. Зазначимо, що цей балетний твір завдяки постановці Л. Мясіна отримав успішне сценічне життя, а прочитання цього балетмейстера було єдиним хореографічним рішенням на європейських та американських сценах упродовж ХХ століття<sup>2</sup>. Вперше постановка Л. Мясіна у Росії була представлена публіці 14 квітня 2005 року у Великому театрі майже через 90 років по лондонській прем'єрі.

---

<sup>2</sup> 9 березня 1934 року, Нью-Йорк – прем'єра «Трикутного капелюха» в США у виконанні артистів трупі «Російського балету Монте-Карло». У 1943 році балет був також відновлений Леонідом Мясінім для трупі «Беллет театр» і для трупі «Седлерс Уеллс Беллет» у 1947 році. 1969 р., Нью-Йорк – дочка балетмейстера Тетяна Мясіна і Юрек Лазовський поставили балет «Трикутний капелюх» для трупі «Сіті Сентер Джофрі Беллет».

Характерно, що росіяни скрупульозно підійшли до відновлення авторського сценічного задуму. При цьому було відтворено декорації Пабло Пікассо. Щодо особливостей сценічного задуму російської постановки критики зазначають: «Створюючи “Трикутний капелюх”, Мясін остаточно переконався, що можна будувати балетний спектакль на основі театральних прийомів і хореографічної мови, відмінних від раніше прийнятих у балеті. І в подальшому безліч його постановок будуть засновані на цьому принципі. Матеріалом для них слугуватимуть принципи комедії дель арте, джазу, віденського вальсу, матлоту» [2]. Для підготовки цієї московської прем'єри був запрошений син хореографа Лорка Мясін, який здійснює постановки творів свого батька по всьому світу.

### Список посилань

1. Алексеев А. Мануэль де Фалья // Музыка XX века. Очерки. Москва: Музыка, 1977. Ч. 1. Кн. 2. С. 389–425.
2. Деген А., Ступников И. Фалья. Балет «Треуголка». URL: [http://www.belcanto.ru/ballet\\_sombrero.html](http://www.belcanto.ru/ballet_sombrero.html) (дата обращения: 15.09.2018).
3. Кряжева И. Мануэль де Фалья. Время, жизнь, творчество. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. 328 с.
4. Мартынов И. Музыка Испании. Монография. Москва: Советский композитор, 1977. 376 с.
5. Мясин Л. Моя жизнь в балете. Москва : Артист. Режисер. Театр, 1997. 366 с.
6. Последняя премьера // Линия. Журнал «Балет» в газетном формате. 2005. № 5. URL : [http://www.russianballet.ru/line/line2005/line05\\_05.htm](http://www.russianballet.ru/line/line2005/line05_05.htm) (дата звернення 15.09.2018).

**Хоцяновська Людмила Францівна,**  
*заслужена артистка України, доцент,  
доцент кафедри хореографічного мистецтва  
Київського національного університету  
культури і мистецтв, Київ*

### ОСОБЛИВОСТІ СТВОРЕННЯ СОЛЬНИХ ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОМПОЗИЦІЙ

Сукупність сценічних художніх форм, що використовуються у сучасному мистецтві танцю, можна поділити на малі та великі. Розподіл здійснюється за часовим критерієм та кількістю виконавчого складу артистів.

Малі форми в свою чергу поділяються на сольні хореографічні композиції та композиції, що виконуються малим ансамблем у складі від двох до п'яти виконавців. Малі хореографічні форми є широко розповсюдженими як на професійній, так і аматорській сцені.

Соло, як відомо, – самостійна партія для одного виконавця. У хореографії термін означає виконання одним танцівником чи танцівницею будь-якого танцювального номера або фрагмента великої форми. Сольна композиція як самостійний хореографічний твір може будуватися на лексиці різноманітних видів хореографії, бути сюжетною і безсюжетною, входити до структури великих хореографічних творів. Цей різновид хореографічної форми реалізується як:

- сольний вихід виконавця у масовому танці;
- технічна варіація;
- варіація-монолог персонажа;
- хореографічна мініатюра;
- моновистава.

Сольний вихід виконавця у масовому танці – структурна частина масової хореографічної композиції, коли один із виконавців у ході танцювальної дії відділяється від інших танцівників, забирає на себе основну увагу глядача, виконуючи певну танцювальну комбінацію або трюковий елемент, демонструючи віртуозність виконання та/або вражаючу акторську гру.

Варіація як музично-хореографічна форма, що притаманна балетному театру, у контексті нашої теми являє собою сольний вихід героя або героїні і відображає індивідуальність виконавця через художні засоби хореографічного мистецтва, необхідні для створення образу конкретного персонажа. Варіація має розгорнуту композицію з типовим поєднанням кількох частин у відповідності до музичної основи з характерними для них лексичними формами віртуозного жіночого або чоловічого танцю.

Сучасна балетна вистава, розвиваючи і продовжуючи традиції класичної балетної спадщини, перетворює технічну варіацію (що є характерною для балетів минулого і має на меті демонстрацію вершин технічної досконалості артиста) на варіацію-монолог персонажа як вираження внутрішнього світу героя, де наголошується на втіленні почуттів та думок героя на певному етапі хореографічної дії. Варіація-монолог зберігає характерний для класичного балету розподіл за типами залежно від приналежності її до чоловічого або жіночого танцю і особливостей використаної у композиції варіації лексики.

Хореографічна мініатюра є однією із популярних форм сучасного мистецтва танцю, що виконується під час концертів, конкурсів, фестивалів та інших видовищних заходів, складовою балетних вистав і основою репертуару танцювальних ансамблів. Хореографічна мініатюра як мала форма танцювально-сценічної вистави характеризується обмеженою кількістю виконавців та короткочасністю дії і може бути сюжетною і безсюжетною. Хореографічні мініатюри, поєднані загальним задумом,

нерідко складаються у диптихи, триптихи, серії. На основі хореографічної мініатюри може створюватися цілісна вистава.

Моновистава – хореографічна вистава з одним виконавцем. Її специфіка полягає у тому, що виконавець (танцівник чи танцівниця) має тримати увагу залу одноосібно, нести змістовне, емоційне і фізичне навантаження всієї композиції. Особливо важливу роль у такій формі відіграє створена балетмейстером режисура вистави.

Сольні хореографічні композиції – форма, сприятлива для хореографічного експерименту, пошуку нових образів і виразних засобів. Вони є відбитком естетичних, стильових ознак розвитку сучасного хореографічного мистецтва і культури в цілому.

Сольна хореографічна композиція як самостійний твір – повсякчас це танець, призначений для збірного концерту. У такому концерті хореографії належить конкурувати з іншими жанрами, тому танець має бути яскравим і захоплюючим. Завоювати увагу глядача може несподіваність теми, сюжету номера або оригінальність їх втілення, а ще краще – і те, і інше разом. Кожен епізод хореографічної мініатюри має бути втілений максимально виразним засобом, танцювально-ігровим або суто танцювальним. Бажано, щоб танець містив елемент несподіваності і в постановочному рішенні, і в характері виконання.

Короткочасність дії вимагає від композиції твору високої концентрації художніх засобів. Усі вони мають бути націлені на розкриття ідеї твору. Ідея сольної хореографічної композиції виявляється у чіткій драматургічній побудові зі своєю експозицією, зав'язкою, розвитком дії, кульмінацією і розв'язкою-фіналом. Під драматургією мається на увазі не тільки сюжет. Вона має спиратись і на таку побудову хореографічного матеріалу, яка сама по собі створить змістовне, емоційне, темпове і технічне зростання танцю.

Сучасність є органічною рисою для будь-якого жанру чи форми хореографії сьогодення. Сольний танець також має бути вирішений в узгодженні з естетикою сучасної пластики, сучасного костюма, сучасної музики. Якщо танець історичний або етнографічний, то в ньому представляється сучасний погляд на історію і етнографію.

Сольна хореографічна композиція зазвичай задумується для конкретних виконавців і максимально виявляє їх індивідуальні можливості. Нерідко успіх номера залежить від того, наскільки повно відображена у ньому неповторність дарування і творчої індивідуальності танцівника.

Якщо сольна хореографічна композиція не є частиною певної балетної вистави, а призначена для концертного виконання, то її танець має легко пристосовуватися до різноманітних умов публічної демонстрації. Для його виконання необхідна лише рівна підлога, наявність звукової апаратури, негроміздкий костюм та реквізит.

У підсумку – лаконічність, яскравість ідеї, оригінальність задуму і його втілення, сучасність виразних засобів і їх дохідливість, віртуозність та натхненність виконання, риси, котрими має відзначатися сольна хореографічна композиція. Сольний танець є однією із популярних форм

сучасної хореографії, виконується у ході різноманітних видовищних заходів, вплітається у структуру балетних вистав і розповсюджений у репертуарі танцювальних ансамблів.

### Список посилань

1. Колесниченко Ю. Инструменты хореографа. Київ : Кафедра, 2012. 659 с.
2. Поповичев А., Усачев Ю. Особенности форм художественного произведения на материале современного танца // Санкт-Петербургский образовательный вестник. 2017. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-form-hudozhestvennogo-proizvedeniya-na-materiale-sovremennogo-tantsa>
3. Рехвіашвілі А. Ю., Білаш О. С. Мистецтво балетмейстера : навч. посіб. Київ : КНУКіМ, 2017. 152 с.
4. Саратник А. С., Клименко Н. А. Малые хореографические формы: понятия и классификация // Инновационные технологии в науке и образовании : материалы V Междунар. науч.-практ. конф., Чебоксары, 27 марта 2016 г. : в 2 т. Т. 1. Чебоксары : ЦНС «Интерактив плюс», 2016. С. 55–60.
5. Шереметьевская Н. Танец на эстраде. Москва : Искусство, 1985. 236 с.

**Вишотравка Людмила Іванівна,**  
*заслужена артистка України, доцент,  
доцент кафедри хореографічного мистецтва  
Київського національного університету  
культури і мистецтв, Київ*

### **ТВОРЧИСТЬ МИКОЛИ ПРЯДЧЕНКА ЯК ОДИН ІЗ ВЕКТОРІВ РОЗВИТКУ БАЛЕТНОЇ ШКОЛИ ЧОЛОВІЧОГО ВИКОНАВСТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Український балетний театр нараховує у своїй театральній скарбниці велику кількість імен славетних українських танцівників, яскраві індивідуальності яких сприяли всесвітньому визнанню нашого хореографічного мистецтва. Серед таких видатних імен, як М. Апухтін, А. Белов, Р. Візиренко-Клявін, В. Круглов, В. Парсегов, В. Ковтун, В. Федотов, В. Яременко та ін., почесне місце належить також постаті відомого балетного артиста Миколи Даниловича Прядченка (1951–2014), романтична й поетична виконавська манера якого завжди асоціювалася із високою танцювальною культурою та справжньою професійною майстерністю.

Шлях у велике мистецтво розпочався у М. Прядченка 1968 року після закінчення Київського державного хореографічного училища, де він

навчався у провідних балетних педагогів В. Єфремової (учениця відомого професора А. Ваганової) та В. Денисенка. Першим наставником артиста на балетній сцені Київського державного академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка (тепер – Національна опера України) став колишній прем'єр мистецького осередку В. Круглов. Сценічна кар'єра М. Прядченка розпочалася з невеликих кордебалетних ролей, які тривалий час становили репертуар артиста. У 1972 році він уперше виступив із сольною партією – Перелесника в «Лісовій пісні» М. Скорульського. Відомо, що цю роль Прядченку довелося вчити майже терміново – упродовж трьох репетицій. Проте, як зазначали тогочасні рецензенти (М. Кухарчук, Ю. Станішевський) [1, 6–8; 2], у такий стислий термін він підготував гідну художню роботу, в якій став поетичним уособленням полум'яної стихії, нагадуючи одне з божеств дохристиянського пантеону. 1977 року Прядченко взяв участь у Московському міжнародному конкурсі артистів балету, де посів третє місце і отримав звання лауреата. Перемога у конкурсному змаганні мала для танцівника й інші позитивні наслідки: того року йому надали звання заслуженого артиста УРСР, його статус у трупі помітно зріс, ім'я стало відомим серед глядачів [4; 2, 159–160].

Незважаючи на те, що артисту випадало працювати над різними образами, найповніше його талант розкрився насамперед у балетах академічної спадщини. Справді, переважну більшість ролей у репертуарі М. Прядченка становили лірико-романтичні партії: Зігфрід, Принц-Лускунчик, Дезіре, Блакитний птах («Лебедине озеро»), «Спляча красуня», «Лускунчик» П. Чайковського), Альберт («Жізель» А. Адана), Джеймс («Сильфіда» Х. Левенсхольда), Вацлав («Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва), Ромео («Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва), Юнак («Світанкова поема» В. Косенка) та ін.

Відомо, що у балетах П. Чайковського М. Прядченко дебютував на шевченківській сцені 1978 року. Виконання партій Зігфріда, Дезіре, Принца-Лускунчика майже одразу принесло молодому солістові репутацію чутливого лірика, який здатен із глибокою емоційністю передати зміст романтичної хореографії. Сучасники артиста, які спостерігали за його роботою на сцені, відзначали, що він був чи не єдиним зі столичних танцівників, хто демонстрував рідкісні акторські якості – сентиментальність почуття та зворушливу емоційну щирість і задушевність. Цікаво, що партію Зігфріда М. Прядченко танцював у кількох редакціях. Найвдалішою стала балетмейстерська інтерпретація А. Шекери, в якого традиційна романтична казка перетворилася на лірико-філософський балетний твір, сповнений символічних узагальнень. Зігфрід-Прядченко постав у ній в образі романтичного юнака, сповненого роздумів і переживань, який шукає спокій для своєї збентеженої душі [3, 553].

Поетична ностальгія за ідеальним надавала романтичним героям М. Прядченка нових трактувань їх характерів. Наприклад, його Альберт у «Жізелі» А. Адана був по-справжньому щирий: не корисливі розрахунки, а поетичний порив вів його до хатини Жізелі. У досить складній технічній партії Джеймса в «Сильфіді» на музику Х. Левенсхольда, яка вимагає великих

фізичних зусиль, артист продемонстрував філігранність рухів академічного танцю і водночас презентував власну хореографічну імпровізацію.

Своєрідне трактування ролей відбулося в Прядченка у балетах, створених його сучасниками. Приміром, артист надав оригінальної інтерпретації ролі Красса в балеті «Спартак» А. Хачатуряна, де відступив від звичних гротескних характеристик персонажа. Зокрема, він свідомо (а можливо, й у силу свого душевного складу) приглушив густі темні барви, якими інші виконавці цієї ролі стандартно звикли наділяти Красса.

Згадуючи інші ролі М. Прядченка, варто сказати про психологічну виразність його «розповіді» щодо історії падіння Поета в білому у балеті Є. Станковича «Прометей», поставленого А. Шекерою у 1986 році. Танцівникові вдалося відтворити на сцені людину, яка, прикриваючись гуманістичними принципами, ставала на захист аморальної соціальної системи. Як наслідок – разом з її крахом відчуває крах особистий. Відзначимо, що, окрім психологічного підґрунтя ролі, для М. Прядченка роль Поета стала цікавою ще й тим, що в її лексичній основі поєдналися класична хореографія, народно-сценічний танець та сучасна вільна пластика [1, 7]. У «Фантастичній симфонії» Г. Берліоза М. Прядченко зумів створити багатогранний – ліричний і водночас експресивний – образ поета Лелію. Варто також наголосити, що визнане романтичне амплу танцівника не завадило йому продемонструвати прекрасні комедійні та драматичні здібності у різноманітних танцювальних мініатюрах. Приміром, «Мандрівні артисти» на музику Ж. Оффенбаха в постановці ленінградського балетмейстера Б. Ейфмана або у класичному па-де-де на музику Д. Россіні.

Отже, виконавський стиль М. Прядченка, безперечно, мав власну емоційну тональність і свій неповторний сценічний колорит. У кожній ролі артист вражав глядачів емоційним зарядом, живописністю пластичних відтінків, високою технікою виконання, мужньою виконавською манерою. Успіху Прядченка сприяла вільна технічна складова: сильний і легкий стрибок, відшліфованість рухів класичного танцю, прекрасна мімічна гра та вміння поєднувати окремі танцювальні елементи у художньо викінчені танцювальні фрази. У традиційні класичні партії Прядченко привносив особисте розуміння образів своїх героїв, тонке відчуття романтичного академічного стилю. В балетах на українську тематику танцівник переконливо відтворював необхідні художні образи, нерідко наділені міфологічною природою. Універсальний виконавець М. Прядченко був однаково переконливим у балетах, створених його сучасниками. В них для кожного персонажа він знаходив несподівані акторські деталі, які підкреслювали індивідуальність та значимість їхніх характерів.

### Список посилань

1. Кухарчук М. Поет танцю // Театрально-концертний Київ. 1986. №20. С. 6–8.



2. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка : Історія та сучасність. Київ : Музична Україна, 2002. 736 с.
3. Тарасенко Л. Искусство быть партнером // День. 2011. 7 июля. URL: <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/iskusstvo-byt-partnerom> (дата звернення 6.03.2019).
4. Прядченко Микола Данилович // Туркевич В. Хореографічне мистецтво України в персоналіях : біобібліографічний довідник. Київ : Біографічний інститут НАН України, 1999. С. 159–160.

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

## **НАТАЛІЯ УМАНОВА: ХОРЕОГРАФІЧНІ ГРАНІ ТВОРЧОСТІ**

В українському балетному театрі ХХ століття поряд із видатними майстрами класичного танцю завжди працювали блискучі виконавці характерного танцю. Якщо озирнутися у глибину десятиліть, то можемо дізнатися, що в 1930-ті роки у Київському державному академічному театрі опери та балету ім. Т. Шевченка (Київський ДАТОБ ім. Т. Шевченка) існувала навіть окрема група виконавців української народної хореографії під керівництвом В. Верховинця. Характерні танцівники завжди були універсальними артистами: вони отримували академічну танцювальну освіту, могли легко виконувати провідні партії як у класичних виставах та балетах на українську тематику (пройнятих фольклорними інтонаціями), так і в характерних дивертисментах балетної спадщини. До таких яскравих майстрів можна віднести О. Соболя, Л. Іващенко, С. Власову, В. Володько, В. Тернову, Г. Подкопай, І. Хребтову, К. Іваненко та інших артистів. Поважне місце серед цієї когорти посідає ім'я відомої української танцівниці Наталії Іллівни Уманової, в ролях якої поєднувалися витончена класична суворість форм, тонке відчуття стилістики і різноманіття національних танців і сценічних характерів.

Природа щиро наділила її високим зростом, вродою, кантиленністю і вишуканістю рухів, пластичністю. Загальну картину доповнювало прекрасне володіння технікою класичного танцю. У 1960 році випускницю Київського державного хореографічного училища було прийнято до трупі Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка. Проте несподівано вже у перший рік роботи в театрі Н. Уманова яскраво виявила себе як характерна артистка. Розквіт її таланту прийшовся на 1960-ті – першу половину 1980-х років. Із середини 1960-х років головним балетмейстером Київського ДАТОБ

ім. Т. Шевченка став відомий український балетмейстер А. Шекера, якому імпонувала виконавська манера Н. Уманової, наявність у неї власного сценічного почерку. Відомо, що окремі складні, високоемоційні характерні ролі у своїх виставах хореограф створював спеціально «під Уманову».

Варто наголосити, що 1960–1970-ті роки в українському балетному театрі стали періодом роботи над втіленням різноманітних творів вітчизняної та світової класичної літератури: тривав пошук жанрових, виражальних та образно-тематичних можливостей балетних вистав. Поглибленню і зміцненню новаторських тенденцій у сценічних спробах балетмейстерів, затвердженню поетично-танцювальних інтерпретацій літературних творів сприяла музика молодих радянських композиторів, «позначена симфонічним мисленням, широтою ідейно-образних та емоційних узагальнень» [3, 407]. Із розрахунку на індивідуальні здібності Н. Уманової були поставлені «Болеро» М. Равеля (1968), «Кам'яний господар» В. Губаренка (1969). Упродовж 1970-х років у репертуарі танцівниці з'явилися партії Мерседес із «Дон Кіхота» Л. Мінкуса, Сін'йори Капулетті з «Ромео і Джульєтти» С. Прокоф'єва, Королеви із «Сплячої красуні» П. Чайковського та ін. Важливе місце в репертуарі балерини посіли також і танцювальні ролі в операх.

1974 року Наталії Іллівні Умановій було надано почесне звання заслуженої артистки Української РСР.

Ще під час навчання в хореографічному училищі Н. Уманова зрозуміла, що мистецтво танцю неможливо уявити без колосальної повсякденної роботи, щоденних репетицій. Проте саме після такої систематичної роботи приходить радість відкриття на сцені, нові рішення ролей, досягнення глибин мистецтва. В одному з інтерв'ю балерина сказала: «Балетні образи являють собою синтез фізичних та духовних зусиль. Дивне почуття охоплює тебе, коли після напружених репетицій, так би мовити, “чорнової праці”, з'являється легкість при виконанні найскладніших елементів. Працювати багато, наполегливо, долаючи труднощі, навчили мене мої викладачі. Тому ж прагну я навчити зараз і своїх учнів» [1, 3]. Працюючи у театрі, Н. Уманова здобула вищу хореографічну освіту на балетмейстерському факультеті Інституту театрального мистецтва ім. А. Луначарського у Москві (1979–1984). 1984 року Наталія Іллівна завершила танцювальну кар'єру і перейшла на посаду балетмейстера-репетитора театру, працювала як постановниця танців в операх [3, 497]. Мистецтвознавець Ю. Станішевський зазначав, що саме вона «дбайливо зберегла старовинні шотландські придворні танці початку XVIII століття, елегантно поставлені свого часу Антоніною Яригіною» [3, 629].

Здобута свого часу вища хореографічна освіта дозволила колишній артистці застосувати власний багатий сценічний досвід на уроках із народно-сценічного танцю в хореографічній студії при Державному ансамблі танцю УРСР ім. П. Вірського та Українській академії балету (створена 1995 року за ініціативи Ю. Станішевського, А. Кальченко,

А. Лягушенка). В роботі з дітьми та підлітками Н. Умановій цілком вдалося передати їм любов до краси руху, навчити їх розуміти і відчувати силу музики. Окрім суто технічних елементів, учні Наталії Уманової навчилися від неї головному – увазі, терпінню, бути готовими до постійної роботи, яка проявляється у щоденних фізичних навантаженнях.

Підсумовуючи викладений матеріал, наголосимо, що вивчення сценічних здобутків відомих українських характерних танцівників, зокрема Н. І. Уманової, потребує подальшої дослідницької уваги, адже пошук нового історичного та мистецтвознавчого фактажу вагомо доповнить картину побутування вітчизняної народно-сценічної хореографії другої половини ХХ століття.

### Список посилань

1. Лакомов В. Мелодія танцю // Вечірній Київ. 1983. 8 жовтня. С. 3.
2. Молчан В. Танець Уманової // Прапор комунізму. 1983. 5 квітня. С. 4.
3. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: історія та сучасність. Київ : Музична Україна, 2002. 736 с.

**Білаш Ольга Сергіївна,**  
*заслужений працівник культури України, доцент,  
доцент кафедри хореографічного мистецтва  
Київського національного університету  
культури і мистецтв, Київ*

### КОМПОЗИЦІЙНІ ТА ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ БАЛЕТІВ Г. МАЙОРОВА «ЧІПОЛЛІНО» Й «БІЛОСНІЖКА ТА СЕМЕРО ГНОМІВ»

За композиційною побудовою дитячі балети Г. Майорова «Чіполліно» й «Білосніжка та семеро гномів» не відрізняються від вистав для дорослих. У спектаклях широко представлені всі відомі хореографічні форми: варіації, дуети, тріо, квартети, ансамблі. Класичний танець цілком позбавлений елементів умовності, дія стрімко розгортається, для кожного казкового героя обрано виразну хореографічну лейттему та власний танцювальний малюнок, що відображує його пластичний характер.

За спогадами Г. Майорова, автором сценарію до балету «Чіполліно» (створений за мотивами однойменної казки італійського письменника Джанні Родарі) став провідний соліст Новосибірського державного академічного театру опери та балету (ДАТОБ) Геннадій Рихлов. Саме

це лібрето було покладено в основу музики відомого радянського композитора Карена Хачатуряна (сценограф – А. Кириченко). Генріх Майоров пригадував: «Я почав працювати над балетом навесні 1974 року, а вже у листопаді з величезним успіхом відбулася його прем'єра на сцені Київського театру опери та балету. Там у той час була дуже сильна трупа... Я розумів, що для дитячого балету, по-перше, потрібна чітка фабула, де зрозуміло, який герой хороший, а який – поганий, навколо чого розгортається інтрига. По-друге, були необхідні відповідні виразні засоби» [5].

«Робота з партитурою Хачатуряна викликала саме задоволення, – зазначав згодом Г. Майоров. – У нього неймовірно розписана музична драматургія, наскрізні партії. І я зробив те саме – у мене власна пластична партитура. Чіполліно і Редисочка – це простолюд, вільна пластика, а аристократи – Магнолія і Вишенька – елегантність, чиста класика. У драматургічних, гострих моментах залучений найвіртуозніший класичний танець. Лейттема музики – італійська тарантела» [5].

Для кожного казкового героя Г. Майоров створив виразну хореографічну лейттему, власний танцювальний малюнок, який слугував відображенню колоритних пластичних характерів казкових персонажів. У роботі над виставою балетмейстер продемонстрував «тонке відчуття індивідуальності кожного артиста, вміння розкрити його виконавські можливості» [3, 422]. У сміливому творчому пошуку Г. Майоров об'єднав визнаних майстрів Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка: Тетяну Таякіну, Аллу Лагоду, Людмилу Сморгачову, Раїсу Хилько, Валерія Ковтуна, Віктора Литвинова, Сергія Лукіна та інших виконавців. Хореограф зумів побудувати злагоджений акторський ансамбль, який, у свою чергу, досяг справжньої гармонії в усіх художніх компонентах спектаклю. Зокрема, яскравого емоційного забарвлення й теплої гумору набув привабливий образ відважного і водночас задерикуватого веселого Чіполліно. Завдяки хореографії Г. Майорова виконавець головної партії – віртуозний і темпераментний танцівник Євген Косменко – не лише майстерно відтворив зміст сценічних колізій, а й уміло розкрив характер втілюваного персонажа. Відомий український мистецтвознавець Ю. Станішевський писав про виставу Г. Майорова: «Утверджуючи власний балетмейстерський почерк, оригінально використовуючи здобутки драматичної й музичної режисури та прийоми кінематографічного монтажу, талановитий український хореограф разом із композитором Кареном Хачатуряном і диригентом Костянтином Єременком створив щедрю танцювальну, мальовничу, справді сучасну за своєю образною системою і хореографічною лексикою виставу, яка сприяла збагаченню мистецької палітри українського балетного театру й розширенню діапазону його жанрових можливостей» [3, 422–423].

Наголосимо, що за створення балетного спектаклю «Чіполліно» К. Хачатурян, Г. Майоров, К. Єременко, Є. Косменко та Л. Сморгачова восени 1976 року одержали звання лауреатів Державної премії СРСР. Крім

того, Г. Майорову незабаром запропонували здійснити постановку балету «Чіполліно» на сцені Великого театру у Москві. Вона стала своєрідним варіантом київського спектаклю, але з певними змінами, зумовленими новою сценографією художника В. Левенталя та виконавськими індивідуальностями артистичного колективу [4, 184]. Головні партії у московській виставі виконали Михайло Цивін, Ніна Сорокіна, Андрій Петров, Маріс Лієпа. Донька останнього відома російська балерина Ілзе Лієпа згадувала: «Всі артисти на сцені колобродили як могли! Це можна було порівняти лише з тією атмосферою, про яку переповідають старі театральні, які бували на виставах першого МХАТу, коли гумору і жартам не було кінця. Цим вони заводили одне одного і створювали якусь непідробну наелектризованість спектаклю...» [2].

У театральному сезоні 1975–1976 років Генріх Майоров представив київському глядачу нову казкову виставу «Білосніжка та семеро гномів», створену за мотивами казки братів Грімм. Диригентом вистави виступив Костянтин Єременко, сценографом – Катерина Рапай.

Знайому всім дитячу казку хореограф Генріх Майоров чарівно перетворив на казку танцювальну, наповнивши її захоплюючими акробатичними елементами, веселими характерами персонажів та живими ігровими мізансценами. Як зазначав Ю. Станішевський, на основі мелодійної, але суто ілюстративної, позбавленої драматургічної стрункості музики польського композитора Богдана Павловського, а також досить стриманого за змістом лібрето, в якому сімка гномів жодним чином не рухала дію й не впливала на долю героїв, Г. Майоров зумів створити іскристу комедійну балетну виставу. «У його багатобарвній балетмейстерській палітрі знайшлися переконливі виражально-зображальні засоби для втілення кожного казкового персонажа, правдивого змалювання сценічних подій. Не випадково виконавці всіх хореографічних партій зуміли створити цікаві сценічні образи, розкривши нові грані свого акторського обдаровання» [3, 424].

Нове осмислення творчого доробку Г. Майорова на вітчизняній сцені відбулося на рубежі ХХ–ХХІ століть, коли 1995 року колектив Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка відтворив хореографічну редакцію балету «Чіполліно», а 2006-го – трупа Київського муніципального академічного театру опери та балету для дітей та юнацтва презентувала столичному глядачеві прем'єру спектаклю «Білосніжка та семеро гномів».

Для балету «Чіполліно» художник Анатолій Іконніков запропонував оригінальне, підкреслено мальовниче сценографічне рішення, яке відповідало музиці й іскристій, динамічній хореографії. На пропозицію Анатолія Шекери (у 1990-х роках головного балетмейстера Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка) Генріх Майоров створив оновлену танцювальну версію «Чіполліно», враховуючи акторські особистості нового покоління артистів, переосмисливши деякі сольні, ансамблеві й масові епізоди, чіткіше вибудувавши розгортання подій. Прем'єра нової редакції балету відбулася 29 січня 1995 року під орудою диригента Олексія

Баклана, який тонко відчував природу комедійного танцювального дійства. У виставі були зайняті такі відомі українські танцівники, як М. Мотков, Є. Бондаренко, В. Буртан, Є. Кайгородов, С. Михайлов, О. Філіп'єва, І. Задаянна, Т. Голякова, О. Калібабчук, Д. Клявін Г. Жало та ін. Сьогодні спектакль «Чіполліно» продовжує жити на сцені головного музичного театру столиці. Серед виконавців можна побачити нове покоління вітчизняних артистів: Н. Лабезнікову, С. Такіту, А. Гуру, В. Іщука, К. Алаєву, І. Борисову, О. Киф'як, К. Шишпор та ін. [1, 124].

Виставу «Білосніжка та семеро гномів» для Київського муніципального театру опери та балету було створено плідними зусиллями Генріха Майорова, Віктора Литвинова (у 2005–2009 роках головного балетмейстера театру), сценографів Леоніда Курамшина, Ярослави Цимбал, Миколи Музики та диригента Олексія Баклана. Дійство відбувалося в яскравих і барвистих декораціях, які, за визначенням театральних критиків, «приємно вирізнялися своїм розмаїттям» [4]. Володіючи почуттям перспективи, художник Л. Курамшин зумів створити на маленькій сцені і величний королівський палац, і густий казковий ліс. Щодо балетмейстерсько-постановочної роботи Г. Майорова, Л. Тарасенко писала: «Генріх Майоров скрупульозно і ретельно, з тонким і добрим гумором хореографічно змалював кожний образ, наслідуючи музику композитора, який точно вловив мотив для кожного характеру, а артисти балету настільки широко грали свої ролі, що у дорослих мимоволі наверталися сльози розчулення, а діти захоплено і безпосередньо вітали кожну сцену з їхньою участю» [4]. У наш час «Білосніжка та семеро гномів» залишається найпопулярнішою дитячою виставою Київського муніципального академічного театру опери та балету для дітей та юнацтва.

### Список посилань

1. Білаш О. С. Дитячі балети Генріха Майорова: до історії київського періоду творчості балетмейстера (1972–1978 рр.) // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2017. № 4. С. 121–126.
2. Лиєпа И. Балет для детей // Орфей. 2016. 20 июня. URL : <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programs/balletfm/19566-balet-dlya-detej>
3. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність. Київ : Музична Україна, 2002. 736 с.
4. Тарасенко Л. Казка і танець // День. 2006. 21 листопада. URL : <http://www.musictheatre.kiev.ua/press/14>
5. Чернова К. Генрих Майоров: «Идея поставить “Чиполлино” родилась в Новосибирске» // Новат. 2015. 30 ноября. URL : <http://www.classicalmusicnews.ru/interview/genrih-mayorov-interview-2015/30.11.2015>

**Рибалко Галина Жоржівна,**  
*викладач кафедри сучасної та бальної хореографії*  
*Харківської державної академії культури, Харків*

## **ПЕДАГОГІЧНА МАЙСТЕРНІСТЬ НАТАЛІЇ ОЛЕКСАНДРІВНИ ДУДИНСЬКОЇ-ТАЛЬЙОРІ, ЗАСНОВНИЦІ СТУДІЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ У ХАРКОВІ 1914–1923 рр.**

Звернемося до історії хореографічної освіти у Харкові, яка починалася з балетної школи – студії Наталії Олександрівни Дудинської (сценічний псевдонім Тальйорі, 1877–1944). З 1914 року до осені 1923 року в стінах школи було виховано близько 100 учнів. Дочка Н. Тальйорі Н. Дудинська стала всесвітньо відомою балериною, народною артисткою СРСР; заслужена артистка УРСР З. Лур'є плідно працювала в оперних театрах України; В. Дуленко та І. Герман створили на харківській сцені незабутні образи героїнь багатьох балетів; А. Аркадьєв, який ще в студійні роки виявляв неабиякий комедійний талант, виріс у своєрідного артиста; яскравою характерною солісткою стала Г. Маслова; Н. Пельцер і В. Ліснівська стали прима-балеринами Ленінградського і Харківського театрів музичної комедії; Л. Лаврова – солісткою Червонопрапорного ансамблю пісні і танцю Червоної Армії ім. О. Александрова; Л. Леонідов, Л. Барський, Ф. Пінно присвятили себе балетмейстерській діяльності; Є. Менес і А. Асенкова відкрили студії і організували хореографічні колективи. Студія Тальйорі виховала багато інших чудових артистів балету: А. Мартинову, К. Філіппову, К. Сомову, К. Гребеник, Л. Горн та інших [2, 92]. Багато хто з них склав основу балетної трупи харківського оперного театру, деякі пішли в мистецтво іншими шляхами, наприклад, народні артистки СРСР – циркова приборкувачка І. Бугрімова та естрадна співачка К. Шульженко.

Клавдія Шульженко у 1975 році дала школі таку характеристику: «З ім'ям Наталії Олександрівни Дудинської-Тальйорі воскресають незабутні роки і дні юності, які присвячувала нам ця чудова жінка і чудовий педагог. На уроках вона була сувора і вимоглива вчителька і в той же час м'яка, лагідна і чуйна, як мати. Я з любов'ю і вдячністю згадую цей час, коли вона в нас, юних і недосвідчених, вселяла бадьорість духу і віру в себе» [2, 92].

За спогадами прими Ленінградського театру оперети Н. Пельцер-Чумакової, «Наталія Олександрівна Дудинська-Тальйорі виявилася чуйним педагогом. Завдяки їй мене прийняли до Харківського театру оперети. Працюючи там, як і раніше, я ходила до її балетної студії, не припиняючи постійних занять у класі. У той початковий період свого життя в мистецтві я дуже добре зрозуміла, як багато означають у нашій справі цілеспрямованість, наполеглива праця і не лише професійний, а й духовний контакт зі своїм педагогом» [3, 14].

Методика Н. Тальйорі передбачала комплексний підхід. Разом із викладанням основ класичного танцю педагог багато уваги приділяла

сценічній майстерності. Студія ставила окремі танці, уривки з балетів і навіть цілі балети: «Пори року» О. Глазунова, «Коппелія» Л. Деліба, «Марна пересторога» Г. Гертеля. Це були справжні шкільні вистави. Коштів на їхнє оформлення бракувало, костюми робили самі учасники. Хоча ці вистави не відзначалися високою художністю постановки і технікою виконання, але підвищували інтерес студійців до свого фаху, давали змогу призвичаїтись до сцени і виявляли найбільш обдарованих вихованців.

Педагогічні здібності Дудинської-Тальйорі були універсальними. Вихованка студії Антоніна Іванова, в майбутньому теж педагог, розповідала, як Наталія Олександрівна «вчила своїх підопічних слухати музику, шукати в ній натхнення для створення пластичного малюнка танцю. Зрештою її уроки були не лише танцювальними, вони були спрямовані на гармонійне виховання учнів. Вони рано чи пізно залучалися до мистецтва, не обов'язково досягаючи в ньому професійних висот» [1]. Найбільш здібним до танцю дітям Н. О. Тальйорі прищеплювала навички академічного стилю, які сама опанувала під керівництвом Е. Чекетті і Е. Соколової.

Рецензент харківської газети «Южный край» у квітні 1916 року підкреслював: «Ми пам'ятаємо перші виступи нечисленних і малодосконалих учениць і учнів балетної школи Н. О. Тальйорі і нині можемо констатувати великий успіх її художнього підприємства, єдиного в провінції, – по технічній постановці і по завданнях. Тепер школа виросла і може виставити справжню балетну трупу зі своїми балеринами, солістами і кордебалетом. Особливу привабливість надавала їй участь талановитих малят у віці від 8 до 11 років, які захоплювали увесь вечір своєю дитячою безпосередністю і недитячим мистецтвом. Прекрасне враження справив балет “Зачарований ліс”, поставлений цілком за участю учениць і учнів школи Тальйорі» [4].

Популярність школи помітно зростала. В 1919 році, в розпал громадянської війни, в умовах розрухи і голоду «студія на цілий місяць виїхала з агітпоїздом № 210 по містах і селищах Донбасу. Це було творчим іспитом і випробуванням на лояльність новій владі. Юні артисти цілий місяць виступали перед донбасівськими гірниками з балетом “Марна пересторога” і балетним дивертисментом, які робітничий глядач приймав дуже тепло» [2, 93].

У 1920 році, після націоналізації театрів, у Харкові було засновано Державний оперний театр, де оперні спектаклі йшли разом з оперетами, а зрідка й із балетами. Засновником балетної трупи був П. Йоркін. Він створив її з учнів харківських балетних шкіл, в основному – студійців Н. Тальйорі. Зобов'язавши юних артистів, багатьом з яких було по 14–15 років, відвідувати відкриту при театрі студію, він проводив із ними велику виховну і постановочну роботу. Протягом 1920–1924 років П. Йоркін поставив балети «Горбоконики», «Коппелія», «Арлекінада», «Марна пересторога» та «Червона зірка». Не можна підходити з суворою оцінкою до цих вистав. У розпорядженні балетмейстера, крім провідних танцівниць, були тільки кордебалетна молодь та студійці. Однак балетний колектив поступово набував майстерності. Спектаклі вже оформлялись,



хоча і дуже скромно: використовувалися переважно старі декорації й костюми [5].

У 1923 році Н. Дудинська-Тальйорі з донькою переїхали до Петрограда. Хореографічна студія у Харкові припинила своє існування. Надалі де б не була Наталія Олександрівна – у Петрограді або у Пермі, – вона завжди займалася педагогічною діяльністю.

### Список посилань

1. Запис виступу А. Є. Іванової на зустрічі випускників студії Дудинської-Тальйорі 22 листопада 1975 р. // Архів літ. частини Харківського національного академічного театру опери та балету імені М. В. Лисенка.
2. Івановський П., Милославський К., Штоль Г. Харківський державний академічний театр опери та балету. Київ : Мистецтво, 1965. 198 с.
3. Пельцер Н. Оперетта – моя стихия // Мастера балета – самодеятели. Вып. 1. Москва : Искусство, 1973. 96 с.
4. Ф. М. Спектакль школы Тальйори // Южный край. 1916. 19 апреля.
5. Чепалов А. «Оазис» на Конторской // Танец в Украине и мире. 2012. С. 112–120.

**Король Анастасія Миколаївна,**  
*викладач кафедри хореографічного мистецтва  
Київського національного університету  
культури і мистецтв, Київ*

### **ЖІНОЧІ ОБРАЗИ У КОМЕДІЙНИХ БАЛЕТАХ УКРАЇНСЬКОЇ ТЕМАТИКИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.**

Прикметним для кінця ХХ – початку ХХІ ст. стало створення яскравих комічних балетних героїнь, що розширило жанрову та образно-емоційну палітру жіночих образів українського балету. Наприкінці сезону 1992–1993 рр. київський балетний колектив показав свою нову роботу – прем'єру комедійного балету Є. Станковича «Ніч перед Різдвом», яка відбулася 9 липня 1993 року і мала великий успіх у глядачів. Мальовнича постановка, над якою довго працював колектив, була здійснена балетмейстером В. Литвиновим.

Для кожного персонажа В. Литвинов створив чіткий пластичний малюнок, вдало зберігаючи і розвиваючи його протягом усієї вистави. Дуже вдало розробив балетмейстер підкреслено комедійний, багатогранний танцювальний образ гордовитої і владної Солохи, який по-різному трактували дві дуже несхожі за акторськими індивідуальностями яскраво

обдаровані танцівниці Т. Андрєєва та І. Бродська. Відповідно до музичної драматургії він показав характер Солохи у розвитку, щедро розцвітивши його гумористичними й підкреслено сатиричними деталями. Із кожним своїм «кавалером»-залицяльником самовпевнена й хитромудра Солоха спілкувалася по-різному, відповідно до його характеру. Саме тому такими несхожими за винахідливим пластичним малюнком і танцювальною мовою були ефектні дуети «сільської красуні» Солохи з динамічним, зухвалим витівником Чортом, із самозакоханим Чубом та метушливим Дяком. Перелякана несподіваними візитами «кавалерів», Солоха всіх залицяльників по черзі ховала у порожні лантухи, що лежали біля дверей [3, 332].

30 жовтня 2008 року глядачі знову побачили оновлену виставу «Ніч перед Різдвом» Є. Станковича – В. Литвинова. Балетмейстер підготував кілька складів виконавців, серед яких Т. Андрєєва, К. Іваненко, Г. Васильєва – Солоха [2, 198]. Балетмейстер пластично збагатив жіночий танець і поглибив сюжетний розвиток вистави.

У червні 2017 року на сцені Національної опери України вперше засобами балетного театру було втілено твір М. Старицького «За двома зайцями» (композитор Ю. Шевченко, балетмейстер В. Литвинов). Автором ідеї, лібрето і виконавицею головної ролі Проні стала Т. Андрєєва.

Пом'якшити сатиричне тло дозволяє простий хід: оповідь ведеться від першої особи, і всі події наче випливають у пам'яті головного героя, який вже зістарився, звичайно ж, постатечнішав (роль колишнього циркульника, який перекваліфікувався на тапера, виконав Максим Мотков), а у спогадах все виглядає романтичнішим хоча б тому, що то просто була молодість. До того ж колізії між головними героями зведені до «любовного трикутника». Ковалю Степана, суперника Голохвастого у коханні до Галі, з сюжету прибрали, а самій Галі судилося закохатися у Свирида Петровича.

У трактуванні В. Литвинова «Проня не така вже бридка: незграбна, примхлива і метушлива, але не позбавлена геть принакності, на якій і тримаються кумедні образи, з індивідуальними відтінками втілені Тетяною Андрєєвою (вона ж і продюсер постановки) і Катериною Козаченко. Саме жіноча привабливість, яка притаманна не самим тільки красуням, об'єднує зрештою грубувату Проню і замріяну Галю, повітряно-ніжний образ якої створили Тетяна Льозова і Ольга Голиця. Пройшовши випробування зрадженим коханням, дівчата безтурботно миряться і знаходять розраду у... друзях збанкрутілого в усіх відношеннях Голохвастого» [4]. Вседозволеність і наївність – ось риси, на яких акцентується «хореографічна» Проня.

За визначенням Т. Поліщук, «комедійна історія про збанкрутілого спритного циркульника, який шукав вихід зі скрутного фінансового становища шляхом «вполювання» багатой нареченої, перетворилася у трактовці танцівників Національної опери на сучасну музичну виставу з яскравими костюмами, декораціями та гротесковими персонажами» [1].

Гостра характерність партій підсилена «мікстовою» танцювальною лексикою, що увібрала елементи класичного та українського народного

танців, вільної пластики, акробатики, надмірно натуралістичні побутові рухи, укрупнену карикатурну міміку тощо. Комедійні вистави сприяли розширенню образного діапазону жіночих партій українського балету.

### Список посилань

1. Поліщук Т. Проня, Голохвастий і... поросся у мальвах. Під завісу 149-го сезону Національна опера презентувала прем'єру «За двома зайцями», яка зібрала великий столичний бомонд // День. 2017. 1 липня. URL : <https://day.kyiv.ua/uk/photo/pronya-golohvastyyu-i-rogosya-u-malvah> (дата звернення 21.03.2019).
2. Станішевський Ю. Національна опера України 2001–2011. Київ : Музична Україна, 2012. 304 с.
3. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка : Історія і сучасність. Київ : Музична Україна, 2002. 736 с.
4. Тарасенко Л. Проня на пуантах. Прем'єрою балету «За двома зайцями» Національна опера України зробила комплімент Києву // День. 2017. 14 липня. URL : <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/pronya-na-puantah> (дата звернення 21.03.2019).

**Гресь Олександра Ігорівна,**  
*викладач кафедри хореографічного мистецтва  
Київського національного університету  
культури і мистецтв, Київ*

### ТВОРИ М. ГОГОЛЯ – НЕВИЧЕРПНЕ ДЖЕРЕЛО БАЛЕТНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ

Творчість видатного письменника Миколи Гоголя, беззаперечно, набула всесвітнього значення. Постановки за його літературними творами (опери, балети, традиційні драматичні вистави, експериментальні сценічні інтерпретації тощо) є окрасою багатьох театральних підмостків світу. Для сучасних хореографів, так само як і для їхніх попередників, літературна спадщина видатного письменника продовжує залишатися невичерпним джерелом сценічного натхнення. Як справедливо зазначала відомий вітчизняний мистецтвознавець М. Загайкевич, «широкий образний діапазон його творів, глибоке вкорінення в український ґрунт, органічне поєднання лірики з тонким гумором, побутових замальовок із фантастикою розкривають великі можливості для виникнення оригінальних, національно забарвлених і водночас ефектних, привабливих для глядацької аудиторії балетів» [2, 68].

Проблема інтерпретації творів одного виду мистецтва засобами іншого є однією з найактуальніших, виникає вона і в балетному театрі, коли основою вистав стають літературні твори. Специфіка взаємодії літератури та балету обумовлена особливостями кожного мистецтва, де у першому випадку основним виразним засобом виступає слово, у другому – рухи, положення людського тіла, міміка. Усвідомлення, що балетний твір не може бути хореографічним аналогом літературного тексту, не повинен відтворювати всі сюжетні колізії, втілювати всіх героїв, які діють у літературному творі, сприяє образній інтерпретації, фактично – створенню самоцінного художнього твору засобами хореографічного мистецтва.

П'єси, повісті, оповідання М. Гоголя увійшли до золотой скарбниці тем та сюжетів балетного театру. Одним із перших балетів став «Ніч перед Різдвом» композитора Б. Асаф'єва, поставлений 1938 року балетмейстером В. Варковицьким у Ленінградському хореографічному училищі та продемонстрований на сцені Театру імені Кірова. Відомим став балет «Тарас Бульба» Соловйова-Сєдого у постановці Ф. Лопухова 1940 року на сцені Кіровського театру в Ленінграді та у постановці Р. Захарова 1941 року на сцені Великого театру Москви [3]. На жаль, обидві постановки не затрималися в репертуарі, їх хореографія була втрачена, однак всесвітньо відомою стала варіація Андрія «Гопак» із балету у постановці Р. Захарова.

Український балетний театр вперше звернувся до творчості Гоголя 1943 року у евакуації в Іркутську. Тоді Київський театр опери та балету показав балетну виставу «Бісова ніч» В. Йориша у постановці С. Сергєєва. Балетмейстер широко використав різноманітні малюнки, лексичні конструкції українських народних танців та форми класичної хореографії, однак танцювальні епізоди не стали органічною частиною розвитку дії. Виставі були притаманні поверховість, ілюстративність, перенасиченість пантомімічними епізодами [1, 170].

Наступним балетом за Гоголем став «Сорочинський ярмарок» В. Гомоляки, поставлений 1956 року М. Трегубовим у Донецькому театрі опери та балету. На думку М. Загайкевич, цей балет стильово і драматургічно був набагато цільнішим і професійно більш зрілим, ніж хореографічна комедія В. Йориша. Але і в даному випадку важко було говорити про справжній творчий переклад на музично-хореографічну мову іскрометних образів М. Гоголя, про відтворення поетичного духу його оповідань. Причина невдачі коренилася у слідуванні засадам драмбалету, зведенням цього поняття до форми побутової етнографічної правдоподібності [1, 171].

Сучасні театральні критики визнають твори Гоголя хорошим матеріалом для інтерпретацій, бо вони – художньо відкриті та ідейно актуальні. Наприклад, до репертуару балетного театру України нині входять вистави «Ніч перед Різдвом» Є. Станковича – В. Литвинова, «Вій» В. Губаренка – Г. Ковтуна, «Майська ніч» Є. Станковича – В. Гаченка. Широко розрекламований балет «Вій» О. Родіна – Р. Поклітару, поставлений у «Київ модерн-балеті», прем'єра якого відбудеться 20 червня 2019 р.

М. Загайкевич вважає творчу спадщину М. Гоголя справжньою скарбницею свіжих мистецьких ідей, оскільки «характер його образності, близький природі балетного жанру, розкриває необмежені можливості для створення ефектних, пройнятих духом новаторства спектаклів» [2, 73]. Водночас можна констатувати, що балетна «гоголіана» значно менша, ніж, наприклад, «пушкініана», хоча до творів М. Гоголя і сьогодні постійно звертаються балетмейстри.

### Список посилань

1. Загайкевич М. Драматургія балету. Київ : Наукова думка, 1978. 258 с.
2. Загайкевич М. Микола Гоголь і балетна творчість українських композиторів. Студії мистецтвознавчі. Число 4 (28). Театр. Музика. Кіно. 2009. С. 68–73.
3. Петров О. А. Гоголь. Балет : енциклопедія. Гл. ред. Ю. Григорович. Москва : Советская энциклопедия, 1981. С. 150.

**Лук'яненко Катерина Аркадіївна,**  
*викладач кафедри хореографічного мистецтва,  
аспірантка Київського національного  
університету культури і мистецтв, Київ*

### **ТВОРЧИСТЬ А. ШЕКЕРИ У КОНТЕКСТІ МИСТЕЦЬКИХ ТЕНДЕНЦІЙ ДОБИ «ВІДЛИГИ»**

Від середини 60-х рр. ХХ ст. творчість Анатолія Шекери пов'язана з українським балетним театром. Його балетмейстерські роботи стали своєрідним віддзеркаленням основних тенденцій розвитку радянського балету. Період хрущовської «відлиги» в СРСР (середина 50-х – середина 60-х рр. ХХ ст.) позначився на культурі України, зокрема, й балетному театрі. Початок 60-х пов'язаний із черговою хвилею десталінізації, зверненням до національної тематики у мистецтві. І в цьому аспекті творчість А. Шекери є показовою (редакція балету «Лілея» 1964 р., 1976 р.; історичний балет «Ольга», 1982 р. та ін.).

У період «відлиги» були закладені своєрідні «опозиційні» настрої в мистецтві, що, незважаючи на посилення ідеологічного тиску у брежнєвський період, не зникли, а стали каталізатором, постійним збудником творчих ідей як в офіційно дозволених, так і в альтернативних творчих напрямках, у тому числі і в хореографічному мистецтві.

Цей період позначений реформуванням балетного театру, що продовжилося і у наступні роки. Саме у ці роки на зміну драмбалету, що панував понад два десятиліття, приходить оновлене розуміння реалізму,

симфонізація балету – тенденція, що визначила розвиток балетного театру на кілька десятиліть.

Творчість таких балетмейстерів-шестидесятників, як Ю. Григорович, О. Виноградов, В. Васильов та Н. Касаткіна, мала масштабний вплив на розвиток усього балетного мистецтва СРСР, у тому числі й України. Ці майстри, за висловом відомого балетознавця В. Гаєвського, «різко протиставили себе офіційній свідомості та офіційному мистецтву. Успіх шестидесятників був негайним, повсюдним і дуже великим» [2]. Хореографи-шестидесятники відстоювали права суто танцювальної виразності та змістовності, відмовляючись від догматичного застосування театральних принципів як «іншомистецьких», але не заперечуючи напрацювання попередників у жанрі драмбалету.

А. Шекера, наслідуючи майстрів Москви та Ленінграда, розробляючи власні мистецькі принципи, втілює масштабні балети «Спартак» (Львів, 1965, 1977; Харків, 1966; Київ, 1977), «Легенда про любов» (Київ, 1967, 1994), що стали ознакою оновлення драматургічних принципів радянського балетного театру.

Справжнім досягненням А. Шекери-балетмейстера стали твори на музику українських композиторів: «Відьма» В. Кирейка (1967), «Досвітні вогні» Л. Дичко (1967), «Камінний господар» В. Губаренка (1969), «Прометей» Є. Станковича (1986).

А. Шекера «не відмовлявся від організованої музикою пантоміми, від використання постановочних принципів балету-драми, які в цей час оголошувалися застарілими й безплідними. В постановках українського хореографа, здійснених на львівській, харківській та київській сценах, виразно проступали риси нового напряму в радянському балетному театрі» [3, 414]. М. Габович визначив їх як «прагнення розвивати дію, думку, почуття, зміст, сюжет через танець, засобами танцю, перекласти на нього драматургічні вузли спектаклю, виявити ще не використані резерви танцювальної виразності, збагатити лексику хореографії, насичити танець новими пластичними мотивами життя. Пантоміма ж не зникає. Пантоміма стає однією з форм існування танцю. Драматургія, причинний зв'язок подій наближається до поетичного способу висловлення. Виникає також принцип наскрізного розвитку дії, хореографічного викладу, тобто те, що іноді називають симфонічною драматургією» [1, 2].

Однією з важливих сфер діяльності А. Шекери стало звернення до балетів класичної спадщини, що було характерним для 60–70-х рр. ХХ ст. для СРСР. Він втілює «Лускунчик» (1972), «Раймонду» (1974), «Лебедине озеро» (1980, 1995). На думку Ю. Станішевського, А. Шекера «намагався синтезувати весь досвід роботи над спадщиною і насамперед досягнення Ю. Григоровича», але його трактування приваблювало «свіжістю прочитання класичного твору» [3, 464].

Отже, творчість А. Шекери не полемізувала із загальними тенденціями розвитку балетного театру СРСР 60–70-х рр. ХХ ст., водночас мала свої художні особливості.

### Список посилань

1. Габович М. Традиции и поиски // Советская культура. 1965. 1 июня. С. 2–3.
2. Гаевский В. Шестидесятники [Електронний ресурс] / Вадим Гаевский. – Режим доступу : <http://www.classicalballet.ru/about/press/3.html>
3. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка : Історія і сучасність. Київ : Музична Україна, 2002. 736 с.

**Горшунова Олена Ігорівна,**  
*аспірантка Київського національного університету  
культури і мистецтв, Київ*

### УКРАЇНСЬКІ МАЙСТРИ БАЛЕТУ – ЛАУРЕАТИ ПРЕМІЇ В. НІЖИНСЬКОГО

У березні 2019 р. виповнилося 120 років від дня народження видатного танцівника та новатора танцю Вацлава Ніжинського, який народився у Києві в родині польських танцівників Хоми (Томаша) Ніжинського (помер у Харкові 1912 р.) та Елеонори Береди. Фактично першим вчителем танцю був у В. Ніжинського батько. Від нього, вочевидь, він отримав у спадок здатність до феноменальних стрибків. Із праці Д. Паркера відомо, що у дитячому віці Вацлав дебютував на одеській сцені, станцювавши гопак [6]. Учасник антрепризи Й. Сетова, Хома Ніжинський виступав на багатьох сценах Російської імперії, проте більшість уваги приділяв саме українському танцю, в якому бачив великі можливості для театралізації фольклору та його ефектного сценічного втілення.

Відомий дослідник української театральної та хореографічної культури Ю. Станішевський писав із цього приводу, що Х. Ніжинський «був знайомий із М. Старицьким та М. Садовським, активно співпрацював із М. Кропивницьким, глибоким знавцем і прекрасним виконавцем українських народних танців. Ця творча дружба допомогла йому зрозуміти і відчувати своєрідність хореографічного мистецтва України, засвоїти реалістичну естетику національного класичного театру, де танець разом із музикою та співом органічно входив у загальне режисерське рішення, сприяючи якнайповнішому виявленню ідейно-образного змісту драматургічного твору. Саме про це свідчила майстерна постановка Х. Ніжинським танцю «Козак» (перша дія опери «Катерина» М. Аркаса, режисер М. Кропивницький). Це яскравий сюжетно-побутовий танець, в якому Х. Ніжинський виявив себе не тільки винахідливим

балетмейстером, а й блискучим виконавцем (театралізуючи народний танець, він значно ускладнював його лексику). Це стало якісно новим явищем для української сцени» [3, 34].

У 1897 році Х. Ніжинський розлучився із дружиною та родиною, після чого Е. Береда вивезла дітей до Петербурга і віддала Вацлава вчитися у 1898 р. до Імператорської балетної школи. Його видатні здібності були оцінені ще під час роботи у Маріїнському театрі, проте світова слава прийшла до В. Ніжинського у Парижі під час співробітництва із С. Дягілевим у трупі «Російських сезонів». У 1913 р. з ініціативи С. Дягілева ці стосунки були перервані. А у 1923 р. місце фаворита Дягілева та першого танцівника трупі посів киянин С. Лифар, учень Б. Ніжинської та видатного італійського артиста й педагога Е. Чекетті (насправді закінченої та систематичної освіти Лифар так і не отримав).

У 1968 році С. Лифар, який досяг визнання та професіонального статусу, але фактично закінчив кар'єру та мешкав у Монако, перебуваючи у складних життєвих обставинах, заснував Премію В. Ніжинського, якого й досі беззастережно вважають взірцем та водночас легендою чоловічого танцю ХХ ст. Але для Лифаря того часу це був привід нагадати і про себе як наслідувача цієї славетної традиції. З того часу премію імені Ніжинського від Паризької академії танцю та інших суміжних інституцій вручають артистам балету і хореографам у різних номінаціях. Причому перевага тут віддається академічним формам танцю та засадам віртуозної майстерності. Серед лауреатів цієї престижної нагороди у різні роки були такі всесвітньо відомі артисти, як В. Васильєв, М. Лієпа, О. Богатирьов, О. Годунов, Р. Нурієв, балетмейстери І. Кіліан, Сіді Ларбі Шеркао, Марко Гекке та багато ін. Серед цих славнозвісних імен не загубились й українські виконавці В. Парсєгов, В. Ковтун та В. Малахов. Вони отримали її відповідно у 1964, 1977 та 2002 рр.

Важливо, що паралельно з цією нагородою була заснована премія імені А. Павлової, яку водночас із Парсєговим отримала вихованка Одеської балетної школи, тодішня прима-балерина Київського ДАТОБу І. Лукашова, а разом із В. Ковтуном – солістка того ж театру Т. Таякіна. Таким чином, своїм успіхом на міжнародній арені практично усі згадані майстри українського балету зобов'язані насамперед педагогам Київського хореографічного училища. До отримання сучасної назви у 1949 році училище видозмінювалося у різні організаційні структури, але фактично з 1934 року було постачальником кадрів для балетних труп України та, зокрема, столичної Національної опери. Для розвитку стильових та професійних засад вихованців училища було істотним, що з 1944 р. його очолювали випускниці Ленінградського хореографічного училища, учениці А. Ваганової Г. Березова, а у 1972–1986 рр. Г. Кирилова. Тут викладала у 1934–1968 рр. та займалася репетиторською діяльністю в театрі (1949–1984) також вихованка А. Ваганової Н. Верекундова (її славнозвісні учениці Л. Герасимчук, Є. Єршова, О. Потапова, Р. Хилько). З 1989 р. училище очолювала лауреат премії А. Павлової Т. Таякіна, а чоловічий



танець тривалий час із 1964 р. викладав випускник Московського хореографічного училища В. Денисенко (учні – М. Прядченко, С. Лукін, В. Литвинов, В. Федотов, у театрі – В. Круглов та багато ін.). Із 1971 р. тут плідно працював і В. Парсегов.

Історія нагород імені В. Ніжинського має продовження, адже учень В. Парсегова, також відомий далеко за межами України Д. Матвієнко, отримав аналогічну нагороду – приз В. Ніжинського, але вже у Японії (1999), де ініціативу Лифаря було підхоплено. Стає зрозумілою справжня цінність нагороди, яку отримали українські артисти, якщо згадати, що премію Вацлава Ніжинського В. Парсегов та В. Ковтун отримували у Парижі безпосередньо з рук видатного майстра балетної сцени С. Лифаря.

Як справедливо наголошує інший дослідник цієї теми С. Афанасьєв, «столичний балет завжди дбайливо плекав та збагачував традиції чоловічого виконавства, передаючи наступним поколінням артистів притаманну йому специфіку хореографічної майстерності та сценічної виразності. Вивчення творчого досвіду кращих представників київської танцювальної школи 1960–1970-х років із метою накопичення та збереження теоретичної спадщини вітчизняного балету є актуальним завданням сучасних українських мистецтвознавців» [1, 88].

Спробуємо визначити закономірності, що притаманні творчості представників української школи чоловічого танцю, нагороджених символічною для світу класичного балету премією В. Ніжинського.

«Балет – це не танці. Це думки і почуття, виражені через пластику тіла», – сказав В. Парсегов одному зі своїх інтерв'юєрів у 1995 р. [5]. Талановитий виконавець виявився гарним педагогом, який бачив шляхи вдосконалення фізичної та духовної складових майбутніх артистів. Його безпосередніми вихованцями були сучасні провідні артисти балету України, такі як С. Бондур (випуск 1982 р.), В. Бреусенко, В. Гончаров, К. Костюков (які посіли відповідні місця у зарубіжних балетних трупах) і ще близько 50 майбутніх артистів. Після організації В. Парсеговим «Молодого балету України» налагодилася співпраця з Харківською хореографічною школою (директор Н. Ржевська) та талановитим диригентом В. Жадько, народжувалися нові плани, в основі яких – об'єднання молодих творчих сил України, залучення до активної гастрольної роботи талановитих дітей-лауреатів міжнародних конкурсів «Кришталева тувелька». На жаль, ці плани, хоча була у них і об'єднуюча мета, і плідні перспективи залишилися нездійсненими, оскільки цьому заважали бюрократичні забобони та хронічна нестача коштів на культуру.

Що стосується іншого українського лауреата премії В. Ніжинського В. Ковтуна, його подальший творчий шлях після закінчення кар'єри танцівника був більш вдалим, бо артист мав, подібно до В. Ніжинського та С. Лифаря, також і хист хореографа. В. Ковтуну пощастило обіймати посади головного балетмейстера у Київському АТОБі, Укрконцерті, згодом у створеному 1989 р. Київському театрі класичного балету і, нарешті, у Київському музичному театрі для дітей та юнацтва (з 1998 р.).

Символічною була його робота у Нагойі (Японія) з новоствореною трупною, що отримала меморіальну назву з іменами В. Ніжинського – А. Павлової.

Нарешті артист нової генерації В. Малахов, третій з українських лауреатів премії Ніжинського, вийшов на міжнародну арену тоді, коли «залізна завіса» після розпаду СРСР остаточно була зруйнована. У міжнародних відносинах і творчих зв'язках артистів балету виникла атмосфера співробітництва та взаємообміну, що сприяла відновленню креативних ідей у галузі хореографії на засадах професіоналізму та пошуку нових виражальних можливостей танцю.

### Список посилань

1. Афанасьев С. До історії київської школи чоловічого балетного виконавства: 60–70-ті роки XX століття // Культура і сучасність. 2015. № 2. С. 87–92.
2. Зубарева Н. Валерій Ковтун: «Только бы нас ценили!..» // Зеркало недели. 1996. 8 июня. URL : [https://zn.ua/CULTURE/valeriy\\_kovtun\\_esli\\_by\\_tolko\\_nas\\_tsenili.html](https://zn.ua/CULTURE/valeriy_kovtun_esli_by_tolko_nas_tsenili.html)
3. Станішевський Ю. Балетний театр України : 225 років історії. Київ : Музична Україна. 2003. 440 с.
4. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України в персоналіях : біобібліографічний довідник. Київ : Біографічний інститут НАН України, 1999. 224 с.
5. Холодківський С. Испытание балетом // Зеркало недели 1995. 2 июня.
6. Parker D. Nijinsky: God of the Dance. Wellingborough, England : Thorsons Publishing Group, 1988. 192 p.

**Бідула (Кондратюк) Вікторія Юріївна,**  
*хореограф Театру моди «Оксамит»  
Вінницького міського палацу дітей та юнацтва  
ім. Лялі Ратушної, Вінниця*

### ВАЛЕРІЙ КОВТУН: ПРОФЕСІЙНЕ СТАНОВЛЕННЯ МИТЦЯ

Артист балету, педагог, балетмейстер Валерій Петрович Ковтун народився 1944 року у місті Ясинувата Донецької області. Важливу роль у виявленні хореографічних здібностей хлопця відіграли заняття в аматорському танцювальному колективі Будинку культури залізничників.

Із 1959 року він навчався у Дніпропетровському театральному училищі, але обдарування юнака були настільки видатними, що через три роки він у 17-річному віці перевівся до Київського державного хореографічного

училища, де потрапив до визнаних майстрів І. Булатова, Є. Зайцева, Ф. Баклана.

Запорукою багаторічного успіху Валерія Ковтуна стали його виняткова працездатність, вдумливе ставлення до кожної ролі та надзвичайна закоханість у балет. «Молодий танцівник вміє вдумливо, серйозно... несамовито працювати, що допомогло йому успішно закінчити хореографічне училище за три роки. За час навчання Валерій підготував кілька цікавих робіт – юнак у «Шопеніані», па-де-де з балетів «Попелюшка» та «Дон Кіхот», гранд-па з «Лауренсії», танці з «Івана Сусаніна». Ще у школі Ковтун виявив дивовижну працездатність: він безмежно закоханий у балет, і для нього радісним є сам процес роботи в класі, в залі» [2].

Вперше Валерій Ковтун вийшов на велику сцену у сольній партії, ще навчаючись у хореографічному училищі. Т. Мар'яновська згадує: «Коли частина балетної трупи театру (Київського театру опери та балету ім. Т.Г. Шевченка. – В. Б.) гастролувала у Франції, на основній сцені йшов... балет П. Чайковського «Лебедине озеро», і партію принца виконував учень випускного класу хореографічного училища... і у практиці театру, і в історії училища такого випадку ще не було. Неабиякі дані, артистичність дозволили вгадати в боязкому учні майбутнього гарного танцівника» [2].

Закінчивши 1965 року Київське державне хореографічне училище, Валерій Ковтун три роки працював у Харківському театрі опери та балету ім. М. Лисенка. Однак періодично виконував партію Зіґфіда на центральній українській сцені в Києві. У статті Т. Мар'яновської, розміщеній 1967 року на першій шпальті центральної газети «Советская культура», присвяченій молодому талановитому артисту балету В. Ковтуну, зазначено: «У виставі “Лебедине озеро” на сцені Київського театру опери та балету імені Т.Г. Шевченка новий принц Зіґфід – Валерій Ковтун. Щирий, схвильований мрійник, сповнений юнацької романтики і одухотвореного благородства. Про його любов, вірність, страждання мова танцю – легка, повітряна, витончена – розповідає у Ковтуна схвильовано і точно» [2].

Офіційно В. Ковтун став солістом балету київського оперно-балетного театру 1968 року. Доленосною виявилася зустріч на балетній сцені з Т. Таякіною, в парі з якою В. Ковтун здобув всесвітню славу.

«І в старовинній “Жізелі”, і в ще більш віддаленій від нас “Сильфіді”, і в нових, тільки-но створених спектаклях перед глядачами поставав не просто злагоджений танцювальний дует, а справжній художній союз близьких за духом митців-одномудців. Кожний із них – цікава виконавська індивідуальність, кожний іноді танцює з іншими артистами (так, В. Ковтун неодноразово був партнером М. Плісецької та О. Потапової). Однак найбільші творчі досягнення обох танцівників пов'язані з їх гармонійним дуєтом. Мабуть, саме тому в дуже різних за тематикою й образною стилістикою виставах Т. Таякіна і В. Ковтун не тільки переконливо розкривали почуття своїх героїв, а й майстерно передавали найтонші емоційні та психологічні відтінки їх стосунків. На багатьох сценах світу

з тріумфом виступав цей дует. А навесні 1977 року під час гастролей у Парижі українські артисти одержали найвищі нагороди Французької академії танцю – Тетяна Таякіна здобула премію імені Анни Павлової, а Валерій Ковтун став лауреатом премії імені Вацлава Ніжинського» [3, 474–475].

Але професійне становлення В. Ковтуна не обмежилось виконавською сферою – по закінченні кар'єри артиста балету він став відомим балетмейстером, чому сприяла не лише власна танцювальна практика, а й паралельне навчання у Московському театральному інституті на балетмейстерському відділенні (закінчив 1984 року) [1].

Представлений матеріал лише в загальних рисах накреслює аспекти можливих наукових розвідок. Творчий шлях В. Ковтуна заслуговує на спеціальне комплексне дослідження.

### Список посилань

1. Ковтун Валерій Петрович // Туркевич В. Хореографічне мистецтво України у персоналіях : біобібліографічний довідник. Київ, 1999. С. 101–103.
2. Марьяновская Т. С любовью к балету // Советская культура. 1967. 26 авг. С. 1.
3. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка : Історія і сучасність. Київ : Музична Україна, 2002. 736 с.

Секція

«Бальна хореографія»



**Базела Дмитро Дмитрович,**  
*заслужений артист України,  
доцент кафедри хореографічного мистецтва  
Київського національного університету  
культури і мистецтв, Київ*

## **ТАНЦЮВАЛЬНО-СПОРТИВНІ ОРГАНІЗАЦІЇ УКРАЇНИ ТА ЇХ РОЗВИТОК У СУЧАСНИХ УМОВАХ**

Привівши свою дитину у світ бальних танців, не багато батьків можуть собі дати відповідь на питання – це спорт чи мистецтво? Краса танцю, костюмів і зачісок заворожує, та іноді за таким яскравим фасадом не всі відразу можуть розгледіти різноманітність танцювальних об'єднань, шкіл, клубів, правил, турнірів тощо. Світ бальних танців сьогодні широкий і багатогранний, він перебуває в постійному розвитку. Знання – сила, тому розуміння законів і правил розвитку цього світу, без сумніву, може сприяти розумінню своєї позиції, правильній постановці цілей, а отже, вибору оптимального шляху їх досягнення.

Танцювальний спорт, спортивний танець – це сьогодні дуже активні види танцювального мистецтва та спорту. Це своєрідний симбіоз, який активно змінюється і представляє собою результат своєрідної взаємодії мистецтва та спорту. Аналогами є, наприклад, фігурне катання, спортивна гімнастика і т. ін.

Корінні перетворення світу бальних танців почалися на рубежі 70-х років ХХ ст., коли набула поширення альтернативна назва бальних танців – танцювальний спорт. У деяких країнах були сформовані збірні команди під керівництвом національних тренерів, а також надавалася підтримка на державному рівні.

Для подальшого розвитку бальних танців як олімпійського виду спорту під категорію «танцювальний спорт» були скориговані назви світових танцювальних організацій.

Сьогодні існують різні міжнародні організації, які займаються розвитком танцювального спорту, наприклад:

- WDSF – Міжнародна Федерація Танцювального Спорту (90 країн, президент Шон Тей);
- WDC – Всесвітня рада з танців (60 країн, президент Донні Бернс М.В.Е., Шотландія);
- IPS / WDSC – Комітет зі спортивних танців в інвалідних колясках – член Міжнародного Параолімпійського комітету (43 країни, президент Грете Андерсен, Норвегія);
- IDU – Міжнародний танцювальний союз (22 країни, президент Ігор Машин, Україна);
- IPDSC – Міжнародна професійна рада танцю (50 країн, президент Пітер Максвелл, Англія);

- IDSA – Міжнародна асоціація танцювального спорту (33 країни, президент Святослав Влох, Україна);
- EDSF – Федерація Спортивних Танців Європи (28 країн, президент Святослав Влох, Україна);
- BDFI – Міжнародна федерація танцюристів бальних танців (28 країн, президент Грег Сміт, Нідерланди).

Незважаючи на спільну мету – розвиток спортивного бального танцю і визнання його олімпійським видом спорту, шляхи і способи її досягнення є різними, що відбивається на взаєминах між організаціями.

Бальний танець в Україні є відображенням світових тенденцій розвитку танцювального спорту. Членство українських танцювальних клубів і українських танцювальних організацій у міжнародних інститутах спортивного танцю відкриває доступ українським танцюристам до участі в найбільших світових танцювальних подіях.

В Україні в різні роки створено такі організації: Асоціація спортивного танцю України (1992, АСТУ, президент Святослав Влох, прийнята в IDSF), Всеукраїнська професійна організація – Українська Ліга професіоналів бального танцю (1993, УЛПБТ, президент Ірена Бусь, м. Львів), професійна танцювальна організація – Українська рада бального танцю (1993, УРБТ, очолив Олексій Литвинов, м. Харків). У Блекпулі президентами УЛПБТ і УРБТ було задекларовано створення об'єднаної української професійної організації – Української Ради Танцю (УРТ) (співголови – Ірена Бусь і Олексій Литвинов), завдяки чому Україна отримала умовне членство в ICBD. У 1995 році на загальних зборах була змінена структура УРТ, яка із союзу двох всеукраїнських організацій перетворилася на єдину професійну танцювальну організацію, президентом якої була обрана Ірена Бусь (м. Львів).

ICBD була перейменована на WD&DSC (Всесвітня рада по танцю і танцювального спорту), а потім на WDC (Всесвітня рада по танцю), повноправним членом якої і єдиним представником від України стала УРТ. Професійні судді УРТ міжнародної категорії WDC обслуговують офіційні Чемпіонати Європи та світу серед професіоналів, різні міжнародні змагання інших країн. УРТ також є повноправним членом International Dance Organization (IDO, офіс у Швеції) – міжнародної танцювальної організації, проводить міжнародні змагання, Чемпіонати Європи та світу із сучасних танців – диско, хіп-хоп, брейк-данс, електрик, данс-шоу, свінг, сальса, мамбо та інші. У 2013 році на Чемпіонаті України по танцю сальса переможцями стали студенти КНУКіМ, кафедра бальної хореографії, Олексій Базела та Юлія Катана. Вони представляли Україну на Всесвітніх молодіжних іграх із неолімпійських видів спорту в м. Калі, Колумбія, де зайняли 7 місце.

Незважаючи на договір, підписаний світовими професійними та аматорськими організаціями по координації їх діяльності, в Україні співпраця між УРТ та АСТУ в той час не налагодилася. У листопаді 1996 р. була створена Українська федерація спортивного танцю (УФСТ, президент Сергій Пінчук), а в березні 1999-го Спілка громадських організацій спортивного танцю України (СГОСТУ, президент Ігор Машин). За роки свого існування СГОСТУ стала

однією з найбільш масових організацій, що займалися розвитком спортивного танцю в Україні, та об'єднала танцювальні клуби з усіх областей України. У 1998 році УФСТ та УРТ заснували Українську раду спортивного танцю (УРСТ), до якої в 1999 році приєдналася і СГОСТУ. Очолив УРСТ перший заступник голови Держкомспорту України, член Національного олімпійського комітету Анатолій Домашенко (м. Київ). УРСТ, об'єднавши зусилля любителів і професіоналів, стала найчисленнішою танцювальною організацією України.

У 2005 році в рядах АСТУ назрів черговий конфлікт, у результаті якого виділилися ще 2 організації: «Динамо – Україна» (президент Сергій Дороговцев, м. Донецьк) та «Україна танцювальна» (президент Сергій Кравчук, м. Луцьк). Цього ж року IDSF призупинила членство АСТУ в своїй організації, зобов'язавши всі конфліктуючі сторони сісти за стіл переговорів і, приклавши зусилля, об'єднатися в одну танцювальну організацію, яка і була б представлена в IDSF від України. На той час в Україні існувало 7 танцювальних організацій, які тією чи іншою мірою займалися розвитком спортивного бального танцю. Процес об'єднання затягнувся на три роки. І все ж у листопаді 2008 року 4 організації – УФСТ, «Динамо – Україна», УРТ та «Україна танцювальна» – підписали документ про саморозпуск і створили одну загальну танцювальну організацію – Всеукраїнську федерацію танцювального спорту (ВФТС). Її президентом обрали депутата Верховної Ради України Бориса Дейча, м. Судак.

У 2009 році ВФТС включили в члени IDSF від України замість АСТУ. СГОСТУ і АСТУ відмовилися брати участь у процесі об'єднання ще на початковому етапі. Не отримавши членства в IDSF (пізніше перейменована на WDSF), ці дві організації вступили в альтернати-вну міжнародну танцювальну організацію International Dance Union (IDU) – Лігу танцю. АСТУ також входить до складу International Dance Sport Association (Міжнародної Асоціації спортивного танцю, IDSA) із 2005 року.

У 2014–2015 роках ВФТС переживала організаційну кризу. У зв'язку з подіями навколо Криму деякі керівники цієї танцювальної організації, отримавши російське громадянство, втратили частину свого впливу. Ці події не могли не позначитися на розвитку організації. Деякі члени організації припинили своє членство у ВФТС. Але активніша більшість членів ВФТС ініціювала проведення звітно-виборчої конференції, на якій було обрано президентом організації Андрія Поливку (м. Львів) та новий склад Президії ВФТС. Президія організації активно працювала над підняттям престижу своєї організації не тільки в Україні, а й у світі. Яскравим підтвердженням роботи організації є надання WDSF проведення Чемпіонату світу з 10 танців у категорії «Молодь» Всеукраїнській федерації танцювального спорту.

На сьогодні в Україні є два різних види неолімпійських видів спорту: спортивні танці та танцювальний спорт. Спортивні танці представляє АСТУ (президент Святослав Влох), танцювальний спорт – ВФТС (президент Андрій Поливка). Ці два види спорту підтримуються державними органами влади. Танцювальний спорт та спортивні танці отримали статус Національних організацій.

У 1999–2017 роках в Україні було створено велику кількість організацій, що дало можливість будь-якому спортсмену, тренеру та клубу обрати своє місце в танцю-



вальній Україні. Тут слід сказати про те, що при створенні та реєстрації різних федерацій не було створено жодних перешкод ані з боку Міністерства спорту України, ані з боку національних організацій, ані з боку Міністерства юстиції України. Така велика кількість організацій сформувала великий танцювальний ринок в Україні, де почав створюватися танець на будь-який смак.

Якщо говорити про великий спорт, де на карті стоїть не один спорт-смен, не один тренер, не один клуб, а ціла нація, то відповідальність завжди повинна лежати на конкретній всеукраїнській організації. Основним показником є охоплення максимальної кількості областей в Україні та відповідність розвитку даного виду спорту принципам Олімпійської хартії.

### Список посилань

1. Всеукраїнська федерація танцювального спорту. URL : <http://audsf.com.ua/docs/>
2. Асоціація спортивного танцю України. URL : <http://www.udsa.com.ua/>
3. Спілка громадських організацій спортивного танцю України. URL : <http://www.sgostu.com.ua/>

**Шестопал Лідія Віталіївна,**  
*викладач кафедри хореографічного мистецтва  
Київського національного університету  
культури і мистецтв, Київ*

### **ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ В БАЛЬНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ В СРСР У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ 50-Х – НА ПОЧАТКУ 60-Х РР. ХХ СТ.**

Друга половина 50-х – початок 60-х рр. ХХ ст. стали переломними в аспекті поширення культури бального танцювання в СРСР. У попередній період у Радянському Союзі бальний танець в європейському розумінні було оголошено ознакою буржуазності та чужим для радянської людини мистецтвом. Поширювалося масове танцювання регламентованого, затвердженого відповідними органами репертуару на танцювальних майданчиках, часто просто неба під звуки духового оркестру.

Занепокоєння державних органів можливим впливом західно-європейської та американської культур на радянське суспільство призвело наприкінці 1940-х рр. до масштабної боротьби з космополітизмом у мистецтві. На цій хвилі було проведено Всесоюзну конференцію із проблем розвитку бального танцю в СРСР (1950 р.), що призвело до чергового перегляду танцювального репертуару, вилучення з нього західної танцювальної культури, рекомендацій до виконання дореволюційних вітчизняних зразків, пріоритетне створення нових радянських бальних танців [2, 6–8].

Міжнародний конкурс бальних танців 1957 р. на тлі хрущовської «відлиги» став справжнім вибухом у радянському бальному танцюванні. Вперше для участі в конкурсі були запрошені закордонні пари, включаючи танцюристів західних країн, а також розширений інтернаціональний склад суддівської бригади. Радянські пари відсіялися в першому турі через низький рівень виконавської майстерності, що було природним через багаторічну ізоляцію СРСР від процесів розвитку бального танцю та необізнаність у більшості тенденцій у цьому виді танцювання. Для педагогів і танцюристів Дорін Кейсі та Гаррі Сміт-Хемпшир, чемпіони світу по 9 танцям (1961 р.), дворазові чемпіони світу зі стандарту (1959 та 1961 рр.), триразові переможці Відкритого чемпіонату Британії в Блекпулі (1959, 1960, 1961 рр.), переможці всіх Чемпіонатів Європи зі стандарту (з 1954 по 1961 рр.), прочитали лекції по масовому й конкурсному танцю, які були стенографовані та зняті на кінокамери. Всі ці події стали каталізатором для розвитку бальних танців у СРСР. Про рівень уваги до конкурсу з боку керівних органів країни може свідчити той факт, що Гаррі Сміт-Хемпшир і Дорін Кейсі, яким глядачі конкурсу влаштували оглушливий прийом, були на прийомі у Кремлі серед членів Політбюро, включаючи Микиту Хрущова [3, 128].

У 60-ті рр. XX ст. почалося створення мережі студій бального танцю по всьому Радянському Союзу. Перша в Росії студія під керівництвом Олександра Дегтяренка, який до цього очолював школу масового бального танцю, була створена у Москві в Будинку вчителя 1962 р. (згодом перейменована на «Сузір'я»). Основними у репертуарі стали танці міжнародної програми бальних танців [1].

У 60-ті рр. XX ст. в Україні студії бального танцю відкрили Анатолій Чайковський (Київ), Ізабелла Назарова (Харків), Олексій Ждановський (Донецьк) та інші.

Завдяки модифікації підходів до розвитку бального танцю з боку державних та партійних органів наприкінці 50-х – на початку 60-х рр. XX ст., що було зумовлено певними демократичними процесами в радянському суспільстві після смерті Й. Сталіна, бальний танець отримав можливість хоча б частково надолужити прогалини, спричинені відірваністю від світових тенденцій розвитку цього різновиду хореографії у попередні десятиліття.

### Список посилань

1. История развития балльных танцев в СССР и России (часть 1). URL : <http://soboldance.ru/pages/main/6151/6364/index.shtml>
2. Касьянова О. В. Генезис вітчизняної бальної хореографії в контексті загальносвітових процесів // Театральне і хореографічне мистецтво України в контексті світових соціокультурних процесів : матеріали Всеукраїнської наукової конференції, Київ, 22–23 квітня 2004 року. Київ, 2004. С. 4–9.
3. Шестопал Л. В. Конкурсний бальний танець в СРСР у 1957–1991 роках // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія Мистецтвознавство. 2015. Вип. 32. С. 126–132.

**Ветринська Анна Валеріївна,**  
*здобувач Київського національного  
університету культури і мистецтв, Київ*

## **МАССІМО ДЖОРДЖІАНІ – НОВИЙ ПОГЛЯД НА СТАНДАРТИЗОВАНИЙ БАЛЬНИЙ ТАНЕЦЬ**

Стандартизований бальний танець розпочав своє існування у минулому столітті. З початком XXI століття він набув поширення не тільки в країнах Європи, а й на території колишнього СРСР. Сьогодні бальний танець є одним із найпоширеніших та найпопулярніших видів хореографії. За останнє десятиліття українські пари здобули першість на найпрестижніших змаганнях та фестивалях світу. Одним із чудових прикладів є WDC AL World Championships 2018 року в Парижі. У кожному фіналі з європейської програми 11-го щорічного відкритого Чемпіонату Світу присутні одна, дві або три пари з України. Рекорд представників України збрала категорія World Under 19 Youth Ballroom, де з шести пар фіналу всі шість з України [4].

Збільшення кількості пар в Європі та у світі в цілому призвело до збільшення конкуренції, що дало поштовх перетворювати комбінації кроків на емоційно наповнені рухи. Ще донедавна вміння виконувати правильну послідовність кроків, базові технічні правила та тримати ритм давало змогу опинитися в числі найкращих. На сьогодні виконавці беруть уроки акторської майстерності та музики, займаються класичним та сучасним танцем, розширюють фізичні можливості свого тіла. Одним із проявів цього став вихід нових книг із бального танцю, в яких вперше описані не фігури, їх ритм та технічні особливості (Г. Говард [3], А. Мур [5], Дж. Херн [7]), а розроблено плани практичних занять, сезонів та моральної підготовки танцюристів.

Однією з перших таких праць стала книга М. Вінкельхауса «Танцюємо до максимуму» [2], де описані питання раціонального використання сил і думок на кожному практичному занятті, підготовки та поведінки на змаганнях, створення зовнішнього вигляду, а також подані вправи для дихання та релаксації. Автор також пропонує багато життєвих прикладів із досвіду різних пар.

У 2014 році надруковано книгу Массімо Джорджіані «Танець за межею фізичних можливостей». Наприкінці 2018 року її видано англійською мовою. Автор книги – всесвітньовідомий танцівник, хореограф та вчитель, яскравий представник італійського стилю європейської програми стандартизованого бального танцю [1, 30]. Протягом танцювальної кар'єри він та його дружина Алессіа Манфердіні стали восьмиразовими чемпіонами світу серед любителів в європейській програмі, дворазовими чемпіонами світу в шоу-програмі та чемпіонами Європи серед професіоналів у стандартній програмі. Виступи цієї пари заворожують своєю енергетикою та вмінням тримати глядача на одному подиху від початку до фінальної точки. До сьогодні вони подорожують світом, надихаючи публіку своїми шоу-виступами.

Вже з молодого віку Массімо був зацікавлений вивченням психології та духовності танцівника. «Ми не тільки те, що ми бачимо власними очима, – є невидимий світ всередині та ззовні нас» [8, 2]. Спираючись на багаторічний викладацький досвід, вони з Алессією створили унікальний комплекс для підготовки хореографів. Тренінг складається з групових занять і спрямований передусім на розвиток психологічного та емоційного стану танцюристів. Проект «Work As Fire» проводиться в різних частинах усього світу. Розроблений для танцюристів як європейської, так і латиноамериканської програми [6].

Одночасно з викладацькою роботою Массімо розпочав роботу над однією зі своїх книг «Танець за межею фізичних можливостей». Мета цієї книги – дати можливість танцюристам усвідомити, наскільки їх думки та внутрішні відчуття можуть бути використані для підготовки та впливу на наступний «крок» на паркеті. Також розкриті такі поняття, як «внутрішній танець», «зовнішній танець», «темп», «рух» та ін. Перевагою видання є те, що книга висвітлює питання, які танцівник має поставити собі сам. Якщо шукати персоналізований рух, потрібно розуміти, чому рухатися саме так, а не абияк. Після відповіді на питання «чому?» можна змінити рух та створити свій власний стиль.

Це абсолютно нова книга в хореографічному просторі, вона спрямована на розширення світогляду та усвідомлення власних можливостей. Вона мотивує вносити власну лепту в сучасну історію хореографії.

Отже, хореографія вийшла на новий рівень, і бальна хореографія не виняток. Загалом це зумовлено збільшенням кількості бажаючих долучитися до прекрасного мистецтва танцю, підвищенням технічних та художньо-образних вимог в усіх різновидах хореографії, що взаємовпливають. Стандартизований бальний танець переходить від простого виконання певних фігур та кроків до емоційного діалогу між партнеркою та партнером, між виконавцями та глядачами, а також до змістовного наповнення кожного руху.

### Список посилань

1. Ветринська А. В. Стілі в сучасній європейській програмі стандартизованих бальних танців // Вісник КНУКіМ. Серія Мистецтвознавство. 2014. Вип. 31. С. 27–33.
2. Винкельхаус М. Танцуем по максимуму. Киев : Основа-принт, 2009. 336 с.
3. Говард Г. Техника европейских танцев. Москва : Артис, 2003. 256 с.
4. Куценко О. П. Результаты WDC AL Open World Championships 2018. 2018. URL : [https://aboutdance.com.ua/result\\_wdc\\_al-open-world-championships-2018/](https://aboutdance.com.ua/result_wdc_al-open-world-championships-2018/)
5. Мур А. Бальные танцы. Москва : Астрель, 2003. 320 с.
6. Danceasfire. URL : <http://www.danceasfire.com/>
7. Geoffrey Hearn. Advanced Standard Ballroom Figures / Hearn Geoffrey. England, 2004. 243 p.
8. Giorgianni M. Dancing beyond the physicality. Italy, 2018. 156 p.

Секція

«Сучасна хореографія»



**Бойко Ольга Степанівна,**  
*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри хореографічного мистецтва,  
заступник декана факультету хореографічного  
мистецтва Київського національного  
університету культури і мистецтв, Київ*

## **ІМПРОВІЗАЦІЙНІСТЬ ЯК ОЗНАКА СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ**

Імпровізаційність є однією з постійних ознак танцю від перших форм у первісному суспільстві до сьогодні. У різні періоди розвитку танцювального мистецтва, різних його видів, напрямів, стилів імпровізація відігравала різну роль, але сьогодні хореографію неможливо уявити без імпровізації, яка набула ознак не лише методу самовираження, формування художньої уяви, а й стала способом створення хореографічних творів, у тому числі і сценічних, наприклад, у хореографічних перформансах. Саме імпровізаційність є однією з характерних рис естетики сучасної хореографії.

За визначенням С. Безклубенка, «імпровізація (лат. *improvisus* – непередбачений, несподіваний) – ...своєрідний тип художньої творчості (у поезії, музиці, хореографії, сценічному мистецтві), коли мистецький твір створюється безпосередньо під час його першого виконання [2, 141].

Імпровізація характерна для музики, живопису, театру та танцю. У перших трьох вона стає методом значно раніше, ніж у танці, хоча природна імпровізаційність є характерною ознакою народної хореографії на всіх етапах її розвитку від перших хороводних форм до широкого кола обрядових та позаобрядових танців пізніших часів. Імпровізація як практика творення хореографічного виступу сформувалася у діяльності американської танцівниці Л. Фуллер, яка, почавши з імпровізації на відому музику класиків (Л. Бетховена, Ф. Шопена та ін.) під час гастролей у Парижі (1892), спробувала створити танець, побудований на ефектному сполученні вільних рухів тіла, що стихійно народжувалися від музики, та костюма – велетенських шматків тканини, освітлюваних різнокольоровими прожекторами. Імпресіоністське тлумачення танцю, яке пропагувала Фуллер, мало величезний вплив на сучасників.

Стихія тілесних рухів, їхня природність та можливості, які вони надають танцюристові, кардинально змінили погляди на зміст хореографічної майстерності. Проповідування оновленої античності – характерна риса танцювальної естетики іншої американської балерини А. Дункан, яка вважає, що тільки свобода тіла і духу народжує творчу думку. Імпровізуючи під музику, вона прагнула в танці відтворити 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.

Згадані танцівниці стояли біля витоків модерн-танцю, головну роль в якому відіграє здатність виконавця до імпровізації, тобто здатність самовиражатися в танці. У танці, за Р. фон Лабаном, відомим теоретиком модерн-танцю, людина повинна бути вільною від канонів, що можна з успіхом реалізувати в імпровізації [1].

Мері Вігман, послідовниця Р. фон Лабана, прибічниця німецького виразного танцю, використовувала імпровізацію як метод пошуку руху, джерелом якого є внутрішня необхідність. Вігман акцентувала увагу на сольному танці, де рівень імпровізаційності не має меж, оскільки не пов'язаний із взаємодією з іншими виконавцями. Саме індивідуальне творче вираження було для Вігман абсолютним танцем. Імпровізація для танцівниці була не лише самоцінним результатом вираження внутрішнього світу, а й джерелом постановочної хореографії: знайдені форми рухів Вігман поєднувала у комбінації.

Імпровізаційність вплинула на шляхи розвитку сучасного танцю. В постмодерністській танцювальній практиці виникла техніка контактної імпровізації (Contact Improvisation, CI), в основі якої закладено збереження партнерами фізичного контакту, що дає можливість для дослідження і роботи з тілом і з усіма аспектами руху. Стів Пекстон і Тріша Браун ввели використання підтримок та інших контактних взаємодій танцюристів як джерела спільної імпровізації [3].

Особливу сторінку в історію світового хореографічного мистецтва вписала Піна Бауш із принципами імпровізаційності під час постановки та виконання вистав, створених в естетиці постмодернізму. Значним етапом розвитку імпровізації як методу створення сценічних творів стала співтворчість американців балетмейстера Мерса Каннінгхема та композитора Джона Кейджа.

Сьогодні імпровізація стала одним із провідних методів створення і постановки хореографії, постійно використовується вже під час виконання танцю і є своєрідним засобом розширення джерел рухів. Вважаємо, що імпровізація в хореографії заслуговує на комплексне дослідження.

### Список посилань

1. Анализ движений Рудольфа Лабана. URL : [http://yaneuch.ru/cat\\_04/analiz-dvizhenij-rudolfa-labana/224974.2120777.page3.html](http://yaneuch.ru/cat_04/analiz-dvizhenij-rudolfa-labana/224974.2120777.page3.html)
2. Безклубенко С. Мистецтво: терміни та поняття : енцикл. видання : у 2-х т. : Т. 1 (А–Л). Київ : Ін-т культурології АМУ, 2008. 240 с.
3. Глоссарий для стандартов // Академия русского балета имени А. Я. Вагановой. URL : <http://www.vaganova.ru/page.php?id=180&pid=149>.

**Шабаліна Олена Миколаївна,**  
*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
завідувач кафедри сучасної та бальної хореографії  
Харківської державної академії культури, Харків*

## **ПРОВОКАЦІЯ ЧИ ДОСЛІДЖЕННЯ У ТВОРЧИХ ПОШУКАХ СУЧАСНИХ ХОРЕОГРАФІВ УКРАЇНИ**

Хоча український сучасний танець поки прикидається іноземним, все ж доводиться визнати, що ми живемо в період «розбудови» і формування поля потенційного зростання хореографів із досвідом опрацювання твору на підґрунті глибоких досліджень обраної теми. Сьогодні мету проведення фестивалів сучасного танцю в Україні, саме танцю, а не шоу, спрямовано на формування культурного простору навколо території трансляції творчих практик молодих хореографів України. Однією з таких територій є Міжнародний фестиваль «Простір танцю» 2018 р., організатор якого Олександр Маншилін наполягає на створенні комунікативного простору України та Європи, вбачає цілями фестивалю контурність та націленість: «Створити стабільні умови для існування сучасних театрів та вцілити у розвиток українського оповідального танцю». Блискучим прикладом фестивалю стала вистава «Батай і світанок нових днів» Славека Кравчинського та Анни Годовської (Польща), вибудована на підґрунті глибокого психофізіологічного дослідження.

Серед представлених українських робіт мали спрямування на дослідження роботи «Анігіляція» та «СОС (сповіщення осмислені спекуляції)», які ми розглянемо з позиції точок опори обраних сфер дослідження – області фізики та проблем соціуму.

Вистава «Анігіляція» стала провокацією від хореографа і режисера Кристини Шишкарьової у виконанні Ярослава Кайнара. Назвою вистави автори обрали науковий термін. Це, безумовно, провокує глядача на наукове сприйняття теми, або синхронне з героєм дослідження проблеми, або бажання зрозуміти значення цього терміна через події вистави. Автор ставить себе на позиції трансляції твердого наукового поняття «анігіляція». Пропоную вдатися до усвідомлення терміна, а саме, поринути у дослідження фізичного процесу, який став фундаментом соло-вистави, що є провокацією ще з одного боку – трансляції обраного поняття, яке передбачає саме взаємодію і перетворення.

Отже, анігіляція – це взаємодія елементарних частинок і античастинок, внаслідок якої вони перетворюються на іншу форму матерії – поле. Наприклад, електрон-позитронна анігіляція – це перетворення електрона і позитрона на пару фотонів (фотон є носієм поля). Спостерігають і зворотний процес, який називається утворенням пар, наприклад, утворення з фотона (поля) пари – електрона і позитрона. Анігіляція



показує перетворення частинок однієї форми матерії (речовини) на іншу (поле), відповідно до основних законів природи – збереження енергії і збереження імпульсу.

Проведемо дослідження у виділенні ключових слів:

- взаємодія;
- перетворення на інші форми матерії;
- позначення реакцій між компонентами;
- утворення з фотона пари – електрона і позитрона;
- перетворення форми матерії (речовини) на іншу (поле);
- закон збереження енергії;
- закон збереження імпульсу.

Отже, твір має три частини. Перша дала народження образу прибульця на цю або іншу планету, атмосферу якої він вивчає, досліджує разом із виконавцем. Досвід хореографів ХХ ст. у дослідженні засобів утворення руху взагалі став актуальним для відтворення «Анігіляції» в руках Ярослава Кайнара: разом зі своїм героєм він перевіряє роботу власних суглобів, здатність стояти, танути, твердіти, переступати, зупинятися, обертатися, балансувати, стрибати, винаходити нові для себе рухи і навіть усвідомлювати такий стан, як «спітніле чоло». Така анігіляція ваги в теплообмін.

Навіть якщо ми не пригадуємо законів фізики, то прийоми роботи з тілом які нагадують про внутрішній і зовнішній імпульс та імпакт, роботу з вагою, яка так швидко відправляє нас до закону збереження енергії. Закон збереження енергії у фізиці – принцип, згідно з яким повна енергія замкненої системи зберігається впродовж часу. Чому система у виставі є замкненою? Бо працює сама, без зовнішнього втручання. Герой вивчає простір, і ніхто не заважає йому, крім музики, що утворюється паралельно рухам героя. «Заважає» в плані появи в його просторі музичного руху, що не посягає на роль ведучого.

Але герой під час вивчення атмосфери і себе в атмосфері замерзає (чи то перетворення на інші форми матерії), але не те щоб все навколо замерзло, не те щоб йому страшніше, ніж спочатку, і кров захолинула у м'язах, але йому стало мало себе, своєї енергії чи своєї пристрасті до існування не вистачило.

Знаходиться ще одна субстанція – велика тепла шкіра. Її не треба шукати – все приходить само, немов матеріалізація думки. Шкіру герой тягне до себе і на себе. Вона вкриває його, наче поглинає. Це перша і єдина взаємодія. Вона займає достатньо багато часу на дослідження героями один одного. Може, це саме хімічна реакція? Глядач чує дихання, бачить невелике коливання субстанції. Амплітуда коливань невелика, але темп коливань змінюється – або прискорюється, або зовсім зупиняється і раптом знову прискорюється. Інтерес глядача підігриває очікування. Якщо це акт сексуальний (а саме утворення з фотона пари – електрона і позитрона) – хтось може народитися. Хто? Якщо це стримана боротьба, то хто переможе, хто вийде з-під шкіри? Чому глядач очікує? Бо взаємодія,

будь яка, навіть притаманна процесу анігіляції, передбачає результат, яким є змінення героя.

Енергія не виникає з нічого і не зникає в нікуди, а може лише перетворюватися з однієї форми на іншу. Михайло Ломоносов сформулював «загальний закон природи» в 1748 році в наступному вигляді: «Усі зміни, що трапляються в природі, мають таку сутність стану, що скільки у одного тіла віднімається, стільки додається до іншого. Так, коли де убуде трохи матерії, то збільшиться в іншому місці» [2]. Через цей закон неможливі вічні двигуни. Закон був відкритий незалежно для різних видів енергії багатьма вченими, серед яких Готфрід Лейбніц – для кінетичної енергії, Джеймс Джоуль – для внутрішньої енергії, Джон Пойнтінг – для електромагнітної енергії.

Так само в сучасному танці цей закон починають використовувати хореографи, творчий пошук яких спрямовано на дослідження руху. Дорис Хамфрі (продовжувач її ідей – Хосе Лимон) свідомо працює з кінетичною та потенційною енергіями, інерцією, вивільненням енергії, вивченням принципу «падіння і відновлення», реакціями тіла людини на силу тяжіння. Тріша Браун досліджує біомеханічний рух, роботу з вагою, знов таки інерцію, але тепер інерцію взаємодії в парах та групі виконавців. Мерс Каннінгхем, Анук Ван Дейк базують дослідження на техніці класичного танцю в бік вивільнення руху. Сьогодні багато хореографів продовжують ці практики, додаючи роботу зі швидкістю руху.

Чи герой анігіляції дістає змін? Візуальних змін не відбувається. Він знову продовжує рух на дослідження своїх можливостей. Може, він відпочив, може, зігрівся, щоб знову вивчати себе в цьому просторі? І він знову вивчає: знову перевіряє роботу суглобів, здатність стояти, танути, твердіти, переступати, зупинятися, обертатися, стрибати, винаходить нові для себе рухи. Чому він робить це знов? Тому що бачить атмосферу інакше, більш рішуче? Чому проходить подібні випробування, які вже проходив? Не зрозумів із першого разу? Не знає, що шукає? І все ж винаходить! Наприкінці винаходить новий стан як СТРИБОК У ГЛЯДАЧА, стрибок, який за мить переривається зникненням світла і зникненням героя. Готовий він вийти до життя на цій планеті? Готова планета прийняти його?

Дві кульмінації – шкіра та стрибок в анфас над рампою – чи є вони відповіддю на анігіляцію? Є процес, результату якого глядач не бачить:

- є акт – немає потомства, але процес анігіляції передбачає саме перетворення конкретного фотона на електронно-позитронну пару – одного на двох – кількісно-якісна зміна, яку виявилось важко вирішити засобами сольного руху;
- є простір – немає енергії для вибуху саме анігіляції; внутрішньої сили погляду у всіх його змістовних наповненнях, він тільки-но розфокусовано розтікається на пошук себе.

ЩО хоче взяти цей інопланетянин? Але ж у нього немає нічого, щоб дати. Тільки знайдена шкіра, що стала «місцем дихання» як підкреслення

зовнішнього та внутрішнього світів, приховала від глядача факт, що життя все ж таки було. Було життя, яке не вийшло за межі «шкіри – даху/будинку/затишку», за межі поля, майже зникло в точку.

Тільки в останню мить, перервану зникненням героя, в його очах проблискує існування. На що перетворюється герой під час анігіляції? На зникнення героя? На темну безодню?

Істота у просторі Всесвіту – непомітна точка, але і людина буде точкою, поки не зрозуміє, що саме вона є і точка, і простір, і Всесвіт. Архімед підтверджує важливість точки відліку, важливість точки опори, за допомогою якої можна перевернути світ за думкою. І якщо для фізика точка – це тіло, розмірами якого можна знехтувати, то для математика, хоча точка і не має розміру, вона є началом. З цієї точки виходить промінь, лінія, складена з нескінченної кількості точок. Наше тіло, як всі тіла, складається з точок. І хоч для Всесвіту ми билинки, але ми і промені, які посилають енергію з кожної точки свого тіла саме у Всесвіт. Про це французький філософ, письменник, фізик, математик XVII ст. Блез Паскаль: «Людина тільки очерет, найкрихітша з усього існуючого, але мислячий очерет. Крапля води може вбити його. Але він все ж буде вище своїх убивць, бо він може усвідомити смерть. Отже, вся наша гідність в думці» [1]. В думці та дослідженні.

Вистава «СОС (сповіщення осмислені спекуляції)» Олександра Андріяшкіна (Росія) на Buchok ART Family (Україна) є провокацією, закладеною вже в назві.

Біжи! Чи все ж краще думати?

В експозиції Слава Buchok (той, хто у фіналі бажає танцювати коліскову для глядача) виконує абсолютно активний амплітудний хореографічний текст, який абсолютно активно читається: стрибки вздовж підлоги, наче відштовхуючись від стіни, стрибки і обертання з бігом на животі, стрибки, наче викид кита з води і пірнання у воду або навіть в ополонку. Все це з вільно зухвалою подачею у супроводі героїчної музики – саме в яблуко! І цим обмежується тілесно-рухова активність вистави, а після серії обертів на знімання піджака, сорочки, штанів починаються тексти слів. Але герой не знає, вірніше, вдає, що не знає про те, що слово на сцені є таким самим активним елементом, як і рух (несе сенс, має бути виразним, усвідомленим – все, як із рухом). Наш Герой говорить, не надаючи значення якості вимови слів: «так і мистецтво не стане вільним, поки у нього є причини соромитися зв'язку з життям»; інколи його не чути, як не чути деякі слова його партнерки; інколи він довго відмовчується, робить вигляд, що згадує слова (але мовчазні маніпуляції з мікрофоном цілком влучають до теми спекуляції – слово за слово, мовчання за мовчання).

Може, за цим якість хореографічного тексту його партнерки (Аліни Buchok) стає рівною потужності його дикції? І він ставить запитання:

- це що, танець відправленої СМС?
- а, це твій такий новий танець?

- а ти зараз танцюєш те, що вмієш, або те, що справді хочеш?
- як думаєш, зараз твій танець скоріше швидкий або скоріше не дуже? Ти могла б його прискорити? Ти, коли танцюєш, бачиш інших людей? Тобі б хотілося, щоб їм подобався твій танець?
- ти можеш дихати? Ти можеш рухатися чіткіше?

Справді, хочеться, щоб звук був чіткішим, хочеться, щоб був чіткий якісний рух та влучне, готове до руху тіло. Але вони разом навмисне починають невиразно діяти! І, я передбачаю, все заради того, щоб показати безглуздість безлічі наших очікувань, спекуляцій у байдужості спілкування і байдужості до руху:

- називають один одного різними іменами: Кріс, Карл, Адам...
- обидва не розуміють, чи правильний їх танець? І якщо ні – де правильний?

Раз за разом герої повертаються до Вагнера (або до його музики), але чують іншу. Вагнер стає для них камертоном, відправною точкою, з якої починається «розбір» кожної наступної теми: стосунки, мистецтво, думки про високе або низинні бажання.

Спілкування через прочитування картонних «карток-смс» великого розміру, які хтось невидимий відправляє на сцену, щоб задати теми, теж виходить спекулятивним, бо виконавці все ж таки розказують глядачеві, що на картках нічого не написано. Але це не знижує цікавого лейтмотивного ходу вистави, навіть надає визрівання та загострення конфлікту відносин між виконавцями і автором (якого ніхто не бачить, але присутність якого наголошується), бо перші перестають розуміти, що вони роблять на сцені, і приходять до стану приниженості, бо не створюють дійство, а лише вдають, що мають відношення до його створення.

Якою є мета Buchok ART Family? Краще пізнати один одного через сцену? Чи врятувати картонну людину з ланцюгом та величезною гирею на носі, що дає змогу привернути увагу глядача до проблеми спекулятивного спілкування за двадцять одне століття випробовування людства?

Незважаючи на те, що ми всі вдаємо загальне благополуччя, прийшов час помітити проблему: чи не є все це однією великою спекуляцією? Є. Виконавці цього не приховували: «Як часто в театрі ми відчуваємо почуття сорому? За себе, за людей на сцені?» – декламують вони.

І глядача теж було втягнуто до спекулятивної участі у виставі – кожному глядачеві було запропоновано відправити СМС людині, з якою він/вона давно не спілкувалися, та у разі непорозуміння послатися на завдання у виставі. Про що вистава? Про хибі спекулятивних очікувань! І очікування глядачем більше танцю у виставі можна теж вважати спекуляцією.

В чому істотність роботи з дослідженням теоретичним і дослідженням тілесним? В усвідомленій присутності усвідомлено народженого руху. Для цього треба бути готовим чуттєво та інформаційно.

### Список посилань

1. Кремень В., Ільїн В. Філософія: мислителі, ідеї, концепції: підручник. Київ : Книга, 2005. 528 с.
2. Спасский Б. И. История физики : учебное пособие для ВУЗов. Москва : Высшая школа, 1977. 320 с.

**Журавльова Анастасія Володимирівна,**  
*старший викладач кафедри хореографічного  
мистецтва Київського національного  
університету культури і мистецтв, Київ*

### **КЛАББІНГ ЯК ОСОБЛИВИЙ КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР ДЛЯ ПРОСУВАННЯ КРЕАТИВНИХ ІДЕЙ**

Молодіжна культура створює простір, в якому молоді люди можуть почувати себе повноправними представниками суспільства. Сучасна дійсність, мода та стиль диктують відповідні правила організації життєвого простору, і різні клуби стають невід'ємною частиною молодіжної культури. Клубна культура – це культурний простір, де збирається молодь, орієнтуючись на певні музичні смаки, медіапродукти.

Соціалізуючись через прийняття та вірність певним симпатіям та антипатіям, самі учасники наділяють цінністю дану культуру.

Клаббінг (англ. clubbing – так звана танцювальна «тусовка») як стиль життя культивує безмежну свободу, при цьому більшість вільного часу присвячена відвідуванню клубів, неформальному спілкуванню, пристрасному захопленню музикою, танцем, рухом. Це специфічний суспільний простір, в якому ослаблені соціальні, моральні ціннісні норми, що стримують прояв емоцій. Клаббінг стає життєвим орієнтиром, особливим способом отримання задоволення і розваг. Постійних відвідувачів клубів називають клубберами. Клуббер – це людина, для якої клуб, нічне життя, танець та музика мають велике значення. Клубна культура пропонує не тільки розваги, а й культурний простір для творчого розвитку і самореалізації. Клуби максимально задовольняють комунікативні потреби молоді: в них можна відпочити, потанцювати, поспілкуватися, познайомитись із новими людьми. У просторі клубної культури молодь може уникнути батьківського контролю, відчутти свободу та незалежність.

Клуби стали невід'ємною частиною нічного життя великого міста. Програми нічних клубів відрізняються різноманіттям та можуть задовольнити інтереси найвибагливішої аудиторії. Популярність клубу визначається якістю роботи бармена, танцівників, MC (ведучого) та

діджея. Клуб повинен відрізнятись ексклюзивним дизайном приміщень, зручними чилаутами (місцями для відпочинку), оригінальними вечірками, сучасним технічним оснащенням, яке дозволяє втілити різноманітні постановочні ідеї та спеціальні ефекти.

Клуби інтенсивно розвиваються, з'являються їх специфічні різновиди: танцювальні клуби, музичні клуби, елітні клуби тощо. Найпоширеніший тип нічних клубів – танцювальні клуби або дискотеки. Клубні танці як один із найважливіших елементів клубінгу є експансивним способом самовираження, вільного руху та фізичної розкृतості. Мода на парні танці поступово втрачає лідерство на танцполі.

Клубінг передбачає різноманітність клубних танцювальних стилів: у ньому представлені транс і хіп-хоп клуби, техно-вечірки, хаус-клуби, вечірки у стилі соул і фанк і т. ін.

У другій половині ХХ століття в мистецтво приходять досягнення науки і техніки, з'являються сучасні студії звукозапису і нова музика, створена в студії за допомогою спеціального обладнання. Внаслідок цього виникають нові форми сприйняття музичних композицій, і однією з таких форм стала дискотека.

Перші дискотеки виникли в 1950-х роках у Франції, у 1960-х – у США і Великобританії і стали основною формою дозвілля молоді.

Слово «дискотека» походить від французького «discothèque» – так називали купку платівок (за аналогією з бібліотекою – там, де зберігаються книги). У 1940-ві роки, коли Париж перебував під німецькою окупацією, танцювальна музика того часу – джаз, бібоп, свінг – була заборонена як «музика чорношкірих недолудей». На початку 1942 року її виконання на танцювальних вечорах було заборонено.

Але, незважаючи на пропаганду, паризька молодь продовжувала збиратися на закритих вечірках, танцюючи свінг не під музику живого оркестру, а під платівки. Своєю аполітичністю, цинізмом у ставленні до правлячого режиму, особливим сленгом із великою кількістю англіцизмів та любов'ю до всього американського ця субкультура нагадувала радянських стиляг. Називала вона себе джазовим словом «зазу».

Після Другої світової війни звичним словом «дискотека» у Франції стали називати нічні клуби, де люди танцювали під композиції, записані на вінілові диски. У 1947 році Пол Пасін відкрив у Парижі першу комерційну дискотеку – клуб «Whiskey à Go-Go» (фр. à gogo – в достатку), де вперше платівки програвали нон-стоп. У 1953 році до його модернізації приклала руку Регіна Цильберберг – співачка польсько-єврейського походження, згодом – відомий менеджер нічних кабаре. Позбавившись від модних американських «джук-боксів», вона замінила їх живими диск-жокеями. Це нововведення надало клубу живої і динамічної атмосфери.

Французькі дискотеки до 1960-х років пестували свою елітарність. Саме в цей період були вигадані відмінні риси фешенебельної дискотеки: суворий фейс-контроль, специфічний антураж та внутрішнє оздоблення.

В Америці, де пильно слідували за паризькою модою, дискотеки з'явилися в середині 1960-х. Успіх «Whiskey à Go-Go» надихнув американців на відкриття мережі таких клубів у Чикаго, Лос-Анджелесі та інших містах. Але якщо дискотеки Регіни Цильберберг претендували на елітарність, в Америці вони були доступними для широкої публіки. Дискотека «Whisky-A-Go-Go», яка була відкрита у 1964 році в Західному Голівуді, популяризувала танці «go-go»: до її стелі була підвішена клітка, в якій танцювали дівчата в коротких спідницях (або взагалі без них). На початку 1980-х років танцівники гоу-гоу стали популярними в нью-йоркських нічних клубах завдяки співачці Мадонні, яка знімала їх у своїх відеокліпах.

В Америці «дискотеками» стали називати не тільки самі клуби, а й танці, які в них танцювали, і навіть вбрання публіки. Наприклад, таку назву мали жіночі сукні без рукавів, які не заважали рухатися під час танців. Ще більшої плутанини додала манера американців все скорочувати, коли слово «дискотека» перетворилось на «диско».

Поширення дискотек в Америці та Європі викликало попит на професію диск-жокея, майстерність якого все більше вдосконалювалась.

Діджей Френсіс Грассо здійснив переворот у діджей-культурі, перетворивши її з ремесла на мистецтво. Його вважають автором більшості прийомів, якими діджеї користуються до сьогодні. Наприкінці 1960-х, працюючи у нью-йоркському клубі «Sanctuary», Грассо першим популяризував «бітматчинг» – сполучення двох записів, при якому одна пісня плавно та непомітно для публіки перетікає в іншу. Він підбирав для міксу такі композиції, які спонукали людей танцювати, повністю довіряючи його музичному смаку.

На початку 1970-х нью-йоркський діджей ямайського походження Кул Герк винайшов техніку, при якій змішуються два ідентичних записи, що дозволяло продовжувати звучання однієї композиції до безкінечності та повторювати яскраві фрагменти – брейкбіт. Це була ідеальна музика для брейк-данса.

В 1975 році нью-йоркський діджей Гранд Візард Теодоре випадково винайшов техніку «скретчингу», яка згодом стала відмінною рисою хіп-хоп музики. Повертаючи платівку вперед і назад під час її виконання, він вбудовував плаваючий звук у ритм граючої композиції.

В оточенні клубних діджеїв з'явилися культові фігури, віртуози своєї справи, на виступи яких люди приходили, як на концерти артистів.

Девід Манкузо (вважається засновником сучасного клубінгу) проводив вечірки для друзів у своїй квартирі-студії на Бродвеї. Хоча офіційної назви його клуб ніколи не мав, друзі прозвали його «Loft» («Горище»). В центрі уваги там була музика: її Девід підбирав особливо ретельно – він майстерно керував настроєм своїх гостей. Манкузо ставив платівки на свій розсуд. У його колекції було багато джазу та етнічної музики з Африки, Латинської Америки і Ямайки.

Клуб «Le Jardin», який відкрив Джон Еддісон в отелі «Diplomat» на Манхеттені, наслідував елітним паризьким дискотекам 1960-х. У ньому

було два поверхи, пентхаус та підвальне приміщення, скрізь пальми, розкішні меблі, офіціанти в елегантних уніформах переміщалися на роликівих ковзанах, а публіка – вершки суспільства Манхеттена.

Першим клубом, де закладені відомі канони диско-інтер'єру, був «Gallery», відкритий діджеєм Нікі Сіано. Тут була найсучасніша світлова система, управління якої здійснювалось із пульта. У «Gallery» були чорні стіни, різнокольорові освітлювачі та великий дзеркальний шар під стелею, який, повільно обертаючись, створював ілюзію зоряного неба. Цей інтер'єр стане форматом диско-клубів, а дзеркальний шар – символом диско. Типовими елементами диско були неонові лампи, дим із сухого льоду, танцпол, який світився, дзеркала та ін.

Наприкінці 1970-х років у США нараховувалося понад двадцять тисяч нічних клубів. В одному тільки Нью-Йорку у вихідні дні нічні клуби відвідувало близько двохсот тисяч людей.

Понад тридцять років тому нью-йоркський діджей Френкі Наклз відкрив у Чикаго клуб «Warehouse», де грала електронна музика. Він одним із перших як експеримент увів до диско-музики роботу драмашин (англ. – drum-machine – електронний пристрій для створення та редагування музичних ударних фрагментів, які повторюються). Так народився стиль «хаус» (1985).

Історичний район Нью-Йорка Саунт-Стріт-Сипорт сьогодні перетворився на одне із наймодніших місць міста. Щоп'ятниці сюди з'їжджаються багато людей, щоб танцювати в тиші. Це виглядає як масштабний флешмоб: безліч людей у навушниках розкачуються в такт музики, причому у кожного вона своя.

Насправді – це беззвукова дискотека, на якій працюють як мінімум три діджеї, щоб кожен присутній мав можливість обрати улюблену хвилю. Цей модний феномен зародився ще на початку 2000-х років на фестивалі «Боннару», поступово перемістився у бари та на танцювальні вечірки.

У наш час клубна танцювальна культура не є сформованим об'єктом вивчення. Вона перебуває у безперервному процесі розвитку.

### Список посилань

1. Джексон Ф. Клубная культура. Екатеринбург : Изд-во «У-Фактория», 2005.
2. Журавльова А. В. Теорія та методика викладання популярних танцювальних стилів : навчальний посібник. Київ : КНУКіМ, 2017.
3. Иванов В. Н., Сергеев В. К. Клуб – вчера, сегодня и завтра (человек как субъект и объект культуры). Москва, 2003.
4. Омельченко Е. Л. Молодежные культуры и субкультуры. Москва : Изд-во «Институт социологии РАН», 2000.



**Коростельова Марія Дмитрівна,**  
*кандидат мистецтвознавства, старший викладач  
кафедри хореографії Київського університету  
імені Бориса Грінченка, Київ*

## **РИСИ ПОСТМОДЕРНУ В ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ БАГАТОАКТНИХ БАЛЕТІВ П. ЧАЙКОВСЬКОГО (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ М. ЕКА)**

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. спостерігаються зміни, які визначають вектор подальшого розвитку балетного мистецтва, зокрема його постмодерністського напрямку. Сучасна культура перебуває у процесі радикальної трансформації традиційних жанрів і видів мистецтва. Для постмодерністської хореографії характерною є актуалізація творів минулого, «цитатність», вона розширює межі можливостей традиційного балетного театру засобами живопису, скульптури, кіно, драматичного мистецтва тощо. Питання взаємодії оригіналу та його постмодерністських прочитань, визначення межі дозволеного в творчих експериментах та питання, де закінчується новаторство по відношенню до класики і починається скандал і провокація, актуальні для спектаклів-інтерпретацій симфонічних балетів П. Чайковського. Постмодернізм звертається до класичних творів, осучаснює їх, концепція діалогу автора з глядачем у постмодерністському балетному театрі розвивається, глядач сам домислює значну частину змісту тексту, балетні спектаклі виходять за межі нормативних та створюють нові форми та їх прочитання.

Розглядаючи балети крізь призму філософських теорій, можна провести паралель між основними ідеями філософів-постмодерністів та не лише сучасними версіями балетів, а й оригінальними постановками Маріуса Петіпа. Це допомагає з'ясувати, чому увагу сучасних хореографів привертають багатоактні балети П. Чайковського. Стійкий інтерес до них як до об'єктів інтерпретацій пояснюється тим, що музика та образна сфера балетів П. Чайковського містять настільки великий образний потенціал, що за час існування на світових балетних сценах вони набули функцій культурного коду. Завдяки інтерпретаційним експериментам у постмодерністському балетному театрі з'являються епатажні, провокаційні балетні вистави, які поставлені не заради оригінальності, але завдяки глибинному розумінню та виявленню інших сенсів твору-першоджерела. Постмодернізм у мистецтві називають новою класикою, маючи на увазі інтерес до минулого, і при цьому в інтерпретації відбивається скептичне ставлення до творів минулого. Інтерпретувати – це означає йти від явного сенсу до сенсу прихованого. Інтерпретація повністю належить до сфери сенсу і містить у собі відношення сили (витіснення, повернення витісненого) лише як відношення сенсу (цензура, маскування, згущення, переміщення) [3, 5].

Для виявлення постмодерністських тенденцій у сучасному західно-європейському балетному театрі велике значення має аналіз симфонічних балетів П. Чайковського у постановочній інтерпретації Матса Ека. У постмодерністських діалогах автора та інтерпретаторів реалізуються радикальні форми творчості, де класичні твори трактуються як абсолютно новий текст, і фокус знаходиться на відмінності з вихідним авторським змістом. Кожен спектакль-інтерпретація унікальний, несхожий на інший, але є спільна риса, властива всім інтерпретаціям, інтерпретатори видозмінюють запозичений матеріал, вилучають із природного контексту і поміщають у нову, невласливу йому сферу. Інтерпретація виступає як співвіднесення оригіналу твору із системою образів і понять щодо даного твору самих інтерпретаторів, згідно з якою кожний митець винаходить свій спосіб вираження зрозумілого сенсу [3].

М. Ек «опустив романтичний і взагалі балет на грішну землю. Після нього балетним героям стало дозволено займатися сексом, вживати наркотики і пересуватися в найнепрстойнішому різновиді *plie* – присівши і широко розставивши ноги» [4]. Балетмейстер відходить від оригінальних сюжетів, актуалізує їх, його творчість можна визначити як поєднання звернення до минулого, до класики та руху вперед. Працюючи режисером драматичного театру, а інколи і оперного, М. Ек добре знає драматичний та музичний театр, свій досвід у цих сферах він переніс на балетний театр, застосовуючи набуті позабалетні знання у своїх постановках.

Матс Ек вважає, що немає сенсу штучно звеличувати танець, що лише всі разом види мистецтв є важливими, немає змагання між видами мистецтв, серед них жодне не схоже на ключ від життя, який відкриває всі двері [2]. Спільною рисою більшості постмодерних балетних інтерпретацій є поліжанровість, яка стає естетичною системою і відображає світоглядні позиції постмодерністської культури, дозволяє здійснювати діалог минулого і традиції, втілювати ідеї парадоксальності і плюралізму у межах одного твору, дозволяє прослідкувати її зв'язки «по горизонталі» і «по вертикалі» з культурами, що існують паралельно, та з тими, що перебувають на історичній відстані.

Постмодерністський спектакль – це зазвичай текстуальне, знакове середовище, яке так чи інакше деконструє твір-першоджерело. Неминуча в цьому випадку децентрація структури, дроблення художнього тексту на різні елементи призводить до несподіваних жанрових і стильових модифікацій [1, 133]. Класичний балет – консервативний жанр, в якому будь-які значні зміни вносити не прийнято. Постмодерністський балетний театр розірвав традиційні взаємовідносини глядача із класичним пишним видовищем, позбавленим сучасних сенсів. У такому випадку глядачі не є просто відстороненими спостерігачами дій, що відбуваються на сцені, але виступають також у ролі інтерпретаторів. Відкриття можливості розширення і поглиблення такої важливої категорії у театрі, як актуальність, сучасність текстів, допомогло сцені подолати

лінійне мислення як постановників, виконавців, так і глядачів, виробити сучасну мову виразних засобів і, можливо, заявити про народження нового постбалетного театру.

### Список посилань

1. Коростельова М. Д. Хореографічні інтерпретації балетів П. Чайковського наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття : дис. канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : КНУКіМ, 2018. 192 с.
2. Портрет хореографа: Матс Ек // Независимая газета. 1998. 31 марта. URL : <https://dance-buro.livejournal.com/10082.html> (дата звернення: 18.10.2017).
3. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. Москва : Академический проект, 2008. 695 с.
4. D'Adamo A. Mats Ek. Palermo : L'epos, 2002. 212 с.

**Небесник Анжеліка Володимирівна,**  
*викладач кафедри хореографічного мистецтва  
Київського національного університету  
культури і мистецтв, Київ*

### РЕПЕРТУАРНА ПАЛІТРА «КИЇВ-МОДЕРН БАЛЕТУ»

Діяльність академічного театру «Київ модерн-балет» сьогодні є одночасно відображенням загальносвітових тенденцій розвитку колективів сучасного танцю (трупі з яскраво вираженим авторським стилем одного балетмейстера, естетика постмодерну тощо) і демонстрацією особливостей розвитку сучасного танцю в умовах віт-чизняної соціокультурної ситуації.

Багатий репертуар, масштабна гастрольна діяльність, активна творча позиція художнього керівника «Київ модерн-балету» Радю Поклітару сприяють популяризації як театру, так і сучасної хореографії в цілому. Новітні підходи до втілення хореографічних творів, авангардні композиційні прийоми, нетривіальне сценографічне оформлення задають високу планку, стають прикладом для наслідування творцям усіх різновидів хореографії в Україні.

За перші роки «Київ модерн-балет» пройшов шлях від колективу однієї вистави («Кармен TV» у 2006 році) до повноцінного репертуарного театру («Лускунчик» (2007), «Веронський міф: Шекспірименти» (2007), «Дош» (2007), «Болеро» (2007), «Underground» (2008), «Палата № 6» (2008), «Двоє на гойдалці» (2009), «Квартет-а-тет» (2010)).

У 2010 році Поклітару запусив всередині театру лабораторію молодих хореографів. У репертуарі «Київ модерн-балету» з'явився «Концерт» (Con Tutti I Strumenti), наповнення якого змінюється у міру того, як артисти готують нові роботи. Через рік після першого «Концерту» вихованці Поклітару почали займати призові місця на конкурсах хореографів: 2011 рік – конкурс ім. Сержа Лифаря в Донецьку (Сергій Кон, Олена Долгих, Анастасія Харченко), 2011–2012 роки – конкурс ім. С. Дягілева в Лодзі (Сергій Кон, Олексій Бусько), 2012 рік – фестиваль сучасної хореографії «IFMC» у Вітебську (Бусько, Харченко, Кон) та ін.

2013 року провідний на той час артист театру О. Бусько поставив балет на одну дію у чотирьох картинах «Пори року. Кохання як воно є» на музику О. Родіна. Прем'єра наступного балету О. Буська «Видіння рози» відбулася 18 червня 2014 року.

Улітку 2015 року відбулася прем'єра балету Артема Шошина «Ближче, ніж кохання». 2016-го у репертуарі театру з'явилася його ж одноактна вистава «Пробігаючи життя» на музику Й. С. Баха, В. Мертенса, М. Ріхтера, 2019-го – «Нерозлучники» на музику Г. Малера та Дж. Пуччіні.

Наприкінці 2016 р. у репертуарі «Київ модерн-балету» з'явилася дебютна вистава Анатолія і Катерини Водзянських «Second Floor» («Другий поверх») на музику англійця Джеймса Блейка, аргентинця Густава Сантаоляля та німця Нільса Фрама. Балет «Second Floor» отримав II премію на XXIX Міжнародному фестивалі сучасної хореографії «IFMC» 2016 року у Вітебську (Білорусь).

У 2018-му артист театру І. Мірошніченко поставив монобалет «Дерево не може втекти» на музику П. Вакса, Дж. Кейджа, Е. Гренета.

Р. Поклітару постійно звертається до складних філософських тем, інтерпретуючи засобами сучасної хореографії відомі літературні твори. У 2014 році відбулися дві прем'єри таких творів: одноактного балету-драми «Жінки в ре-мінорі» (за п'єсою Федеріко Гарсія Лорки «Дім Бернарди Альби») та балету-роздуму про швидкоплинність життя на одну дію на музику А. Вівальді за мотивами однойменної п'єси Торнтон Вайлдера «Довгий різдвяний обід», що зазнав широкого резонансу та великого успіху. 2017 року за мотивами оповідання Ф. С. Фіцджеральда «Загадкова історія Бенджаміна Баттона» Р. Поклітару створив одноактний балет «Вгору по річці» на музику Олександра Родіна.

Після «Лускунчика» у репертуарі театру з'явилися ще дві інтерпретації балетів класичної спадщини П. Чайковського у постановці Р. Поклітару: «Лебедине озеро. Сучасна версія» (2013) та «Спляча красуня» (2018). Також Р. Поклітару втілює «Жізель» (2016).

Досить умовно крізь призму репертуару «Київ модерн-балету» від його створення до сьогодні можна провести наступну періодизацію: перший етап (2006–2010) – формування авторського репертуарного театру; другий етап (2010–2013) – формування та розвиток балетмейстерської лабораторії на базі театру зі збереженням яскравого обличчя авторського театру; третій етап (2013–2019) – поява низки вистав молодих

балетмейстерів – учасників колективу у постійному репертуарі, збільшення кількості двоактних вистав Р. Поклітару, що розраховані на масштабну сцену. Останнім часом також збільшилося коло прихильників театру серед пересічних глядачів, про що свідчать регулярні аншлагові вистави в одному з найбільших залів Києва – Міжнародному центрі культури і мистецтв «Жовтневий».

Сьогодні академічний театр «Київ модерн-балет» підтримує статус репертуарного театру сучасної хореографії, що є одним із найбільш гастролюючих у країні та за її межами, поєднує риси професійного творчого колективу та лабораторії для експериментувань молодих хореографів.

**Ситченко Катерина Володимирівна,**  
*викладач кафедри сучасної та бальної хореографії  
Харківської державної академії культури, Харків*

## **ХОРЕОГРАФІЯ У ТЕХНІКО-ЕСТЕТИЧНИХ ВИДАХ СПОРТУ ЯК МИСТЕЦТВОЗНАВЧА ПРОБЛЕМА**

Сучасна хореографічна культура – частина складного комплексу міждисциплінарних чинників, характерних для динаміки соціокультурних процесів сьогодення. Її специфіка пов'язана насамперед зі здатністю передавати невербальний зміст художніх образів та знакових сенсів мовою тіла. Таким самим унікальним соціокультурним явищем є спорт, де тілесність у її прямому розумінні виступає важливою демонстраційною складовою, а людські пріоритети виявляються через принципи змагальності.

Взаємодія спорту і мистецтва має давнє й глибоке історичне коріння, яке бере свій початок від світоглядних концепцій стародавніх греків. Останні, як відомо, наполягали на поєднанні спорту з естетикою мистецтва та духовністю філософії. Гармонійний синтез зовнішніх фізичних форм та моральних якостей слугував у будь-які історичні часи формуванню досконалості людини та спрямовував її виховання до естетичних ідеалів.

У сучасній науці важливого значення набуває вивчення спортивної діяльності у ретроспективі світової культурної історії та пов'язаних із нею процесів розвитку хореографічного мистецтва – однієї з найдавніших та найвпливовіших сфер духовного здобутку людства. У проблемному полі аналізу спортивної та хореографічної культури перебувають суміжні, а часом й універсальні для обох критерії та поняття: фізична досконалість, вишуканість пластики, артистизм, жага до екстремальності, непередбачуваність драматургії – все, що наближує обидва соціокультурні явища до яскравих театралізованих видовищ.

Сучасна вітчизняна і зарубіжна академічна спільнота, що переймається проблематикою взаємоінтеграції хореографії та спорту, широко впроваджує у роботу досвід видатних науковців-попередників (Д. Бегак, В. Зінченко, В. Кірсанов, Ф. Морель, Х. Тідріксаар, Л. Янсон та ін.), пропонує власні теоретичні розробки щодо взаємодії різних видів танцювального мистецтва і спорту (І. Артамонова, Н. Батєєва, І. Вінер-Усманова, Р. Воронін, А. Головка, П. Кизім, Т. Мошенська, Т. Осадців, К. Серебрянська та ін.). Підґрунтям для створення нових досліджень слугують методичні рекомендації відомих фахівців минулого та сучасності у галузі хореографічного мистецтва (Н. Александрова, Н. Базарова, А. Ваганова, Є. Валукін, С. Головка, Л. Зихлинська, В. Костровицька, В. Мей, А. Мессерер, М. Тарасов, О. Чекригін, С. Стуколкіна, Л. Цветкова та ін.) та спорту (Б. Ашмарін, М. Беляєв, В. Бойко, Ю. Верхошанський, Б. Віноградов, З. Вяткіна, Г. Гиренко, Д. Донської, В. Дьячков, В. Заціорський, Я. Коц, О. Ледовський, М. Лобжанідзе, Б. Лоу, К. Михайлов, В. Фарфель, А. Френкін та ін.).

Водночас маємо наголосити, що у вітчизняних наукових колах досі не спостерігалося глибокого і систематичного вивчення засад спортивних дисциплін техніко-естетичної спрямованості, висвітлення їх безпосередньої спорідненості із різноманітними формами хореографічного мистецтва. Нагальною потребою є виявлення принципів взаємодії спортивної і хореографічної культури на сучасному етапі з урахуванням вітчизняного та зарубіжного досвіду роботи.

*Данилюк Уляна Ігорівна,  
аспірантка Київського національного  
університету культури і мистецтв, Київ*

**СТУДІЇ ТАНЦЮ В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ  
ЖИТТІ КИСВА  
10-30-Х РР. XX СТ. ЯК НАУКОВА ПРОБЛЕМА**

Осмилення національної своєрідності шляхів розвитку різних культурно-мистецьких феноменів, до яких відносимо і танцювальні студії першої третини XX ст., є важливим завданням сучасної гуманітарної науки. Сьогоднішні вимоги комплексного підходу унеможливають проведення вузькопрофесійних досліджень, вимагають розгляду явищ будь-якого виду художньої діяльності в контексті культурно-мистецьких процесів із виявленням їхніх естетико-філософських основ. Процеси оновлення хореографічного мистецтва в Україні першої третини XX ст., періоду, що в образотворчому та театральному мистецтві дістав назву «український авангард», увиразнилися в роботі різноманітних танцювальних студій.

Окремих аспектів роботи студій танцю в Києві торкалися П. Білаш, розглядаючи сценічну хореографію України в контексті європейської художньої культури 10–30-х рр. ХХ ст. [1], Г. Веселовська – аналізуючи події українського театрального авангарду [2], Н. Горбатова – окреслюючи становлення класичного танцю в Україні [3], М. Курінна – торкаючись біографії С. Лифаря [4], та ін. Однак комплексного дослідження, присвяченого широкому видовому спектру танцювальних студій Києва, а також персональному плану їхніх керівників (студії класичного танцю, модерн-танцю, вільної ритмопластики, «Школа вільного танцю», «Центростудія балету» тощо, серед керівників яких І. Чистякова, Б. Ніжинська, М. Мордкін, Б. Джеллато, К. Давидова, З. Лянге, В. Лянче, А. Романовський та ін.), створено не було.

Студійний рух із новітніх напрямів хореографії 10–30-х рр. ХХ ст. вплинув на розвиток професійного балетного мистецтва, однак це не знайшло продовження через офіційну заборону. Сьогодні в умовах відсутності ідеологічного диктату відкрилась можливість об'єктивної оцінки діяльності таких студій. Важливо виявити місце та роль танцювальних студій у культурно-мистецькому житті Києва 10–30-х рр. ХХ ст., для чого, на нашу думку, слід проаналізувати літературу з теми та джерельну базу дослідження; окреслити філософсько-естетичні основи модернізму, зокрема українського авангардизму, що позначились на розвитку хореографічного мистецтва в Україні; охарактеризувати культурно-мистецькі процеси в Україні 10–30-х рр. ХХ ст. у проекції на Київ, зокрема, танцювальні студії; виявити європейські (10-ті рр. ХХ ст.) та російські (20–30-ті рр. ХХ ст.) впливи на роботу танцювальних студій Києва; з'ясувати організаційні, педагогічні та художні основи танцювальних студій Києва 10–30-х рр. ХХ ст.; розкрити значення студій танцю Києва 10–30-х рр. ХХ ст. для розвитку хореографічного мистецтва України та світу.

Таке дослідження сприятиме відтворенню цілісної панорами студійного танцювального руху в Києві 10–30-х рр. ХХ ст., а здобуті наукові дані, положення, висновки, залучений фактичний матеріал можуть бути використані в подальших теоретичних розробках, присвячених дослідженню хореографічного мистецтва в Україні; при створенні праць із проблем української хореографічної культури; при підготовці спецкурсів, методичних посібників і підручників для студентів закладів вищої освіти відповідного профілю; у практиці фахівців-хореографів із балетмейстерської та викладацької діяльності.

### Список посилань

1. Білаш П. М. Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10–30-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.01. «Теорія та історія культури». Київ, 2004. 18 с.

2. Веселовська Г. Український театральний авангард. Київ : Фенікс, 2010. 367 с.
3. Горбатова Н. О. Становлення мистецтва класичного танцю в Україні (20–30-ті роки ХХ століття) : автореферат дис. ... канд. іст. наук. : спец. 17.00.01. «Теорія та історія культури». Київ, 2004. 18 с.
4. Курінна М. Серж Лифар: від Київської Центростудії до Паризької опери // Студії мистецтвознавчі. 2012. Число 1. С. 86–91.

**Айгістова Аміна Аскярівна,**  
*здобувач Київського національного університету  
культури і мистецтв, Київ*

## **ДО ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ ГАРМОНІЇ У ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ**

Неоднозначність перспектив розвитку культури як у світовому, так і в локальному аспектах, пошук шляхів гармонізації відносин людини із соціумом, з іншими людьми, з природою і т. ін. в умовах дедалі наростаючих викликів, які динамізуються невизначеністю соціокультурних трансформацій, поряд з ускладненням суперечливих міжкультурних відносин потребують дослідження усталених базових традиційних цінностей. Останні не тільки слугують сенсожиттєвими і світоглядними орієнтирами, а й є універсальними у межах різних культурних світів. До них, без сумніву, відноситься полісемантичне поняття гармонії, яке нині вже остаточно вийшло за межі вузькопрофесійного філософсько-естетичного дискурсу і трактується як одвічне прагнення людини як такої до цілісності, сталості, порядку і єдності.

Людство давно зрозуміло, що для досягнення гармонійного буття людини в світовому універсумі необхідно збалансувати розумне (раціональне) та інстинктивне (інтуїтивне), що неможливо досягнути без найбільш дійового засобу – художньої культури, позаяк саме в ній найбільше виявлено споконвічне прагнення людини до прекрасного, ідеального, досконалого, до абсолютної гармонії буття. Різні мистецькі твори, як констатує Т. Сумінова, об'єднує потужний сенсовий імпульс, спрямованість до самовдосконалення і, звичайно ж, до гармонії. Така потреба в красі не є тимчасовою, спонтанною примхою людини, її фантазії. Це глобальний, життєво важливий орієнтир, що допомагає досягти гармонії у всьому. Саме виходячи з цього античні філософи вважали, що в основі Всесвіту є Логос – слово, розумність, гармонія [1].

Найперше суттєвий масив праць і науково-теоретичного, і навчально-практичного характеру був представлений вченням про гармонію



у музиці, що й не дивно, адже дисципліна «гармонія» є обов'язковою для вивчення майбутніми музикантами: Т. Бершадська «Лекції по гармонії», Ю. Холопов «Гармонія. Практичний курс», Ю. Тюлін «Вчення про гармонію», І. Способін «Лекції по курсу гармонії» та ін.

Важливий блок досліджень гармонії представляють наукові праці загальнотеоретичного спрямування, в яких досліджуються гармонійні аспекти мистецтва як такого: І. Євін «Мистецтво як складна самоорганізована система», І. Сафаров «Філософсько-естетичні аспекти творчості», В. Буданов «Синергія гармонії – ключ до еволюції форми і ритму».

Важливими є напрацювання російської авторки Т. Сумінової, зокрема: «Артосфера і концепт “гармонія” як системоутворюючий елемент буття Прекрасного», «Ноосфера: пошуки гармонії» [2], в якій із позицій філософії, культурології, естетики, теософії, інформаціології та інших підходів розглядаються проблеми гармонії та її пошуку в ноосфері, в тому числі у художній культурі (атмосфері), від стародавності до сучасності.

Питанням гармонії в образотворчому мистецтві присвячені дисертації В. Фірстова «Концепція колориметричного барицентру в дослідженні гармонії живопису», В. Кузмичева «Поняття співмірності в мистецтві живопису» та ін.

Важливість гармонії в мистецтві моди у дисертаційній роботі «Побудова гармонійної матриці моди різних періодів ХХ ст.» досліджує Н. Філатова.

Про важливість гармонії в хореографічному мистецтві свідчить низка праць теоретичного та практично-методичного характеру, зокрема присвячених дотичному поняттю «композиція», А. Кривохижі «Гармонія танцю: навчально-методичний посібник із викладання курсу «Мистецтво балетмейстера» для хореографічних відділень педагогічних університетів, К. Василенка «Композиція українського народно-сценічного танцю», Л. Мови «Усвідомлене тіло – шлях до внутрішньої та зовнішньої гармонії», Г. Богданова «Робота над композицією і драматургією хореографічного твору», О. Голдрича «Хореографія: Посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю», Р. Зарипова «Драматургія і композиція танцю: погляд із глядацького залу» і т. ін.

Отже, у філософії і естетиці поняття «гармонія» досить часто використовується для характеристики різних феноменів та побудови теоретичних концепцій. Проблеми гармонії перебували у колі зацікавлення ще класиків стародавності: Арістотеля, Цицерона, Платона, Августина та ін. Як філософсько-естетична категорія гармонія досліджена О. Лосєвим, І. Пригожиним, М. Лейтоном, Л. Шевальє, В. Шестаковим та ін. Однак поступово з онтологічної категорії, яка описує питання існування та розвитку всього сутнісного, зокрема досконалої людини та її взаємовідносин зі світом тощо, гармонія дедалі

частіше перетворювалася на категорію, яку почали використовувати як основу характеристики мистецьких творів, зокрема музики і живопису. Так, поняття гармонії із суто такого, яке описувало цілісність світоустрою, а також фактично ідеальні відносини між людиною і природою, людиною і Богом тощо, стало і важливою характеристикою художньої культури, що й актуалізувало її дослідження у відповідних мистецьких напрямках.

### Список посилань

1. Суминова Т. Н. Гармония как наивысший принцип взаимодействия мелоса и логоса: философско-культурологический аспект // Парадигма: Очерки философии и теории культуры, Мелос и Логос: Диалог в истории : материалы Третьей Международной конференции «Метафизика искусства», 19–20 ноября 2004 года. Вып. 2. Под редакцией М. С. Уварова. Санкт-Петербург : Издательство «Барс», 2005. URL : <http://anthropology.ru/ru/text/suminova-tn/garmoniya-kak-naivysshiy-princip-vzaimodeystviya-melosa-i-logosa-filosofsko>
2. Суминова Т.Н. Ноосфера: поиски гармонии. Москва : Академический проект, 2005. 446 с.

**Пастухов Олексій Анатолійович,**  
*магістрант ПВНЗ «Київський*  
*університет культури», Київ*

## ЯК КОНСТРУЮЄТЬСЯ Й ВИЗНАЧАЄТЬСЯ СУЧАСНИЙ ТАНЕЦЬ?

Танець постмодерн 60-х і початку 70-х рр. ХХ століття був потенцією, фізичною безпосередністю, звільненням від світу, якого шукали митці та науковці як спосіб досягнення різноманітності фокусу та незалежності музики від руху [1, 160]. Цей період сприяв появі сучасного танцю, який намагається взаємопов'язати мистецтво, досліджуючи нові способи створення хореографії поза параметрами постмодернізму. Незважаючи на те, що цей танець є субпродуктом постмодернізму, який водночас є субпродуктом модернізму, він намагається звільнитися від власного сенсу, але це неможливо, оскільки сучасний танець, як і авангардний рух, підтримує тяжіння й відштовхування у межах власного семіотичного поля.

Крім того, постструктуралістська думка також вплинула на сучасний танець, ставлячи під сумнів засади його естетики [2, 34]. Чи володіє танець автономією або ж він дотримується принципів сучасності: рівність, самореалізація й емансипація? Ця передумова вплинула на спосіб створення сучасних танцювальних продуктів, які довільно конструюють цю автономію

через відносини з рухом, щоб комунікувати з аудиторією, використовуючи нові та різні засоби.

Сьогодні багато досліджень намагаються визначити природу сучасного танцю як художнього феномену та його теоретичний дискурс. Як наслідок, хореографія виявляється перекладом або перенесенням на сцену різних танцювальних компонентів (танцюристи, техніка, тіла, реквізит, освітлення, сцена, костюми та ін.). Це ознаки сучасного хореографічного значення крізь призму «саморефлексії: роль сучасної хореографії, коли експерт-практик зустрічає досвідченого глядача» [4, 107]. Крім того, відносини між фізичним досвідом танцюристів, їх свідомістю та навколишнім середовищем є важливими у сучасній хореографічній практиці, щоб зрозуміти, як танцювальне тіло використовується з точки зору пропріорецепції, сприйняття та перспективи і як сприймаються танцювальні рухи у повсякденному житті та під відкритим небом. Саморефлексія допоможе зрозуміти нові значення танцювального твору. Деконструкція корисна для виявлення повного значення танцювального твору з метою сприяння розвитку нової філософії сучасного танцю [5].

Сучасні хореографічні методи (імпровізація, випадкова процедура або спільна робота), як і раніше, використовуються хореографами у невизначеному суспільно-політичному контексті з метою створення хореографії та відриву від традиційних засобів досягнення значимості. Хореограф Іржі Кіліан згадав про цей спосіб роботи: «Я не заходжу в студію з упередженими ідеями, це неможливо. Отже, я намагаюся створити атмосферу, в якій кожен бере участь у створенні, а не я, нав'язуючи всім думку: “Робіть те, робіть інше”» [3]. «Ви повинні увібрати в себе все це (sic), а потім закликати танцівників до участі у створенні, попросивши їх імпровізувати, поділитися власним досвідом, своєю емоційністю, власним розумінням речей» [6].

Проте людське тіло постійно виробляє значення, творить безпосередні світогляди й культурні ідентичності. Як результат, хореографи можуть контролювати свій творчий процес, використовуючи згадані методи під час репетицій, але не сприйняття та реакції танцюриста й аудиторії на знаки та значення, які на початках використовувалися у хореографії. Знову ж таки, слова І. Кіліана допомагають зрозуміти нездатність хореографів контролювати значущість їхньої творчості: «...намагаються сказати, намагаються спілкуватися, але неможливо спілкуватися, неможливо. Ви не можете, ви просто чесні, намагаючись передати щось чесно, це ніколи не буде сприйнято саме так, як було задумано, це завжди відрізняється ... [аудиторія] отримує усі повідомлення зовсім по-іншому» [6].

### Список посилань

1. Jordan, S. (2003). Radical discoveries, pioneering postmodern dance in Britain. In S. Baner (Ed.), *Reinventing dance in the 1960's* (pp. 151-164). Madison : The University of Wisconsin Press.

2. Klein, G. (2011). Dancing politics: Worldmaking in dance and choreography. In G. Klein, & S. Noeth (Eds.), *Emerging Bodies* (pp. 18-27). Bielefeld: Transcript Verlag.
3. Opéra National de Paris (Producer). (2008). *Bella Figura* by Jiří Kylián. Retrieved from <http://www.youtube.com/watch?v=MXSdTssVyPM>
4. Protopapa, E. (2012). Performance-making as interruption in practice-led research. *Choreographic Practices*, 2(1), 103-117.
5. Svebor, S. (2013, July). Ballet and dance after postmodernism. Paper presented at the meeting of International Dance Council CID-UNESCO, Montreal.
6. SemperoperBallett (Producer). (2012). *Bella Figura: Interview with choreographer Jiří Kylián*. Retrieved from : <http://www.youtube.com/watch?v=pEmq1bGeLSU>



**Мова Людмила Вікторівна,**  
*кандидат психологічних наук, доцент,  
доцент кафедри хореографічного мистецтва  
Київського національного університету  
культури і мистецтв, Київ*

## **ОСОБЛИВОСТІ ОПАНУВАННЯ ТЕХНІКОЮ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ ПІД ЧАС ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ХОРЕОГРАФІВ**

Сьогодні в сучасному світі базова людська потреба в розвитку власного тіла і підтримці його здоров'я та форми є актуальним питанням. Однією з найважливіших передумов гармонійності, повноцінного життя, самореалізації особистості є її здоров'я. І саме фізичне виховання спрямоване на формування здорової, фізично повноцінної особистості, функціональне удосконалення організму.

Танець є невід'ємною частиною пластичної культури людини. Виховання танцювально-пластичної культури починається з пізнання і розвитку опорно-рухового апарату танцівника. І насамперед студентам необхідно навчитися виконувати найпростіші танцювальні вправи і рухи. Тому ми маємо за мету розглянути використання технік contemporary dance (сучасного танцю) як компонента фізичного виховання студентів.

Танець як складний культурний і багатофункціональний феномен та об'єкт наукових розвідок у різні часи привертав увагу багатьох дослідників. Про мистецтво як механізм впливу на людину та культуру тілесності йдеться з періоду Давньої Греції і донині. У процесі фахової підготовки майбутні хореографи вивчають велику кількість рухів і вправ, які мають різну специфіку виконання та потребують різного рівня фізичного напруження. Більшість існуючих видів роботи зі студентами-хореографами спрямовано на відпрацювання технічного танцювального матеріалу.

Наш професійний практичний досвід дозволяє констатувати, що в техніці contemporary dance виділяють такі базові принципи роботи тіла і організації руху, як дихання, зв'язок дихання і руху; анатомічно зумовлену роботу кісток, суглобів і м'язів; роботу з центром ваги, вагою тіла, силою тяжіння; роботу з часом і простором. Але цей танець – не лише технічні рухи тіла. Він стає можливим лише за умови прояву таких його складових, як механічний рух – з одного боку, і рух свідомий – з іншого. Використання технік соматик і реліз у сучасному танці дозволяє студентам інтегрувати свідомість і тіло через рух, навчаючись майстерності слухати і розуміти своє тіло, наново відкривати для себе власні відчуття, почуття, емоції та їхню природу.

У нашому розумінні техніка сучасного танцю (постпостмодерну) – це техніка, основана на природних законах функціонування тіла щодо організації руху та дихання. Звільнення м'язів від перенапруження та активація фасціального рівня при організації руху, природна анатомічна робота

суглобів та їх зміцнення, будова взаємозв'язків тіла – все це має передувати опануванню технічного танцювального матеріалу як якісна фізична підготовка студента для подальшого опанування фахових дисциплін.

Саме тому, на наш погляд, сучасний студент-танцівник має бути обізнаним стосовно свого тіла за наступними параметрами: як організований рух людини, особливості будови рухливих зон скелета (суглобів), розуміння, завдяки чому відбувається рух тіла у просторі, що таке центр ваги тіла, як організовується переміщення людини з нижнього до верхнього ярусу у просторі, що є первинним для розуміння і тренування власного тіла і чому саме дихання визнають першим пунктом при навчанні сучасному танцю, що таке фасції і чому так багато про них говорять досвідчені танцівники-викладачі на своїх заняттях, як підлога виконує роль партнера і дозволяє відчуті зони перенапруження у власному тілі під час руху, що таке ВР (основи Бартенієфф) та LMA (аналіз руху за Лабаном) та ін.

Тобто під час опанування технічним танцювальним матеріалом насамперед необхідно і важливо формувати у студентів розуміння свого тіла як цілісної усвідомленої системи, що відчуває та використовує раціонально ресурси власного організму. Що для цього потрібно передусім?

Формування знань і практичних навичок, спрямованих на усвідомлення, що руховий процес має певні закономірності. Саме виховання рухового процесу на базі фізіологічно обґрунтованих керованих рухів є першою ланкою цієї системи. Природний рух оберігає м'язові групи від застосування надмірної фізичної сили. Формування всіх рухових дій на основі доцільних рухів є базою для створення в зонах рухливості м'язової сфери фази найвищої фізіологічної провідності. Ця фаза має обґрунтування в роботі Н. Бернштейна [1] і сприяє формуванню в організмі людини чіткої взаємодії всіх м'язових структур.

Такими зонами рухливості є власне суглоби. Особлива увага студентів-хореографів спрямовується на тазостегнові, колінні, плечові, ліктьові та стан хребта в поперековому і шийному відділах.

Як відомо, фізіологія активності встановлює трифазовий цикл рухового процесу: підготовка дії, конкретна дія та звільнення після дії. Якщо дотримуватися послідовності циклу, то є можливість досить швидко навчитись чи свідомо дозволити собі ефективно керувати власним руховим процесом. Ступінь застосування фізичної сили при цьому значно знижується, що в свою чергу дозволяє свідомо і чітко регулювати (збалансовувати) процеси напруження та релаксації, що значно зменшує можливість виникнення у м'язовій сфері мимовільних перенапружень.

Формування процесів саморегулювання м'язового напруження – релаксації пов'язано насамперед із визначенням точних кордонів, у межах яких ці процеси врівноважуються, в локальних м'язових групах. Такими кордонами є локальні м'язові групи, що навколо суглобів, і в межах цих же кордонів напруження має компенсуватися.

Суглоби як рухомі з'єднання кісток мають різні діапазони рухливості. Від великого в зонах тазостегнових і плечових до певним чином обмеженого

у кистьовому суглобі та шийному відділі хребта. Також дуже різними є фізичні можливості м'язових груп, що містяться навколо суглобів.

Також дихання відіграє важливу роль у процесі творення руху і керуванні ним. Регулювання дихання є важливим аспектом у формуванні усвідомленості. У процесі опанування новими рухами необхідно налаштуватися на спокійний стан, зручний ритм дихання, у якому зберігаються його три фази. Це сприяє ефективній роботі, а за допомогою поглибленого дихання можна свідомо розслабити частини тіла, які є перенапруженими.

Таким чином, можемо зробити висновок, що навичка регуляції «напруження – розслаблення» необхідних груп м'язів при виконанні того чи іншого руху та оволодіння зв'язним диханням є важливими базовими принципами contemporary dance і водночас складовою якісної фізичної підготовки. Перший прийом трансформується з простого м'язового навчання у навчання свідомого використання м'язового розслаблення і напруження під час виконання вправ різного технічного рівня складності та танцювальних комбінацій. Отриманню цієї навички сприяє усвідомлення різноманітності функцій, які виконують хребет та м'язи (функцією хребта є протистояння силі тяжіння, функція м'язів – здійснення руху). А також вправи, як правило, партерного характеру, на відпрацювання свідомого регулювання «напруження – розслаблення» відповідних груп м'язів під час руху. Фактично паралельно до цього має відбуватися процес оволодіння студентами зв'язним диханням. Отже, можливість танцювати, розуміючи, що після вдиху йде обов'язково видих, а не затримка дихання, та якісно працююче тіло дозволяють студентам у подальшому успішно опановувати технічний танцювальний матеріал, не травмуючись та залишаючись у ресурсному стані. Розуміння та усвідомлення власного особистісного простору, простору танцю, себе у просторі та відносинах із партнером – це теми, які надалі потребують розгляду.

### Список посилань

1. Бернштейн Н. А. Физиология движений и активность. Москва : Наука, 1990. 392 с.

**Пархоменко Олександр Миколайович,**  
*кандидат педагогічних наук, доцент кафедри  
музичної педагогіки та хореографії Ніжинського  
державного університету імені Миколи Гоголя, Ніжин*

### ДО СУТНОСТІ ПОНЯТТЯ «БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКІ ВМІННЯ»

Ефективність хореографічного твору залежить від балетмейстерських вмінь вчителя хореографії, його ґрунтовні знання, працьовитість, талант,



вміння контактувати з людьми – ключові розуміння моделі професії балетмейстера. Він не лише створює танцювальні композиції, різні за стилем та формами, а й, використовуючи всі засоби балетмейстерського мистецтва, воліє втілити свої думки й почуття у сценічних образах.

Розуміння сутності поняття вміння надзвичайно різноманітне. Психологи розуміють під умінням здатність до використання суб'єктом наявних знань і навичок для обрання і здійснення перцептивних, мнемічних, розумових, творчих дій відповідно до поставленої мети. Терміном «уміння» позначають також володіння складною системою психологічних і практичних дій, необхідних для доцільної регуляції діяльності наявними у суб'єкта знаннями та навичками [2, 196].

У науковій літературі вміння розглядаються також як набута знанням чи досвідом здатність робити будь-що, підготовленість до практичних і теоретичних дій, що виконуються швидко, точно і свідомо (С. Гончаренко); компонент діяльності, в якому втілені знання та навички (В. Сластьонін); включає в себе уявлення, поняття, знання, навички концентрації, розподілу та переключення уваги, навички сприймання, мислення, самоконтролю та регуляції процесу діяльності (К. Платонов); заснована на знаннях і навичках готовність людини успішно виконувати певну діяльність (Г. Костюк); найважливіші процеси свідомості, що виявляються в системі перцептивних, мислительних, мнемічних, вольових сенсорних дій, забезпечуючи досягнення поставленої мети діяльності в змінних умовах перебігу; специфічна природа умінь, їх взаємозв'язок із навичками та знаннями (Є. Міріельян); засвоєння суб'єктом способу виконання дії у звичних і змінених умовах, який забезпечується сукупністю набутих знань (О. Рудницька) [1, 36].

Балетмейстерські вміння вчителя хореографії формуються на основі фахових навичок (або системи навичок) завдяки варіюванню умов тренування, що успішно функціонують у динаміці балетмейстерської діяльності.

Хореографічні та педагогічні знання в поєднанні з навичками визначають балетмейстерські вміння.

Ми розуміємо під балетмейстерськими вміннями здатність вчителя хореографії успішно діяти як творець, постановник, репетитор, педагог, організатор, що ґрунтується на знаннях і навичках у галузі хореографічного мистецтва.

Суть балетмейстерських умінь виявляється у важливому полі діяльності вчителя хореографії, а саме:

- створенні задуму майбутньої хореографічної композиції, виходячи з особливостей будови музичного твору, теми та ідеї;
- самостійному доборі танцювального матеріалу для складання лібрето, структуруванні композиції танцю за різними хореографічними формами;
- складанні танцювальної композиції (від простих комбінацій до невеликих музично-хореографічних форм);
- використанні у своїй практичній і теоретичній діяльності досвіду суміжних мистецтв (літератури, образотворчого мистецтва тощо);

- реконструюванні раніше складеного хореографічного тексту та стилізуванні його під певний поновлений танцювальний твір;
- усвідомленні та застосуванні методології, технології, психології та педагогіки хореографічної освіти;
- аналізі, узагальненні й використанні у своїй роботі передового балетмейстерського досвіду, критичному оцінюванні результатів власної балетмейстерської діяльності, творчому підході і впровадженні нових методик та ідей.

Когнітивні вміння складаються з умінь теоретичного та практичного спрямування, пов'язаних із набуттям і відтворенням знань у процесі балетмейстерської діяльності, а саме: уміння конкретизувати знання, узагальнювати, аналізувати результати праці.

Операційно-творчі вміння – це вміння добирати танцювально-виразні засоби для створення хореографічного образу. Вони допускають наявність дійових та творчих умінь, що включають:

- використання в хореографічних творах персоніфікованих образів;
- пошукову роботу з лексиконами, довідниками, спеціальною мистецтвознавчою літературою;
- уміння виконувати графічну фіксацію хореографічних творів та художніх вражень в особистому щоденнику;
- ігрове моделювання балетмейстерської практики, спрямоване на інтенсивне формування балетмейстерських умінь;
- уміння активізувати виконавський досвід.

Перцептивні вміння допомагають майбутньому вчителю хореографії повноцінно сприймати хореографічні композиції, забезпечують здатність до їх естетичної оцінки, допомагають реалізувати досвід балетмейстерської діяльності та глибше усвідомити роль виразних засобів у створенні сценічного образу.

Комунікативні вміння характеризують специфіку стосунків вчителя хореографії з учнями, батьками, колегами, що створює сприятливий психологічний клімат у колективі на всіх етапах балетмейстерської роботи.

Сформовані балетмейстерські вміння можуть стати властивістю особистості вчителя й умовою набуття ним нових знань, умінь і навичок, тобто показником інтелектуально-творчого розвитку особистості і насамперед здатності до засвоєння прийомів балетмейстерської діяльності, до набуття досвіду знань і застосування їх у змінених умовах відповідно до поставленої мети. Узагальненість – важлива властивість балетмейстерських умінь, яка виявляється у способах хореографічної діяльності. Оволодіння системою узагальнених умінь створює підґрунтя для успішної балетмейстерської діяльності.

Отже, балетмейстерські вміння у діяльності вчителя хореографії об'єднують у собі знання і навички, які ґрунтуються на майстерності та творчості.

Таким чином, балетмейстер повинен уміти: вирішувати навчально-виховні, художньо-творчі завдання; розвивати акторські здібності й образне мислення

учнів; методично правильно використовувати хореографічну лексику та малюнки танцю з урахуванням музичного матеріалу; виховувати та розвивати естетичний смак, культуру в постановках хореографічних творів; професійно здійснювати показ лексичного матеріалу, комбінацій майбутніх постановок. Будучи важливими структурними компонентами хореографічної освіти вчителя хореографії, означені вміння суттєво визначають його готовність до професійної діяльності як балетмейстера хореографічних колективів.

### Список посилань

1. Пархоменко О. М. Формування балетмейстерських умінь майбутніх учителів хореографії у процесі фахової підготовки : дис.... канд. педагогічних наук : спец. 13.00.04 «Теорія і методика професійної освіти». Ніжин, 2016. 250 с.
2. Психологічна енциклопедія. Упоряд. О. М. Степанов. Київ : Академвидав, 2006. 424 с.

**Харчук Ольга Дмитрівна,**  
*кандидат мистецтвознавства, старший викладач  
кафедри хореографічного мистецтва  
Київського національного університету  
культури і мистецтв, Київ*

### **ВИКОРИСТАННЯ СУЧАСНИХ ТЕХНІЧНИХ ЗАСОБІВ У ВИКЛАДАЦЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ПЕДАГОГІВ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ**

Педагогіка як наука завжди перебувала у стані пошуку тих шляхів, які б сприяли ефективному вирішенню актуальних проблем освіти і виховання учнівської та студентської молоді. На сучасному етапі розвитку педагогічної теорії та практики важливість прийняття вірних рішень є особливо відчутною [2, 161]. Усвідомлення необхідності внесення в освітньо-виховну практику відповідних змін спонукає вчених-педагогів і вчителів-практиків до її модернізації, і хореографічні дисципліни не повинні бути винятком. У сучасних умовах проблема підготовки викладачів-хореографів, накопичення інтелектуальних кадрів із творчих спеціальностей під впливом науково-технічного прогресу та застосування найновітніших методик набуває винятково важливого значення. Проте питання про використання сучасних технічних засобів під час викладання дисциплін із народно-сценічного танцю ще недостатньо висвітлено.

Науково-технічний прогрес впливає на всі сфери людської діяльності. Не є виключенням і хореографічне мистецтво, зокрема й навчальні заклади

з підготовки студентів-хореографів. З одного боку, використання студентом підозрілих та неточних інформаційних ресурсів мережі інтернет призводить до розповсюдження хибних та деколи безглузких тверджень, написаних некомпетентним автором, але, з іншого боку, комп'ютерні технології полегшують як навчання студентів, так і викладацьку діяльність педагогу.

По-перше, як точно підмітила І. Легка, у зміст дисципліни «Теорія та методика викладання народно-сценічного танцю» входять не лише освоєння техніки, манери і характеру виконання танцю того чи іншого народу, а й теоретичне та наукове обґрунтування предмета [3, 237]. Саме тут студенту допомагає доступ до ознайомлення з культурою навіть найвіддаленішого куточка світу, до найбільших електронних бібліотек і словників, до підручників і статей видатних хореографів, дослідників, педагогів.

По-друге, важливою складовою вивчення народно-сценічного танцю є аналіз хореографічних номерів. Саме тут на допомогу приходять фото- та відеозйомки, також різноманітні презентації, підготовлені педагогом або ж студентом як домашнє завдання. Про важливість аналізу танцювальних номерів влучно сказала М. Спалва: «Аналіз хореографічного твору на уроках є основною складовою у вихованні творчої і інтелектуальної особистості хореографа, оскільки зумовлює вивчення об'єктивних законів побудови танцю в контексті уявлення громадськості про художні цінності» [6, 5].

У статті О. Бордюк зазначив ще деякі способи використання комп'ютерних технологій у викладанні хореографії, включаючи народно-сценічний танець: «У сучасних заняттях із хореографії також використовують комп'ютерні технології для супроводу вистав, моделювання танцю, редагування музичних творів. Педагоги застосовують передові технології, щоб розширити спектр рухів людини та можливості їх координації. Так, у 1991 р. було започатковано комп'ютерну програму для хореографії під назвою «LifeForms» («Форми життя»). За її допомоги користувачі можуть пожвавити фігури і, задаючи певні параметри, створювати танець» [1, 78].

Щодо редагування музичних творів – це є невід'ємною та дуже корисною властивістю сучасних технічних засобів, адже, шукаючи музичний матеріал, митець дуже часто натрапляє на короткі або, навпаки, занадто довгі музичні твори; і за допомогою спеціальних програм може створити власний супровід, який повністю задовольнить фантазію та потреби митця.

Взагалі всі проблеми, пов'язані з музичним оформленням дисципліни, завжди вирішував концертмейстер, проте з появою сучасних програвачів деякі викладачі все частіше надають перевагу техніці. Хоча концертмейстер є незамінним у вихованні студента-хореографа. На підтвердження цієї думки наведемо цитату з наукової роботи О. Матковського: «Мистецтво танцю не може існувати окремо від музики. У зв'язку з цим музикант виступає в ролі концертмейстера і в ролі вчителя одночасно, від якого

залежить донесення до студентів змісту музики, характеру, динаміки, художнього колориту того чи іншого регіону або країни. Музичне оформлення занять повинне виховувати любов до музики; вміння чути музичну фразу, фрагмент; орієнтуватися в характері, ритмі. Завдяки музичному супроводу розвивається музична культура, музичний слух, образне мислення, котрі допомагають сприймати музику і хореографію як одне ціле. Також у студентів з'являється інтерес до музики, розширюється їхній музичний світогляд, розвивається ритмічне виконання рухів під музику, вміння сприймати їх як одне ціле» [4, 212].

Народно-сценічний танець є невичерпним джерелом вивчення, охопити який повністю за такий короткий час, як під час навчання у закладі вищої освіти, практично неможливо. За багатством танцювальної лексики стоїть величезний пласт теорії, підкріпленої історією народів з усім багатством їх культури, походженням традицій, особливостями ментальності. Сучасна система освіти студентів-хореографів закріплена багаторічним досвідом дослідників, науковців, теоретиків і практиків. Природно, що одні її поважають, інші – критикують. Наразі ми знайомі з такою побудовою системи викладання, зокрема, народно-сценічного танцю, де основна частка занять припадає на опанування практичних навичок разом з її важливими складовими: методика виконання і методика викладання. Звісно, недоречно порівнювати і надавати перевагу теоретичній і науковій базі, ніж практичній. Система йде за принципом «те, що може підлягати самостійному опрацюванню, – йде на самостійне опрацювання», і не можна назвати це несправедливим.

Незважаючи на це, деякі активні педагоги починають експериментувати, впроваджуючи досвід багатьох викладачів інших спеціальностей, які вже давно користуються новітніми технічними засобами і впровадили їх у щоденне використання. Їх метою є творча активізація навчального процесу за допомогою всебічного впровадження інноваційних методик у систему підготовки спеціалістів вищого рівня. Стає очевидним необхідність удосконалення викладання спеціальних дисциплін, впровадження у навчально-виховний процес технологій, які сприяють підвищенню ролі наукового аналізу навчально-виховного процесу; його науково-методичного забезпечення, виявлення творчого потенціалу в навчальному процесі, застосування сучасних технічних засобів навчання [7, 4]. Йдеться про такі технічні засоби: комп'ютер, монітор (інтерактивна дошка), магнітофон, що дозволяє здійснювати перегляд відеоматеріалів, створювати студентам під час самостійної роботи електронні презентації, також проводити тестування в режимі онлайн у комп'ютерному класі тощо. Необхідність такого роду нововведень можна аргументувати тим, що на дисципліні «Народно-сценічний танець» студенти психологічно налаштовані переважно на формальне споживання мистецтва і не бачать реальних можливостей для виявлення та реалізації власної естетичної активності у сфері художнього пізнання, спілкування та творчості. Тут допоміжними можуть стати

вищеназвані технічні пристрої. Їх розумне та пропорційне застосування допоможе, по-перше, максимально продуктивно збагачувати досвід студента; по-друге, прикладаючи небагато зусиль і часу, за участю самих студентів розширювати обсяг інформації і знань, необхідних для здійснення професійної діяльності, відповідно до новітніх досягнень у галузі педагогіки, психології, культурології; і, по-третє, забезпечувати ефективний розвиток хореографічних умінь та активне залучення студентів до художньо-творчої діяльності, що здійснюється у взаємодії колективної та індивідуальної форм занять.

Відомо, що на старших курсах на зміну супроводу одного музичного інструмента на дисципліні «Народно-сценічний танець» можна використовувати аудіовідтворюючі пристрої. Це зручно з трьох причин: потребує мінімум зусиль; можлива робота без концертмейстера; викладач має змогу обрати такий музичний матеріал, щоб студенти відчували характерний колорит музичного мистецтва різних народів світу (з його різноманіттям музичних інструментів).

Перегляд та самостійна робота над електронними презентаціями є ефективним методом стимуляції навчально-виховного процесу, що пов'язано з цікавим поданням нової інформації з ілюстративним супроводом. Таким чином, студенти практикують постійне узгодження у процесі навчання власного суб'єктивного досвіду з науковим змістом отриманих знань. Особистісно орієнтоване навчання забезпечує перетворення учня з пасивного спостерігача, який засвоює знання та досвід, на активного співрозмовника та співробітника, суб'єкта навчально-виховної діяльності, продуктивної праці.

Самостійна робота за завданням викладача ефективно поєднує як організацію індивідуальної роботи студента, так і колективну співпрацю. Крім отриманих знань, студенти набувають досвіду виступу перед публікою, вчать давати відповідь на будь-яке запитання, відстоювати обрану позицію, навчаються ефективно працювати з великим обсягом різної інформації та виділяти головне, а також виявляють достовірні джерела інформації. Отже, студенти привчаються до саморозвитку та мають право на самовираження свого творчого «Я».

Представлення викладачем відеозапису з потрібними вказівками і коментарями є найвдалішим способом ознайомити та донести до студентів достеменно національну манеру та потрібний характер виконання. Таким чином, використання візуально-демонстративних технічних засобів є відмінним доповненням до будь-якого уроку чи лекції.

Вищеназвані способи використання досягнень технічного прогресу можуть бути не просто допоміжними засобами викладачів, а й навіть необхідною складовою навчальної програми.

Наразі можна сказати, що від професійної компетентності викладачів, естетичного рівня, педагогічної майстерності, володіння системою освітніх технологій залежить ефективність навчання на творчих спеціальностях, у тому числі й опанування дисципліни «Народно-сценічний танець».

### Список посилань

1. Бордюк О. М. Використання комп'ютерних технологій у сучасній мистецькій освіті // Науковий часопис Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. 2009. Вип. 7(12). С. 75–79. URL : <http://enpuii.npu.edu.ua/bitstream/123456789/5706/1/Bordiuk.pdf>
2. Бутенко В. Г. Художньо-естетична освіта молоді та шляхи її модернізації // Педагогічні науки. 2006. Вип. 42. С. 161–164. URL : [http://ps.stateuniversity.ks.ua/file/issue\\_42/37.pdf](http://ps.stateuniversity.ks.ua/file/issue_42/37.pdf)
3. Легка І. П. До проблеми методики викладання народно-сценічного танцю у вищих навчальних закладах // Актуальні питання культурології. 2012. Вип. 12. С. 237–244.
4. Матковський О. Особливості роботи концертмейстера-баяніста в хореографічному класі (заняття з народного танцю) // Світогляд – Філософія – Релігія. 2014. Вип. 6. С. 211–216.
5. Розвиток педагогічної і психологічної наук в Україні 1992–2002 : збірник наукових праць до 10-річчя АПН України / гол. ред. В. Г. Кремень; Акад. пед. наук України. Ч. 1. Харків : ОВС, 2002. Ч. 1. 640 с.
6. Спалва М. Б. Развитие познавательной деятельности студентов в процессе обучения композиции танца. URL: <http://mskcc.ru/Files/18d1f215-1e15-4a95-8d1f-1ea29eab1d83/Спалва%20Рита%20Брониславовна.%20РАЗВИТИЕ%20ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ%20ДЕЯТЕЛЬНОСТИ%20СТУДЕНТОВ%20В%20ПРОЦЕССЕ%20ОБУЧЕНИЯ%20КОМПОЗИЦИИ%20ТАНЦА.pdf>
7. Таранцева О. О. Формування фахових умінь майбутніх вчителів хореографії засобами українського народного танцю : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук. : спец. 13.00.04 «Теорія і методика професійної освіти». Київ : Інститут пед. і псих. проф. освіти АПН України, 2002. 22 с.

**Яценко Ольга Леонідівна,**  
*заслужена артистка України, відмінник освіти України,  
відмінник столичної освіти, доцент кафедри  
хореографічного мистецтва Київського національного  
університету культури і мистецтв, Київ*

### **ПРОБЛЕМИ ФІЗИЧНИХ ПЕРЕВАНТАЖЕНЬ ДІТЕЙ У ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВАХ**

Танець – один із найулюбленіших та найпопулярніших видів мистецтва – має надзвичайно великі можливості для фізичного розвитку

та естетичного виховання дітей. Хореографія як вид мистецтва має свою специфіку, яка, в свою чергу, визначає особливості професії педагога-хореографа. Крім досконалого знання свого предмета, педагог-хореограф повинен знати педагогіку, вивчити анатомію людини, бути музично освіченим, стати якоюсь мірою психологом, який аналізує душевний стан своїх підопічних. Від загальної культури і знань вчителя залежить дуже багато: світогляд, моральні та естетичні принципи його учнів; все хороше, як і все погане, що є у вчителя, переходить до них [1].

Сьогодні створюється багато дитячих аматорських ансамблів танцю різного спрямування. В багатьох колективах, щоб здивувати глядача й набути більшої популярності в конкуренції між іншими колективами, а також для залучення більшої кількості дітей керівники ставлять перед дітьми завдання, які вони не в змозі виконати правильно. В ансамблях класичного спрямування дівчат часто зарано ставлять на пальці, в колективах сучасного напрямку діти намагаються зробити різні складні акробатичні елементи, для виконання яких вони ще фізично не готові, в ансамблях народного танцю керівники перевантажують хлопців великою кількістю присядкових рухів або складними елементами віртуозної техніки.

Батьки, дивлячись на складні рухи, які виконують їх діти на концертах, у захваті від побаченого, але вони не замислюються над тим, яку шкоду здоров'ю їхніх дітей це може спричинити.

Випускники дитячих хореографічних ансамблів, вступаючи у заклади вищої освіти мистецького спрямування, в перші тижні навчання мають проблеми із суглобо-м'язовим апаратом. Проблеми з колінними, тазостегновими суглобами, перекачаними м'язами стегна, литки свідчать про неправильні фізичні навантаження дітей в аматорських колективах.

Керівник хореографічного колективу повинен враховувати фізіологічний розвиток дітей. Під фізіологічним розвитком розуміються якісні зміни в дитячому організмі, які полягають в ускладненні його організації, тобто в ускладненні будови і функцій усіх тканин та органів, ускладнення їх взаємовідносин і процесів регуляції [2, 17].

Кожен педагог несе відповідальність за виховання, здоров'я і творчу долю своїх учнів. Для успішної роботи колективів різного спрямування повинна бути продумана система роботи ансамблю. Велике значення має планування роботи, репертуар колективу, педагоги-хореографи повинні навчити дітей основам танцювального мистецтва, дати їм необхідні знання, навички, танцювальну техніку, враховуючи психофізіологічні особливості дітей кожного віку. Також у хореографічних колективах повинні бути розроблені навчальні програми з хореографічних дисциплін, схвалені Міністерством освіти та науки України.

### Список посилань

1. Воронова Е. Обдарованість: діагностика та система роботи зі здібними дітьми // Психолог. 2006. № 25–28. С. 5–25.



2. Иваницкая И. Двигательная активность и здоровье детей. Москва : Медицина, 1987.

**Перова Ганна Олексіївна,**  
*заслужена артистка України, доцент,  
доцент кафедри хореографічного мистецтва  
Київського національного університету  
культури і мистецтв, Київ*

## **ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ ВЗАЄМОДІЇ ВИКЛАДАЧА ТА СТУДЕНТА**

Взаємовідносини між студентом та викладачем – одна з важливих педагогічних складових, від котрої залежить якість професійної освіти студента та його особистий розвиток. У практичній діяльності викладача психолого-педагогічна конструкція ще і досі спрямована виключно на стереотипну передачу знань із дисципліни, а саме на диктаторську модель, що створює велику дистанцію між викладачем та студентом та призводить до численних нерозумінь у сприйнятті матеріалу. Інша модель передачі інформації від викладача студенту – це організація навчального процесу в діалоговій формі. Ця модель стає особливо значимою, коли викладач є особистістю сам та в процесі навчання формує особистість учня, що дає безперервний розвиток та активну позицію на основі відповідальності, стимулює аналітичну та результативну функції.

Взаєморозуміння є психологічною основою співпраці. Щоб добитися максимального успіху, передусім викладачеві необхідно розуміти психологію кожного студента. Одним з аспектів є когнітивне сприйняття.

Когнітивність (лат. *cognitio* – пізнання, вивчення, усвідомлення) – термін, що позначає здатність до розумового сприйняття і переробки зовнішньої інформації [1].

Сприйняття людиною зовнішнього світу не є лише набором вражень оточуючої реальності. Інформація про зовнішню реальність проходить через довгий ланцюг процесів, починаючи від реакції органів почуттів до аналізу отриманої інформації, через активні дії людини, колишній досвід та спілкування. Такий шлях і є психологічною основою процесів створення суб'єктивного образу об'єктивного світу (процесів відображення його в нашій свідомості) на діяльній основі [1].

У процесі викладання матеріалу майбутнім професіональним танцівникам (студентам професійних навчальних закладів), так само, як і танцівникам-аматорам, викладач-хореограф часто може стикатися зі сформованими особистостями, котрі мають відповідну тілесність,

пов'язану з «відчуттям руху», та унікальний досвід внутрішніх відчуттів при виконанні певних рухів або сприйняття інформації через рух окремої, конкретної частини тіла. У цьому випадку викладачеві потрібно проаналізувати індивідуальне виконання того або іншого патерна руху учня, знайти причину та спосіб усунення проблеми або допомогти вдосконалити відповідні рухи, а не лише навчити чогось нового.

Однією з причин невірного виконання базових рухів є «ілюзія глибини пояснення, яка полягає в тому, що людям здається, що вони прекрасно розуміють причинно-наслідкові зв'язки, однак насправді це далеко не завжди так» [2, 97]. Більше того, «учні (а насправді – ми всі) схильні плутати почуття впізнавання з дійсним розумінням матеріалу» [2, 258]. Тобто, коли учень отримує пояснення від викладача про виконання того чи іншого руху або вправи, у нього може виникнути ілюзія вірного знання про виконання даного руху, проте щоб досягти певного практичного результату, в хореографії необхідне багатократне повторення рухів та вправ для того, щоб не тільки наш мозок «думав, що він знає, як це виконується», а й наше тіло теж отримало відповідне знання.

Іншою ілюзією може бути відчуття нібито розуміння завдання та пояснення методики виконання руху, проте учень виконати на практиці його не може. Тоді людський мозок намагається побудувати додаткові «причинно-наслідкові» зв'язки, які дозволяють начебто посилити розуміння руху, але не навик його виконання. Знову ж принцип множинного повтору однієї і тієї ж дії, навіть якщо вона виконується не зовсім вірно, дозволяє отримати відповідне знання і тілесність, пов'язану з «відчуттям руху».

«Інтуїтивне сприйняття у кожного своє, воно здійснюється в наших головах. У процесі роздумів ми використовуємо інформацію, яка відома нам самим, інформацію про те, що ми тільки смутно припускаємо або знаємо лише поверхово, а також те, що відомо іншим людям» [2, 101].

З іншої сторони, викладач має особистий, певний словник опису рухів, а також власний досвід внутрішніх відчуттів у тілі при виконанні того або іншого руху, яким він ділиться зі своїми учнями. Однак іноді в учня може бути інше сприйняття чи внутрішнє відчуття виконуваного руху, яке може не збігатися із відчуттями викладача-хореографа, і тоді сутність пояснення та глибинне розуміння руху недосяжні для учня. В такому випадку перед викладачем стоїть нелегке завдання не тільки передати учневі свої знання, а й мати багатий запас різноманітних способів передавання однієї і тієї самої інформації та широкий словниковий запас, що дозволить йому якомога точніше виразити свою ідею.

Більше того, дорослі учні (студенти, аматори) вже мають свій особистий багаж звичок та тілесних зажимів, і для подальшого успішного розвитку «навчання вимагає відмову від звичок, що давно сформувалися, і більш глибокої обробки інформації» [2, 259].

Однією з альтернатив подальшого розвитку для учня може стати додаткове отримання знання від іншого викладача, оскільки кожна людина унікальна і має свій виключний досвід внутрішніх відчуттів у тілі, і такий інший викладач може розкрити для учня додаткові нюанси виконання руху, які можуть бути вирішальними для розуміння останнім сутності виконання того чи іншого руху.

«Зворотним боком ілюзії знання є те, що... називають прокляттям знання. Зазвичай якщо людина щось знає, їй важко уявити собі, що хтось цього не знає» [2, 151–152]. При викладанні хореографічних дисциплін викладач-хореограф має бути дуже уважним до дрібних або незначних, на його думку, елементів, до прохідних та зв'язуючих танцювальних рухів тощо. Розуміння та навик виконання таких начебто другорядних рухів розкриває для учня внутрішні закономірності виразності різних видів танцювальних рухів у системі його художнього мислення.

«Наші індивідуальні внески великою мірою залежать від нашої здатності взаємодіяти з іншими, ніж від індивідуальних розумових здібностей. Роль індивідуального інтелекту переоцінюється. Це означає, що максимальна ефективність навчання досягається тоді, коли ми думаємо разом з іншими» [2, 26].

Незважаючи на те, що викладач приходить на урок навчати учнів, він також вчиться з ними. Викладач вчиться бути викладачем – знаходити правильний підхід і застосовувати необхідний метод до кожного учня з урахуванням його індивідуальних особливостей. Працюючи відкрито і заохочуючи учнів взаємодіяти, вносити свій вклад у загальний процес навчання, викладач створюватиме не тільки «роботів», які можуть виконати ті чи інші складні технічні елементи танцю, а виконавців, які зможуть наповнити кожен виконуваний рух «душею».

«Ідеї стають очевидними тільки тоді, коли про них замислюються» [2, 302]. Для того щоб замислитися над тією чи іншою ідеєю, необхідний тригер, що ініціює звернення до неї. Так обговорення зі студентами та спонукання їх до вербального опису власного досвіду «відчуття руху» надасть студенту можливості поглибити їх особисте розуміння як окремого руху, так і внутрішніх закономірностей виразності серії танцювальних рухів, а також отримати навички викладача-хореографа.

### Список посилань

1. Овсейцев А. Когнитивное восприятие на категориальной основе. URL : [http://ovseytsev.trinitas.pro/2011/07/16/kognitivnoe-voSPIriatie-na-kategorialnoy-osnove/?fbclid=IwAR2EhEbdGRyztYcN3mB\\_0E7vLpaY4z8cwUU7a1ztobLQgJSVxI0fJ9t3gg](http://ovseytsev.trinitas.pro/2011/07/16/kognitivnoe-voSPIriatie-na-kategorialnoy-osnove/?fbclid=IwAR2EhEbdGRyztYcN3mB_0E7vLpaY4z8cwUU7a1ztobLQgJSVxI0fJ9t3gg) (дата звернення 29.03.2019).
2. Сломан С., Вернбах Ф. Иллюзия знания: Почему мы никогда не думаем в одиночестве [пер. с англ. А. С. Сатунина]. Москва : КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2017. 336 с.

**Макарова Зоя Михайлівна,**  
*заслужена артистка України, доцент,  
доцент кафедри хореографічного мистецтва  
Київського національного університету  
культури і мистецтв, Київ*

## **РОЗІГРІВ ЯК ЧАСТИНА УРОКУ В КОНТЕКСТІ ДИСЦИПЛІНИ «МЕТОДИКА ВИКОНАННЯ СУЧАСНИХ НАПРЯМІВ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА»**

Дисципліна «Методика виконання сучасних напрямів хореографічного мистецтва» входить до професійно орієнтованих предметів підготовки студентів спеціальності «хореографія» спеціалізації «класична хореографія». Курс є складовою загального процесу підготовки фахівців у галузі сучасної класичної хореографії, оскільки дозволяє розширити виконавський діапазон і збагатити арсенал виражальних засобів та методичних прийомів майбутніх артистів, викладачів, хореографів. Предметом вивчення навчальної дисципліни є технічні особливості виконання сучасних напрямів хореографії у межах популярної танцювальної культури та джазових форм танцю.

Розігрів – це частина уроку сучасного танцю, мета якої – приведення тіла виконавця у робочий стан, тобто підготовка до подальшої роботи. Це невід’ємна складова будь-якого тренажу, заняття і взагалі професійної діяльності танцівника.

Розігрів – це певний комплекс простих рухів та вправ, під час виконання яких тіло та весь організм готуються до подальшого заняття. Йдеться не лише про розігрів м’язів, але і про своєрідне налаштування фізіологічних систем організму: дихання, кровообігу та ін. Розігрів сприяє перерозподілу крові в організмі – відбувається прилив крові до м’язів. Разом із кров’ю до м’язів надходять поживні речовини і кисень, який підвищує фізичну витривалість. Відповідно відбувається збудження нервової системи, концентрується увага, готується опорно-руховий апарат – суглоби, зв’язки, сухожилля. Розігріті м’язи й суглоби більш гнучкі, тому менша вірогідність отримання ушкоджень.

Загальна тривалість підготовчих вправ може становити від 10 до 30 хвилин. На початку потрібно привести в тонус серцево-судинну систему, налаштувати дихальні процеси. Далі починається розігрів усіх груп м’язів, які будуть задіяні в основній частині заняття, акцентується увага на підготовці опорно-рухових систем. Розігрів потрібно виконувати перед усіма видами занять, оскільки це допомагає досягти ефективних результатів та знижує ризики травмування.

Під час занять із «Методики виконання сучасних напрямів хореографічного мистецтва» завданнями етапу розігріву є: підготовка опорно-рухового апарату, дихальної та серцево-судинної систем, налаштування емоційного стану, а також відпрацювання техніки ізоляції, яка є одним

із базових принципів виконання рухів у сучасному танці. Необхідно слідкувати, щоб рухи були справді ізольованими, щоб під час руху одного центру не рухались інші. Це, на перший погляд, просте завдання викликає певні труднощі, оскільки анатомічно всі центри щільно пов'язані. Навички ізолювання мають бути засвоєні на початку курсу та удосконалюватися впродовж усього терміну навчання.

Послідовність рухів та вправ, тривалість та стилістична манера можуть варіюватися залежно від завдань уроку.

Одним із варіантів розігріву в стилістичній манері популярних танцювальних форм є розминка, яка проводиться на середині залу. Послідовність вправ вибудовується за схемою «згори донизу» (голова та шия, плечовий пояс, руки, верхня частина корпусу, тазостегнова частина, ноги) або «знизу догори» (від ніг до голови).

Вправи розігріву розподіляються на певні групи рухів залежно від функціонального завдання. Наприклад, верхньою частиною корпусу можна виконати різні види нахилів (*curve* та *arch*, *side stretch*), зсуви у різних напрямках, контракції, хвилі тощо. Рухи ізольованих центрів можуть поєднуватися у прості геометричні схеми (хрест, квадрат, коло, півколо), у більш складні геометричні комбінації, а також можуть поєднуватися рухи кількох центрів.

Спочатку всі рухи вивчаються у простому варіанті з достатньою кількістю повторень. При виконанні більшості рухів потрібно досягти максимальної амплітуди. Амплітуда руху – це величина шляху, переміщення рук, ніг, тулуба, голови у просторі, яка залежить від рухомості суглобів, еластичності зв'язок та м'язів. Саме амплітуда безпосередньо впливає на виразність виконання.

На наступному етапі рухи окремих центрів поєднуються у геометричні комбінації, у більш складні ритмічні малюнки, далі – у рухи кількох центрів (поліцентричні рухи).

Під час виконання вправ розігріву необхідно слідкувати, щоб рухи виконувалися методично правильно та точно. Потрібно дотримуватись у виконанні принципів ізоляції та поліцентрії, стильових особливостей музичного матеріалу, чіткості та виразності рухів.

### Список посилань

1. Круцевич Т. Ю. Теорія і методика фізичного виховання : підруч. для студ. вищ. навч. закл. фіз. виховання і спорту : у 2 т. Київ : Олімпійська література, 2008. Т. 1. – 391 с.; Т. 2. – 366 с.
2. Макарова З. М. Методика виконання сучасних напрямів хореографічного мистецтва : навч. посіб. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2017. 116 с.
3. Никитин В. Ю. Композиция урока и методика преподавания модерн-джаз танца. Москва : ИД «Один из лучших», 2006. 254 с.
4. Никитин В. Ю. Модерн-джаз танец: Этапы развития. Методика. Техника. Москва : ИД «Один из лучших», 2004. 414 с.

**Федотова Наталя Володимирівна,**  
*магістр хореографії,*  
*хореограф ГО ТЕПТ «НьюАнс», Вінниця*

## **КОНТЕМПОРАРІ ДЕНС ЯК СЕРЕДОВИЩЕ ДЛЯ ГАРМОНІЙНОГО РОЗВИТКУ ДІТЕЙ**

У сучасному світі важлива роль відводиться естетичному та духовному вихованню дітей засобами хореографічного мистецтва. Це один із найдійовіших чинників формування гармонійно розвиненої та духовно багатой особистості, який внаслідок популяризації та доступності набуває все більшого значення. Контемпорарі денс можна охарактеризувати як багатогранне сучасне мистецтво, яке стрімко розвивається і є унікальним напрямом в аспекті саморозвитку особистості. Цей напрям включає різні танцювальні техніки, які виступають інструментом для розвитку не тільки тіла, а й формування індивідуальної хореографічної мови.

Важливим є виявлення розвиваючого потенціалу контемпорарі денс, його ролі і місця в гармонійному фізичному та творчому розвитку дітей.

Контемпорарі денс – це та форма навчання і виховання, яка відповідає сприйняттю світу сучасними дітьми, танцю, який перебуває «всередині» них. Діти інтуїтивно і тілесно близькі до природи, і танець контемпорарі в цьому з ними збігається, у них один вектор розвитку, відповідно, дитина розвивається універсально, не тільки правильно фізично і природно, але і збагачує, розвиває, відкриває і робить вільним свій внутрішній світ [2, 95].

Наразі в Україні багато різних осередків для творчого розвитку дітей у напрямі контемпорарі денс, зокрема студій та шкіл танцю. Як зазначає В. Галімова, «в контемпорарі денс перше місце відводиться особистості, її здатності взаємодіяти з навколишнім середовищем, реагувати на нього, створювати свої образи. Цей напрям включає взаємозв'язок індивідуально рухового з емоційною виразністю, імпровізації та креативності, призводить до створення засобами руху суб'єктивно нового художнього продукту, що забезпечує вираження саме внутрішнього стану танцівника. Тіло в контемпорарі денс є основним інструментом» [3, 45]. Діяльність педагога має базуватися на знаннях принципів анатомії та біомеханіки. Важливим моментом є розуміння педагогами цих методів у контемпорарі денс, особливо в роботі з дітьми, оскільки контемпорарі денс – це певний світогляд, який потрібно формувати під правильним кутом.

Протягом останніх десятиліть педагогічна практика хореографічного мистецтва, зокрема контемпорарі денс, суттєво змінилась. Якщо говорити про педагога та хореографа ХХІ століття, то це – цілісний вчитель, який чітко розуміє і знає відповіді на такі важливі запитання: для чого він вчить? яка мета його викладання? кого він навчає? чому він навчає? Переважна більшість підходів педагогічної освіти в минулому столітті була зосереджена на вивченні танцювальних прийомів, та основною метою було ідеалізувати

роботу. З появою контемпорарі денс з'являються нові тенденції та інші підходи, спрямовані на розвиток особистості, творчої індивідуальності та зростання самосвідомості. Тому сучасний педагог контемпорарі денс у роботі з дітьми обов'язково буде брати до уваги такі основні ідеї:

- навчання, де головним є сам учень, а не форма;
- визнання та прийняття того факту, що кожна дитина є цільною творчою особистістю;
- робота з дітьми базується не стільки на усталеній робочій програмі, скільки на принципах, які використовуються в контемпорарі денс.

Згідно з теорією «Нового навчання» Девіда Колба, навчання – це створення знання; цілісний процес пристосування до світу. Отже, навчання – це процес, а знання набувається через трансформацію досвіду. Використання цієї теорії здійснюється за допомогою циклу Колба, а саме відчувати – мислити – робити – спостерігати. Такий підхід застосовується і у викладанні контемпорарі денс [5, 24].

Одна з найважливіших рис психологічного аспекту контемпорарі денс – формування самоусвідомлення. Усвідомлювати свої дії, вчинки, вміння контролювати і регулювати свій емоційний стан, бути уважним до себе і до того, що відбувається «тут і зараз», – це одні з тих навичок, які необхідні особистості для гармонійного творчого розвитку. Бути усвідомленим, ефективним і гармонійним у танці означає розуміти, як влаштоване тіло, як можна ефективно використовувати його в русі, розуміючи основні принципи останнього, усвідомлювати важливість дихання і, природно, застосовувати все це на практиці. З іншого боку, це вміння усвідомлювати простір руху – те, як воно структуроване «тут і зараз», відслідковувати історії, що розвиваються в ньому іншими людьми, своє ставлення до них тощо [2, 96].

На заняттях контемпорарі денс основну увагу слід приділяти творчим здібностям, що піддаються стимулюванню в залежності від віку та індивідуальних особливостей кожної дитини. Наприклад: вміння на основі власного досвіду створювати танець, вигадувати образ та виражати його через рух та ін. Для всебічного розвитку дитини та отримання максимального результату потрібно орієнтуватися на такі завдання: звільнення від емоційної та м'язової напруги; вдосконалення рухових здібностей; дослідження природних можливостей та обмежень свого тіла, пошук нового руху; активізація асоціативного та образного мислення; розвиток впевненості у своїх творчих здібностях; виховання цікавості до процесу пізнання через творчу діяльність; зосередження та утримання уваги юних танцівників на необхідних інструментах, партнерах та просторі. Всі перераховані вище завдання сприяють підвищенню ступеня усвідомленості, а також гармонізації та саморозвитку особистості.

Важливим моментом є атмосфера в танцювальному залі. Для того, щоб діти відчували себе комфортно, потрібно побудувати шанобливі та довірчі відносини, не вимагати від дитини більше, ніж вона може на даному етапі її розвитку.

Контемпорарі денс налічує багато самобутніх технік, кожна з них розроблена певним педагогом і має свої основні принципи та методику навчання [6, 57]. Основним завданням цих технік та методів є саморегуляція та рефлексія як вільна система танцю для дітей, спрямована не тільки на фізичний розвиток, а й на розвиток таких якостей, як усвідомленість, відкритість, комунікація, чуттєвість, оригінальність, уважність та особливий світогляд. Заняття з контемпорарі денс сприяють набуттю навичок як тілесної, так і емоційної саморегуляції.

Одним із найважливіших інструментів контемпорарі денс можна вважати імпровізацію. В залежності від очікуваного результату, імпровізація в танці може проявлятися як танець, що народжується під час виконання, як миттєве втілення музичного ритму засобами пластики тіла, як засіб навчання танцю, як спосіб пошуку нового, як розвиток творчих здібностей, творчої фантазії, уяви, асоціативного мислення.

У дітей здатність імпровізувати існує приховано, і її можна і потрібно розвивати. Учні по-різному ставляться до завдань, що містять елементи імпровізації. Це залежить від індивідуальних особливостей дитини: одним імпровізація дається легше, іншим важче. У цьому випадку важливо, щоб всі учасники групи захопилися процесом творчості.

Розглянемо контактну імпровізацію як один зі способів дослідження можливостей імпровізаційного руху. Результатом таких занять є не тільки здобуття нового танцювального досвіду, а й особистої внутрішньої практики кожного, в ході якої формуються такі психологічні якості, як комунікація, довіра, взаємодія. Д. Голубев пише, що контактна імпровізація дозволяє використовувати свій тілесний досвід у створенні танцю: це внутрішня практика, встановлення особливих відносин із власним тілом, уміння чути природні імпульси і легко дотримуватися їх. Тут найкращим чином проявляються індивідуальність, новий підхід до танцю, здійснюються інновації в практиці [4, 210].

Л. Богданова звертає увагу на те, що контемпорарі денс – це інтелектуальний вид мистецтва, і тут важливий зв'язок між формою танцю та внутрішнім станом людини [1, 41]. «Контемпорарі денс – символ вибору, символ свободи в художніх прихильностях та антипатіях» [6, 58].

Отже, заняття контемпорарі денс спрямовані на усвідомленість і саморегуляцію, творчий розвиток особистості та розвиток низки якостей психологічного аспекту. Цей напрям, безперечно, розкриває потенціал учнів, створюючи сприятливе емоційне середовище для розвитку фізичних, творчих здібностей та психоемоційних якостей учасників творчого колективу.

### Список посилань

1. Богданова Л. А. Современный танец как интеллектуальный феномен // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2008. № 3. С. 40–43.



2. Галимова В. Р. Педагогический потенциал Contemporary dance // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2016. № 3–6. С. 13–15.
3. Галимова В. Р. Творческий потенциал современного танца в развитии художественной культуры танцора // Society, culture, personality in modern world : materials of the VII international scientific conference on February 16–17, 2017. Prague : Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ», 2017. С. 45–47.
4. Голубев Д. В. Инновационные методы преподавания «контактной импровизации» как средство композиции современных форм танца // Мир науки, культуры, образования. 2016. № 6 (61). С. 209–211.
5. Джоан ван дер Мааст. Методические рекомендации для преподавателей современного танца // «ТанцХауз Москвич». 2015.
6. Никитин В. Ю. Contemporary dance как направление хореографического искусства // Academia: танец, музыка, театр, образование. 2015. № 1 (37). С. 56–60.

**Снопик Наталія Степанівна,**  
*студентка 5 курсу*  
*кафедри хореографічного мистецтва*  
*Київського національного університету*  
*культури і мистецтв, Київ*

## **СПЕЦИФІКА ВИКЛАДАННЯ ХОРЕОГРАФІЇ ДЛЯ ДІТЕЙ З ІНВАЛІДНІСТЮ**

Дитяча інвалідність є одним із проблемних питань у сучасному світі. Дані Всесвітньої організації охорони здоров'я показують, що люди з інвалідністю становлять 10% населення земної кулі, з них 120 млн. – діти та підлітки. Щорічно в Україні народжується близько 30 тис. дітей із вродженими спадковими захворюваннями, серед них від 70 до 75% – люди з інвалідністю. У структурі дитячої інвалідності бачимо наступне: психоневрологічні захворювання (понад 60%), патологія внутрішніх органів (20%), захворювання опорно-рухового апарату (20%), порушення зору (13%) і слуху (4%). У 60–80% випадків дитяча інвалідність є перинатальною патологією. Серед причин, що сприяють виникненню інвалідності у дітей, основними є погіршення екологічної ситуації, несприятливі умови праці жінок, високий рівень захворювань батьків, особливо матерів, зростання травматизму, нездоровий спосіб життя та ін.

Заняття хореографією дозволяє дітям з інвалідністю краще відчувати можливості власного тіла, сприяє соціалізації, розвитку креативності, набуттю впевненості та, найголовніше, покращенню показників фізичного стану.

Необхідно розуміти, що формування навантаження хореографічного уроку здійснюється з урахуванням виду обмеження дитячої життєдіяльності.

Діти з порушеннями слуху і мови (глухі, слабочуючі, логопати) в переважній більшості відчують музику лише за допомогою вібрації. Як правило, у таких дітей відмінний зір, і вони з легкістю відтворюють складні па.

Діти з порушеннями зору (сліпі, слабозорі) відрізняються неабиякою музикальністю, але величезна проблема базується на візуальному сприйнятті та вивченні руху, тому хореографія в даному випадку повинна бути легкою, і викладач повинен постійно взаємодіяти з учнем через сенсорний контакт.

Навчання хореографії для дітей із порушеннями інтелектуального розвитку (розумово відсталі, із затримкою психічного розвитку) краще здійснювати в індивідуальній формі, оскільки такі діти важко контактують з іншими. Складність хореографічних рухів повинна відповідати віку та розумовому розвитку дитини.

При ДЦП варто підходити комплексно та застосовувати одночасно кілька методів. При правильному підході до заняття з дітьми з таким захворюванням хореографія сприяє гальмуванню патологічних тонічних рефлексів, допомагає нормалізувати м'язовий тонус, розслабити статичні м'язи при гіпертонусі і гіперкінезах, зміцнити розтягнуті, розслаблені м'язи, покращити функції дихання [2, 145–146].

При порушеннях опорно-рухового апарату хореографічна робота формує правильність м'язових рефлексів і підвищення витривалості і сили м'язів та зв'язок. Хореографом і лікарем розробляється індивідуальна програма вправ.

Основною характеристикою в роботі з дітьми з обмеженими можливостями є те, що ці діти потребують особливої уваги і зовсім іншого підходу в роботі з ними. Саме тому акценти роботи зміщуються з розвитку тіла на соціалізацію дитини, танець стає адаптаційним інструментом, і в цьому випадку перестає превалювати естетичне значення [3, 69].

Безумовно, потрібна консультація лікаря, обстеження та рекомендації, в окремих випадках розробляється програма разом зі спеціалістом.

Починати уроки танцю краще індивідуально, щоб дитина змогла звикнути до викладача, а викладач зміг оцінити можливості учня і визначити ті моменти, на яких найбільше потрібно зосередити увагу. Далі потрібно об'єднувати дітей у малі групи, враховуючи їхні особливості. Так поступово створити колектив, адже без нього неможливий процес соціалізації особистості [1, 53].

Для досягнення максимально позитивних результатів необхідно, щоб заняття хореографії були регулярними. Систематика сприяє укріпленню м'язів, розвитку координації, набуттю гнучкості, еластичності зв'язок та усуненню фізичних недоліків, таких, як сколіоз, лордоз, кіфоз, опуклість грудної клітини та ін. Ефективно використовувати допоміжні предмети, такі, як м'яч, стрічки та інші.

Урок хореографії складається з трьох частин (вступна, основна та заключна), які характеризуються певними завданнями та тривалістю. Вступна частина охоплює 10–20% тривалості заняття. Головним завданням цієї частини є розігрів, підготовка тіла до основного навантаження, прийомом є кроси, вправи на увагу, дихальні вправи, комбінації для розвитку м'язів тіла.

Тривалість основної частини – 50–70% часу заняття. До неї входять спеціальні вправи, які повинні чергуватися із загальнорозвиваючими, дихальними вправами і паузами між ними. Щоб підвищити емоційний стан, варто включати в роботу ігри. Заключна має тривалість 10–20% часу. Основними завданнями є зменшити фізичне навантаження і привести організм у стан спокою шляхом застосування дихальних вправ, ходьби та вправ на розслаблення.

Діяльність хореографа з дітьми з інвалідністю потребує неабиякої компетентності та обізнаності. Необхідно розуміти, що у більшості таких дітей слабкий розвиток м'язів, тому тут характерна швидка втомлюваність від фізичних навантажень. Часто їм важко тривалий час утримувати корпус у напруженому стані, тому варто застосовувати комплекс рухів, що сприятимуть зміцненню та розвитку м'язів, формуванню стійких навичок правильної постави.

Педагог, з урахуванням особливостей захворювання, повинен обережно контролювати фізичні навантаження [1, 70]. Хореографічне навантаження варто збільшувати чи зменшувати, враховуючи такі фактори, як вік, стать, важкість протікання хвороби, фізична підготовка дитини. При цьому необхідно звернути увагу на наступне:

1. Урахування кількості задіяних м'язів. Великі групи м'язів вимагають більше зусиль для виконання руху і навпаки.

2. Темп. Слід обирати темп, враховуючи стан хворого та величину задіяних м'язових груп. Пришвидшення темпу продукує зростання навантаження.

3. Амплітуда. На початкових етапах занять хореографією необхідно, щоб амплітуда рухів була малою. З часом при покращенні результатів можна амплітуду збільшувати.

4. Відпочинок. Шляхом регулювання тривалості та кількості пауз між комбінаціями можна контролювати силу навантаження.

5. Легкість та складність вправ. Хореографічне заняття необхідно починати з простих рухів, комбінацій із поступовим переходом до складних, оскільки складні рухи продукують більше навантаження, напруження, що призводить до швидкої втоми.

6. Вихідне положення є однією з найважливіших структурних складових при формуванні фізичного навантаження. В залежності від мети навантаження збільшують чи зменшують завдяки вихідному положенню.

7. Використання дихальних вправ задля зниження фізичного навантаження. Кількість дихальних вправ прямо пропорційна зменшенню навантаження на тіло.

8. Емоційність хореографії. Позитивне емоційне наповнення впродовж цілого заняття впливає на соціалізацію, пришвидшує адаптацію до занять хореографії, зменшує втому.

Повинен робитися акцент на розвиток органів відчуттів, сенсорних умінь і вдосконалення сприйняття.

Отже, хореографія для дітей з інвалідністю включає в себе багато аспектів. Педагог повинен уміло враховувати особливості захворювання, вид обмеження дитячої життєдіяльності. Обов'язковою є консультація з лікарем, рекомендовано складати програму заняття разом зі спеціалістом. Хореограф до роботи з дітьми з інвалідністю має підходити комплексно, регулювати фізичне навантаження впродовж заняття.

### **Список посилань**

1. Гренлюнд Э., Оганесян Н. Танцевальная терапия: теория, методика, практика. Санкт-Петербург: Речь, 2004. 284 с.
2. Азарський І., Азарська О. ДЦП. Нові лікувально-педагогічні та психологічні програмні можливості для практичних лікарів і педагогів. Хмельницький : Поділля, 2001. 152 с.
3. Молчан О. Соціально-культурна реабілітація інвалідів юнацького віку в умовах дозвілля : дис... канд. пед. наук : спец. 13.00.06. «Теорія і методика управління освітою». Київ, 2003. 202 с.

# **МАТЕРІАЛИ**

Всеукраїнської науково-практичної конференції  
**ВЗАЄМОДІЯ АМАТОРСЬКОГО ТА ПРОФЕСІЙНОГО  
ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА**

(м. Київ, 13 квітня 2019 року)

**Упорядник та відповідальний за випуск:**

Аліна Миколаївна Підлипська

**Редактор:**

Катерина Анатоліївна Спрогіс

**Технічне редагування та верстка:**

Оксана Володимирівна Бережна

**Дизайн обкладинки:**

Юлія Юріївна Єцкало

Підписано до друку 14.05.2019. Формат 70x100 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
Папір офсетний. Друк офсетний. Гарнітури: Times New Roman,  
PT Serif, AGReverance, Minion Pro.

Ум. друк. арк. 11,53. Обл.-вид. арк. 8,41.

Тираж 300.

Замовлення № 3856

Видавець Київський національний університет культури і мистецтв  
Видавничий центр КНУКіМ

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців,  
виготовників і розповсюджувачів видавничої продукції серія ДК №4776 від 09.10.2014