

Львівський національний університет імені Івана Франка
Факультет культури і мистецтв
Кафедра режисури та хореографії

Хореографічне мистецтво в Україні та світі: традиції та тенденції розвитку

Науково-популярне видання

Львів – 2024



**Львівський національний університет імені Івана Франка
Факультет культури і мистецтв
Кафедра режисури та хореографії**

**Хореографічне мистецтво
в Україні та світі:
традиції та тенденції
розвитку**

Науково-популярне видання

Львів – 2024

УДК: 793.3.01(477+100)

Рекомендовано до друку:

Вченою радою факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка (протокол № 28 від 28 грудня 2023 року)

Голова редакційної колегії

Плахотнюк О. А. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури та хореографії.

Редакційна колегія:

Берест Р. Я. – доктор історичних наук, професор кафедри режисури та хореографії;

Кундис Р. Ю. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури та хореографії;

Яцеленко А. А. – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри режисури та хореографії;

Кузик О. Є. – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри режисури та хореографії;

Луцько П. Є. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри режисури та хореографії.

*Упорядник Олександр Плахотнюк
Дизайн обкладинки Дмитро Топорков
Літературний редактор Софія Маркевич*

Автори:

Андрухів Марта, Берест Роман, Винник Ольга, Вошніна Вікторія, Гайдук Інна, Горинь Катерина, Заставний Олександр, Коваленко Сергій, Козинко Лілія, Колногузенко Марина, Лань Оксана, Лиманська Ольга, Мокрій Роксолана, Пахолків Анна, Піхоцька Ганна, Плахотнюк Олександр, Поточняк Маріанна, Самохвалова Алла, Сліпченко Ірина, Циганій Ірина, Чорнак Звенислава

Хореографічне мистецтво в Україні та світі: традиції та тенденції розвитку. Науково-популярне видання / Упоряд. О. А. Плахотнюк. – Львів : ЛНУ ім. Івана Франка кафедра режисури та хореографії, 2024. – 234 с.

В науково-популярному виданні подано матеріали досліджень учасників «Першого освітньо-наукового проєкту “Хореографічне мистецтво в Україні та світі: традиції та тенденції розвитку” у різних сферах хореографічного мистецтва. Основні рубрики: система інклюзивної освіти та методика викладання хореографії; українська танцювальна культура; національно-патріотичного виховання засобами танцю; підґрунтя побудови хореографічного твору; концептуально-хореографічні устої танцювальної культури.

Для науковців у галузі хореографічного мистецтва, педагогіки, викладачів і студентів закладів вищої освіти, тренерів, артистів, хореографів.

**Матеріали досліджень, уміщені до збірника, друкуються в авторській редакції.
Закон охороняє права та інтереси авторів статей.**

© ЛНУ ім. І. Франка, кафедра режисури та хореографії, 2024

ЗМІСТ

Розділ 1.

Концептуально-хореографічні устої танцювальної культури

Плахотнюк Олександр

Освітньо-науковий проєкт «Хореографічне мистецтво в Україні та світі: традиції та тенденції розвитку» 5

Берест Роман

Наукові концепції та методика наукових антропологічних досліджень культури Кліфорда Гірца 17

Колногузенко Марина

Життя та творчість видатного хореографа Бориса Колногузенка 26

Мокрій Роксолана

Творча співпраця Львівської хореографічної школи з Львівським національним академічним театром опери та балету імені Соломії Крушельницької 35

Піхоцька Ганна

Хореографічний колектив «Перлінка» м. Борислав 42

Оленяк Вікторія

Творча характеристика «Зразкового художнього колективу» гуртка «Ансамбль народного танцю «Дружба» 45

Розділ 2.

Підґрунтя побудови хореографічного твору

Горинь Катерина

Поняття стилю та жанру в хореографічному мистецтві 58

Лань Оксана

Трансформація форми великого хореографічного твору в аспекті синтезу мистецтв 65

Лиманська Ольга

Реалізація композиційного прийому «поліфонії» в процесі створення студентами-хореографами власних постановок 70

Розділ 3

Національно-патріотичного виховання засобами танцю

Винник Ольга

Розвиток національно-патріотичного виховання під час роботи хореографічних колективів позашкільця під час воєнного стану 78

Гайдук Інна	Національно-патріотичне виховання засобами народно-сценічного танцю в аматорському дитячому хореографічному колективі	87
--------------------	---	-----------

Розділ 4.

Українська танцювальна культура

Самохвалова Алла	Сучасна інтерпретація фольклору: методика роботи з хореографічним фольклором (за польовими щоденниками)	97
Пахолків Анна	Становлення українського танцю з фольклорного до сценічного та академічного	136
Коваленко Сергій	Етапність розвитку танцювальності в народно-сценічному танці для студентів коледжу культури	144
Козинко Лілія	Український народний танець «Гопак»: від зародження до сучасної сценічної практики виконання	156
Заставний Олександр	Гуцульська хореографічна лексика: комбіновані танцювальні рухи, роботи в парі під час танцю	171
Андрухів Марта	Опис танцю «Гуцулія»	176

Розділ 5.

Система інклюзивної освіти та методика викладання хореографії

Чорнак Звенислава	Хореографія в системі інклюзивної освіти	184
Сліпченко Ірина	Здоров'язбережувальні технології як невід'ємна частина освітнього процесу студентів-хореографів	201
Поточняк Маріанна	Введення в історію танцювально-рухової терапії	208
Циганій Ірина	Вплив партерної гімнастики на розвиток хореографічних здібностей в класичному танці	216
Воцініна Вікторія	Харчування для танцівників : правила та рекомендації	227

* * *

Розділ 1.
**Концептуально-хореографічні устої танцювальної
культури в Україні та світі**

**ОСВІТНЬО-НАУКОВИЙ ПРОЄКТ
«ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО В УКРАЇНІ ТА СВІТІ:
ТРАДИЦІЇ ТА ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ»**

Олександр ПЛАХОТНЮК

<https://orcid.org/0000-0003-4130-8653>

*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури та
хореографії, Львівського національного
університету імені Івана Франка*

**Концепція проведення
циклу освітньо-наукових проєктів та мистецько-творчих
форумів з хореографічного мистецтва**

Кафедра режисури та хореографії факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка спільно з партнерами започатковує цикл освітньо-наукових проєктів та творчо-мистецький форумів.

Організатори:

- ✓ Львівський національний університет імені Івана Франка:
 - ✚ факультет культури і мистецтв;
 - ✚ кафедра режисури та хореографії;
 - ✚ наукове товариство студентів, аспірантів і молодих вчених факультету культури і мистецтв.
- ✓ Рада роботодавців факультету культури і мистецтв.
- ✓ Професійні спілки та громадські організації.

Мета освітньо-наукових проєктів: популяризація українського хореографічного мистецтва, обговорення проблем і викликів хореографічної освіти в умовах війни в Україні, збереження української хореографічної спадщини, та розвиток сучасного хореографічного мистецтва в Україні.

Завдання освітньо-наукових проєктів:

- *Створення освітнього простору.* Забезпечення можливістю обміну знаннями та досліджень, організовуючи наукові сесії, лекції, семінари та панельні обговорення. Залучення вчених та експертів для презентації своїх досліджень.

- *Сприяння творчості та мистецькому вираженню.* Створення майданчиків для виступів та творчих проєктів у форматі мистецьких та хореографічних вистав, танцювальних перформансів, відеоінсталяцій тощо.

- *Залучення студентів та молодих вчених.* Сприяння реалізації можливостей для молодих дослідників та студентів представляти свої роботи та ідеї. Організація конкурсів, постерних сесій чи інших форматів.

- *Сприяння міждисциплінарному обміну.* Орієнтування проєкту на об'єднання представників різних дисциплін, що сприятиме вирішуванню складних проблем з декількох поглядів та сприяти формуванню розвитку інновацій в хореографічному мистцеві.

- *Проведення майстер-класів та тренінгів.* Формування можливостей для практичного навчання та розвитку навичок. Майстер-класи з хореографічного мистецтва, танцювальних технологій, наукових досліджень.

- *Створення дискусійних платформ.* Організація панельних обговорень, дебатів та форумів для активної взаємодії та обміну думками між учасниками.

- *Розвиток мережі та партнерства.* Створення передумов для розвитку нових можливостей для партнерства, наукових та мистецьких співпраць, обміну контактами та створенню спільних проєктів.

- *Використання технологій.* Впровадження технологій для віртуальної участі, онлайн-трансляцій чи інтерактивних платформ може розширити аудиторію та полегшити доступ до інформації.

- *Оцінка та звітність.* Після завершення проєкту будуть

проведені оцінки результатів, що дозволить отримати учасникам сертифікати.

- *Підвищення кваліфікації педагогів та виконавської майстерності дітей творчих колективів.*

Мета мистецько-творчих форумів: створити стимулююче та плідне середовище для мистецької спільноти та сприяти розвитку творчості у всіх його проявах.

Завдання мистецько-творчих форумів:

Сприяння творчості і вираженню. Створення атмосфери, яка сприяє вираженню та розвитку творчості учасників форуму. Це може включати у себе виставки, майстер-класи та виступи, спрямовані на стимулювання художнього вираження.

Форум для діалогу. Створення платформи для відкритого обговорення та діалогу між митцями, кураторами, критиками та глядачами. Це може включати панельні обговорення, дискусійні сесії та інші формати.

Стимулювання інновацій і експериментів. Пошук інноваційних та експериментальних підходів до мистецького творчості. Форум може надихати на нові ідеї, форми вираження та технічні рішення.

Розвиток талантів та професіоналізму. Сприяння професійному розвитку учасників форуму, а також надання можливостей молодим талантам для виявлення себе.

Підтримка мистецьких груп та колективів. Забезпечення майданчика для взаємодії та співпраці між художниками, колективами, галереями та іншими учасниками мистецького середовища.

Сприяння взаємодії з глядачами. Відкриття можливостей для глядачів зблизитися з творцями мистецтва, взяти участь у творчих процесах та виявити свої таланти.

Формування сучасних тенденцій. Сприяння розвитку та формуванню сучасних тенденцій у мистецтві. Форум може бути майданчиком для відображення актуальних та важливих напрямків у світі мистецтва.

Зміцнення мистецької спільноти. Створення умов для об'єднання та підтримки мистецької спільноти, сприяння обміну досвідом та ідеями між її членами.

Популяризація культурної різноманітності. Підтримка та відзначення культурної різноманітності через представлення та взаємодію різних мистецьких напрямків, стилів та традицій.

Формат проведення: комбінований. Участь в обговореннях, семінарах та лекціях можлива у форматі онлайн. Конкурсні та концертні виступи проводяться виключно наживо.

Програма: для кожного тематичного проєкту чи форуму передбачає формування окремої програми проведення з різних тематичних платформ, напрямків, в основі яких: семінари-практикуми, дискусійні панелі, практичні майстер-класи, лекції, тренінги, конкурсні перегляди, презентації, перформанси тощо.

Освітньо-науковий проєкт «Хореографічне мистецтво в Україні та світі: традиції та тенденції розвитку»

Перший освітньо-науковий проєкт «Хореографічне мистецтво в Україні та світі: традиції та тенденції розвитку» тривав з 1 листопада до 16 грудня 2023 року, упродовж декількох тижнів лектори Львівського університету та професіонали-практики ділилися зі всіма охочими своїм досвідом у різних сферах хореографічного мистецтва.

Мета: освітньо-науковий проєкт «Хореографічне мистецтво в Україні та світі: традиції та тенденції розвитку» реалізовується для професійного розвитку та забезпечення якості освітніх та наукових заходів у сфері хореографічного мистецтва.

Основні тематичні напрямки роботи науково-методичного семінару:

- Зміни у навчальній програмі «Народний танець» у зв'язку з деколонізацією освітніх практик та подолання кризи постколоніального впливу на українське хореографічне мистецтво.
- Хореографічно-лексичні особливості виконання танців етнічних груп західних регіонів України.
- Методологія та структура написання наукових статей, тез.
- Український народно-сценічний танець та процес його з'єднання або об'єднання з напрямками сучасного танцю: стилізація, фольк-джаз танець, фольк-модерн танець.

Підсумки: виконавши усі умови освітньо-наукового проєкту «Хореографічне мистецтво в Україні та світі: традиції та тенденції

розвитку», учасники отримали сертифікати із значеними темами лекції, кількістю академічних годин та кредитів ЄКТС.

Опісля завершення проєкту учасникам було запропоновано пройти тестування з курсу прослуханих лекцій і надати відгуки. Відгуки від учасників проєкту (подається в авторській редакції респондентів):

Питання: Поділіться враженнями від прослуханих лекцій?

«...Дізналася про інклюзію – це для мене нова галузь. Ніколи не працювала з такими дітьми, тому було цікаво послухати тих, хто має власний досвід в цьому напрямку. Цікаво було слухати про написання статей та орієнтування в інтернет просторі, щодо розміщення та пошуку матеріалів. Це для мене теж матеріал для опанування».

«Спікери “Освітньо-наукового проєкту “Хореографічне мистецтво в Україні та світі: традиції та тенденції розвитку” продемонстрували високий рівень навчально-методичного викладення матеріалу, вільно володіли інформацією і майстерно утримували увагу аудиторії протягом усіх лекцій. Теми лекції спікерами повністю розкриті. Майже всі лекції супроводжував влучно підібраний різноманітний презентаційний матеріал щодо зазначеної тематики, що дозволяло лекторові застосовувати прийоми розповіді, показу, пояснення, коментування і зберегти стійку увагу слухачів, що для слухачів значно полегшувало сприйняття матеріалу. З кожною лекцією, у разі відсутності слухача, можна було ознайомитися пізніше через відеозапис, що було дуже вдалим рішенням з боку організаторів».

«Багато цікавої інформації з українського хореографічного мистецтва, яка розширює кругозір, також багато інформації вдалось освіжити в пам'яті та пригадати, що дає змогу ефективно розвиватись та працювати в подальшому».

«Загальне враження в мене склалося позитивне. Деяка інформація була мені вже відома, а деяка ні. Організація лекцій, презентацій була на хорошому рівні».

«Мені дуже сподобалась принциповість організатора, який не йде на “компроміси” і відстоює свою позицію. Тільки таким чином наша освіта буде освітою, а не профанацією. З великою повагою, дякую».

Питання: Що на Вашу думку було незадовільним у проведенні?

«Неможливість слухати лекції в синхронному режимі через власну зайнятість».

«Не вистачило часу на освоєння. Важко об'єднувати з основною роботою. Більше хотілось сучасного мистецтва».

«На жаль, мені недостатньо було методичного матеріалу для викладання хореографічних дисциплін. Можливо було б непогано проведення практичних майстер-класів».

Питання: Що на Вашу думку було позитивним у проведенні?

«Дуже потрібний проєкт. Були цікаві лекції, нові знання підкріплювались відеоматеріалом. Виникало багато питань до лекторів, особливо до заняття з класичного танцю. Але однозначно, культура народного танцю Бойківщини, Прикарпаття та інших регіонів відкрилась для Наддніпрянщини».

«Гнучкий графік, можливість перегляду лекцій в записі».

«Різноманітність тематики лекцій; конкретні практичні поради; важливі вказівки щодо використання в науковій та навчальній діяльності. Доброзичлива і креативна атмосфера».

«Чіткий графік роботи, гарна організація, достойні презентації. Вразили професійні спікерські якості та досвід ведення навчання Олександра Плахотнюка».

«- Вдала та професійна організація (наявність чіткої програми, одне посилання на весь проєкт, нагадування про лекції).

- Надання відеоматеріалів та презентацій.

- Різноманітність проєкту (і теорія, і практика, і народно-сценічний танець, і класичний танець).

- Підсумковий контроль».

«Спількування учасників проєкту з усіх куточків України, що особливо важливо в цей тяжкий час».

«Для мене була нова інформація про написання наукового матеріалу. Історію розвитку української хореографії, а також етнографічні дослідження вважаю корисними і необхідними для розвитку нашої культури. Дуже сподобалися лекції на тему роботи з дітьми з особливими потребами».

Питання: Що нового Ви для себе підкреслили з прослуханого циклу лекцій?

«Дослідження К. Гірца у сфері культури та мистецтва. Досі читаю».

«Різноманітність танцювальної культури Буковини, Молдови. Практика роботи з дітьми з особливими потребами».

«Дякую вам за ваші лекції на YouTube каналі! Зараз дуже складно виділити час для самоосвіти, розвитку у постійній рутині, емоційному вигоранні, а коли насичений, цікавий матеріал зібрано в одному місці (на вашому каналі) вже не дає шансів пройти повз!».

«Важливість інклюзивної освіти в мистецькому середовищі. Перформативність в мистецтві як можливість реалізації емоційно-психологічних аспектів. Дослідження Кліфорда Гірца. Символічність в мистецтві, вивчення культури у взаємодії соціального життя. Людина як світ у собі».

«Для себе підкреслила нову та цікаву інформацію про танцювальну культуру бойків. Корисною для мене була також інформація про методологію та структуру написання наукових статей».

«Освітній проект був насичений інформацією, і відповідно мною було отримано багато нових знань, зокрема поповнила знання про молдовську хореографію та її техніку виконання, про зв'язок Буковини з танцювальною культурою Румунії та Болгарії. Розширила свої знання з гуцульської техніки як теоретично так і практично».

«Знайомство з роботою колег та їх думками і досвідом, знаходиш для себе відповіді на багато запитань, на які раніше не звертав увагу».

Питання: Окресліть актуальні теми для майбутніх освітньо-наукових проектів?

«Українська школа класичного танцю».

«Відмінності у назвах рухів та термінологія».

«... актуальною буде тема про сучасну хореографію».

«Розвиток сучасних напрямів танцю та перформативного мистецтва в Україні».

«Місце фольклорного танцю в сучасному соціокультурному просторі».

«Класичний танець (всі його форми та новизна)».

«Розглядати хореографію всіх регіонів України. Цікаві інноваційні впровадження в хореографічне мистецтво спираючись

на досвід зарубіжних митців, можливо, те що було забуте розглядати в контексті сучасного часу».

«- Побільше про народну хореографію, особливо український народний танець;

- Українське хореографічне мистецтво: збереження та перспективи розвитку (українська народна хореографія за всіма регіонами, стилізація українського народного танцю, національно-патріотичне виховання дітей);

- Перспективи розвитку народно-сценічної хореографії різних національностей в Україні».

«Популяризація та відновлення українських балетів».

«Розкриття автентичних особливостей української хореографії виходячи з регіонального контексту, інклюзивна освіта, філософське розуміння підходів до аналізу хореографічного мистецтва, тенденції розвитку української хореографії, народна хореографія суміжних країн, ритмічний розвиток танцівників тощо».

«Проблеми викладання сучасного танцю в навчальних закладах».

«Партерна гімнастика як засіб розігріву перед заняттям та удосконалення фізичних здібностей. Проблеми дихання під час фізичних навантажень».

«Методи викладання хореографічних дисциплін. Психологія роботи зі студентським колективом. Драматургія народної та сучасної хореографії. Плагіат і як з ним боротися».

«Теми з методики викладання класичного танцю, з мистецтва режисури».

«Танцювальне мистецтво регіонів України».

«Знайомство з сучасним танцем та його митцями».

* * *

План-календар

Освітньо-наукового проєкту «Хореографічне мистецтво в Україні та світі: традиції та тенденції розвитку»

№ n/n	Назва заходу	Лектор/посада/установ а	Година/ тривалість	Примітка /умови (за потреби)
1 листопада 2023 року				
1.	Відкриття. Посилання на відео: https://youtu.be/H5pMUC2DL_Eo	Вітальне слово	1 академ. год. лекція	Дистанційний формат
2.	Факультет культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка та його система координат внутрішнього забезпечення якості освіти. Посилання на відео: https://youtu.be/H5pMUC2DL_Eo	Лектор: М. І. Циганик, в. о. декана факультету культури і мистецтв, кандидат філологічних наук, доцент кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка	1 академ. год. лекція	Дистанційний формат лекція
3.	Окреслення змісту та завдань Освітньо-наукового проєкту «Хореографічне мистецтво в Україні та світі: традиції та тенденції розвитку». Посилання на відео: https://youtu.be/H5pMUC2DL_Eo	Координатор О.А. Плахотнюк, кандидат мистецтвознавства доцент кафедри режисури та хореографії ЛНУ імені Івана Франка	1 академ. год. лекція	Дистанційний формат лекція /опрацювання завдань складання власного графіку освітньої платформи
4.	Висвітлення питань дослідження хореографічного мистецтва України: перспективи та проблематика. Посилання на відео: https://youtu.be/H5pMUC2DL_Eo	Лектор: О.А. Плахотнюк, кандидат мистецтвознавства доцент кафедри режисури та хореографії ЛНУ імені Івана Франка	1 академ. год. лекція, 6 год. самостійна робота, 1 год. контрольна заходи	Дистанційний формат лекція /виконання тестових завдань
4 листопада 2023 року				
5.	Методологія та структура написання наукових статей, тез. Посилання на відео: https://youtu.be/VH5hq7xi6w8	Лектор: О.А. Плахотнюк, кандидат мистецтвознавства доцент кафедри режисури та хореографії ЛНУ імені Івана Франка	1 академ. год. лекція, 6 год. самостійна робота, 1 год. контрольні заходи	Дистанційний формат лекція /виконання тестових завдань

6.	Наукові концепції та методики досліджень з антропології танцю Кліфорда Гірца. Посилання на відео: https://youtu.be/c5GtFfazgeg	Лектор: Р.Я. Берест, доктор історичних наук, професор режисури та хореографії ЛНУ імені Івана Франка	1 академ. год. лекція, 6 год. самостійна робота, 1 год. контрольні заходи	Дистанційний формат лекція /виконання тестових завдань
11 листопада 2023 року				
7.	Проведення інклюзивної освіти у мистецьке середовище України. Проведення занять безбар'єрного танцю (з власного досвіду). Посилання на відео: https://youtu.be/b_IjLxTvnc	Лектор: О.А. Плахотнюк, кандидат мистецтвознавства доцент кафедри режисури та хореографії ЛНУ імені Івана Франка Лектор: О.Б. Кебас аспірантка кафедри режисури та хореографії ЛНУ імені Івана Франка	1 академ. год. лекція, 6 год. самостійна робота, 1 год. контрольні заходи	Дистанційний формат лекція /виконання тестових завдань
8.	Бойківський народний танець у науковому дискурсі Романа Герасимчука. Посилання на відео: https://youtu.be/2qOhcbvsoPY	Лектор: Я.К. Сапего, аспірант/викладач кафедри режисури та хореографії ЛНУ імені Івана Франка	1 академ. год. лекція, 6 год. самостійна робота, 1 год. контрольні заходи	Дистанційний формат лекція /виконання тестових завдань
15 листопада 2023 року				
9.	Всеукраїнська науково-практична конференція молодих вчених, аспірантів та студентів «Хореографічне мистецтво – мистецькі виміри» Посилання на відео: https://youtu.be/d3QJpbfnvPg	Згідно програми конференції Координатор О.А. Плахотнюк, кандидат мистецтвознавства доцент кафедри режисури та хореографії ЛНУ імені Івана Франка	09 ³⁰ – реєстрація доповідачів, 10 ⁰⁰ –17 ⁰⁰ – пленарне засідання, 8 академ. год., 8 год. самостійна робота над тезами	Дистанційний формат конференції /представлення власної теми доповіді (за бажанням)
16 листопада 2023 року				
10.	Гуцульська хореографічна лексика: комбіновані танцювальні рухи, роботи в парі під час танцю. За участі Зразкового ансамблю танцю «Дивоцвіт» Задністрянського будинку культури. Посилання на відео:	Лектор: О.Л. Заставний, аспірант кафедри режисури та хореографії ЛНУ імені Івана Франка; голова Обласного відділення Національної спілки хореографів України Івано-Франківської області; завідувач відділу аматорської творчості Навчально-методичний	1 академ. год. лекція, 6 год. самостійна робота, 1 год. контрольні заходи	Дистанційний формат лекція /виконання тестових завдань

	https://youtu.be/dRP7jyeQJKQ	центр культури і туризму Прикарпаття		
17 листопада 2023 року				
11.	Музичний супровід танців етнічного регіону Буковини: взаємозв'язок з танцювальною культурою Молдови, Румунії та Болгарії.	Лектор: Р.Ю. Кундис кандидат мистецтвознавства доцент кафедри режисури та хореографії ЛНУ імені Івана Франка, Лектор: І.Ю. Никорович аспірант/викладач кафедри режисури та хореографії ЛНУ імені Івана Франка	1 академ. год. лекція, 6 год. самостійна робота, 1 год. контрольні заходи	Дистанційний формат лекція /виконання тестових завдань
24 листопада 2023 року				
12.	Тема: Застосування терміну ерауlement та вивчення цього положення в 1 рік навчання, при викладанні класичного танцю у ЗВО. <i>Посилання на відео</i> https://youtu.be/9W3vensNY28	Лектор: Ю.В. Безпаленко аспірантка/викладачка кафедри режисури та хореографії ЛНУ імені Івана Франка. Концертмейстер Є.О. Ушакова	1 академ. год. лекція, 6 год. самостійна робота, 1 год. контрольні заходи	Дистанційний формат лекція /виконання тестових завдань
27 листопада 2023 року				
13.	<i>Гостьова лекція.</i> Тема: Тіло, що навчається – суб'єктність і турбота у стосунках з молоддю. <i>Посилання на відео:</i> https://youtu.be/IuGR9-kyрb8	Лектор: Аніела Кокоша перформерка, викладачка танцю, хореотерапевтка. Стипендіатка Інституту музики і танцю. Альтернативної академії танцю (Познань, Польща)	1 академ. год. лекція, 6 год. самостійна робота, 1 год. контрольні заходи	Дистанційний формат лекція /виконання тестових завдань
1 грудня 2023 року				
14.	Подання матеріалів (статті, тези) для публікації відповідно до обраної слухачем теми (проблематики)	Координатор О.А. Плахотнюк, кандидат мистецтвознавства доцент кафедри режисури та хореографії ЛНУ імені Івана Франка	20 год. самостійна робота	Подача текстів матеріалів (статті, тези) для публікації
6 грудня 2023 року				
15.	Представлення наукових досягнень хореографодослідника в інтернет просторі. <i>Посилання на відео:</i> https://youtu.be/LQXLiCCbalE	О.А. Плахотнюк, кандидат мистецтвознавства доцент кафедри режисури та хореографії ЛНУ імені Івана Франка	1 академ. год. лекція, 6 год. самостійна робота, 1 год. контрольні заходи	Дистанційний формат лекція /виконання тестових завдань
16.	Круглий стіл	Координатор	Дискусійна	Дистанційний

	обговорення «Хореографічне мистецтво в Україні та світі: традиції та тенденції розвитку»	О.А. Плахотнюк, кандидат мистецтвознавства доцент кафедри режисури та хореографії ЛНУ імені Івана Франка	платформа, 6 академ. год. 6 год. самостійна робота	формат лекція /представлення власної теми
11 грудня 2023 року				
17.	<i>Гостьова лекція</i> Тема: Хореографія в системі інклюзивної освіти. <i>Посилання на відео:</i> https://youtu.be/ur4BZwWwD <u>xs</u>	Лектор: З.А. Чорнак фізичний реабілітолог-практик та ерготерапевт Іршавського відділення Обласного центру комплексної реабілітації для осіб з інвалідністю Закарпатської області, керівник та хореограф-постановник Зразкової студії сучасного танцю «Be Free» (Іршава, Україна)	1 академ. год. лекція, 6 год. самостійна робота, 1 год. контрольні заходи	Дистанційний формат лекція /виконання тестових завдань
16 грудня 2023 року				
18.	Виконання тестових завдань		1 академ. год. лекція,	

* * *

* * *

НАУКОВІ КОНЦЕПЦІЇ ТА МЕТОДИКА НАУКОВИХ АНТРОПОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ КУЛЬТУРИ КЛІФОРДА ГІРЦА

Роман БЕРЕСТ

<https://orcid.org/0000-0001-7405-2020>

*доктор історичних наук, професор кафедри режисури і
хореографії Львівського національного університету
імені Івана Франка*

Важливою складовою частиною культурної спадщини будь-якого народу є його танцювальне мистецтво. Упродовж останніх десятиліть його вивченням займалося чимало представників хореографії, хореології, етнографії, історії, культурології, філософії, соціології та інших наук. У другій половині ХХ століття новою дисципліною, що зацікавилася культурою, стала культурна антропологія. Її поява та популяризація пов'язана з науковим відкриттям та дослідженням у повоєнний період архаїчних культур, випадково виявлених, перш за все, на островах Індонезії.

Серед відомих сучасних культурних антропологів значиться Кліфорд Гірц [3]. У сучасному науковому світі його вважають провідним представником американської антропологічної науки другої половини ХХ століття, засновником інтерпретативної (або символічної) антропології. Її основним теоретичним досягненням стало звернення до культури та визначення її інтерпретації, а не до результатів теорій, що побутують.

Теоретично розуміння символічної та інтерпретаційної антропології передбачає, що культура не існує поза окремими особами. Швидше значення культури полягає в інтерпретації індивідами подій та речей навколо них. Зважаючи на соціально встановлені знаки й символи, люди формують певні закономірності

своєї поведінки та надають значення своєму досвіду. Тому метою символічної та інтерпретаційної антропології вчення К. Гірца є аналіз того, яким чином люди надають значення своїй дійсності і як ця реальність виражається їх культурними символами.

Кліфорд Джеймс Гірц народився 23 серпня 1926 року у американському місті Сан-Франциско. У часи Другої світової війни служив у воєнно-морському флоті США, який дислокувався в районі Південно-Східної Азії та блокував у регіоні воєнні зусилля Японії. Тоді К. Гірц вперше на островах Індонезії реально побачив буття відсталих у розвитку племен, які були далекими від цивілізації та справили на К. Гірца величезний вплив. Після демобілізації він навчався у Антіохійському коледжі, де вивчав англійську мову та філософію і у 1950 році отримав диплом бакалавра. Формування наукових поглядів К. Гірца відбувалося під впливом новітніх філософських ідей, наукових відкриттів та досягнень другої половини ХХ століття [3].

Згодом К. Гірц вступив на навчання до Гарвардського університету на департамент (факультет) соціальних відносин з метою здобуття вищої гуманітарної освіти. Глибокий інтерес до різних соціальних наук сприяв тому, що наприкінці 1951 року його включили у склад групи з виконання дослідницького проекту в Індонезії. У 1952–1954 роках він перебував у складі наукової експедиції, що працювала на о. Ява в індонезійському місті Моджокуто. У 1956 році під науковим керівництвом проф. Толкотта Парсонса у Гарвардському університеті К. Гірц захистив дисертаційне дослідження на тему: «Релігія Моджокуто: дослідження ритуалу і віри в складному суспільстві» та отримав науковий ступінь доктора філософії. В 1960 році він написав свою першу історико-філософську працю «The Religion of Java» («Релігія на о. Ява»). Тоді ж його запросили викладати антропологію в Чиказькому університеті. Варто зауважити, що наукові погляди та авторитет вченого активно формувалися під впливом ідей європейської соціології та соціальної філософії. З 1970 до 2006 року він став професором та почесним професором (2000) Інституту перспективних досліджень Пристонського університету. За період наукової діяльності ступінь почесного доктора отримав від 15 університетів та навчальних закладів США і світу [3].

Кліфорд Гірц є автором концепції «інтерпретативної» або «символічної» антропології. Свою концепцію в найбільш повному вигляді він виклав у науковій збірці «Інтерпретація культур» (1973). У передмові видання він написав: «У перегляді визначення культури, мабуть, полягав мій найбільш послідовний інтерес як вченого-антрополога ... Концепція культури, якої я дотримуюся і корисність якої намагаюся показати в зібраних в цій книзі нарисах, є по суті семіотичною. Поділяючи погляди Макса Вебера, згідно з якими людина – це тварина, що висить на зітканою нею самою павутині смислів, я приймаю культуру за цю павутину, а її аналіз – за справу науки не експериментальної, зайнятої пошуками законів, але інтерпретативної, зайнятої пошуками значень. Виявлення та роз'яснення значення – саме та мета, яку я переслідую, коли розбираю на зовнішній погляд загадкові вираження соціального» [1, с. 11].

Для К. Гірца культура існує і може бути вивчена тільки у взаємодіях з конкретними проявами соціального життя. Він висуває концепцію «контрольних механізмів», яка починається з припущення, що людська думка в своїй основі одночасно має суспільний та публічний характер. Людське мислення у його вченні розглядається, як соціальне за своєю природою і «його природне місце існування є двір, ринок або міська площа» [1, с. 56–57].

Мислення за К. Гірцом – це не те, що спало на думку і яке буває необхідним, а з постійного руху того, що називають знаковими символами (слова, жести, музичні звуки, механічні пристрої і ін.). Конкретний індивід сприймає такі символи, як даність. Поки він живе, то ними користується. Ці символічні джерела потрібні людині, щоб зорієнтуватися в світі, а несимволічні, закладені природою, дають занадто розсіяне світло [1, с. 57].

Концепцію культури Кліфорда Гірца ще називають символічною, адже свою увагу він фокусує на всьому, що пов'язано з символами. Згідно з його концепцією культурні феномени є символічними феноменами, а тому вивчення культури варто розглядати як інтерпретацію символів і символічних дій. В цьому К. Гірц в значній мірі використовує та опирається на методичний підхід німецького філософа Е. Кассірера, а саме на його трактування символічного і участь символу в діяльності людської свідомості, де символ виступає посередником між людиною та навколишнім

світом, а сукупність символів утворює культуру. Отож, людина асоціює та усвідомлює себе лише через символічний універсум – культуру [2, с. 451–452].

Мета інтерпретативного підходу у вченні Кліфорда Гірца полягає в тому, щоб з'єднати різні символічні форми з потоком людського життя. У цьому ракурсі він розглядає майже всі аспекти прояву культури, що включають не тільки соціальні, але й родинні, родові та інші зв'язки, релігійно-світоглядні уявлення та їх різноманітні впливи на суспільство, політичні, економічні, господарські, побутові та інші аспекти буття.

Розглядаючи концепцію К. Гірца, повинні враховувати, що одночасно з розвитком символічної антропології простежуються помітні зміни і в методології виконання історичних, етнологічних та інших досліджень. Ймовірно, що саме тому зріс інтерес до наукової інтерпретації фактів. У культурній антропології цей метод стали називати культурним аналізом, а в етнології розглядати його як особливий підхід. Він передбачав вирішальне значення ролі етнолог-дослідника як посередника, а не зовнішнього спостерігача культурного досвіду. І таким чином символізм поступово сприяв перетворенню інтерпретаційного методу в метод-домінанти культурної антропології [1, с. 30–31]. Цікаво, що цей метод був протиставлений позитивістським прийомам в культурології.

Варто зауважити, що культурний аналіз у вченні К. Гірца – це своєрідний пошук і пояснення, що відбувається шляхом виявлення та інтерпретації значень, втілених в певних символічних формах.

Проте аналіз культурних феноменів виступає скоріше як діяльність, що абсолютно відмінна від тієї, яку пропонує описовий підхід з характерною для нього опорою на науковий аналіз і класифікацію, котра має відображати еволюційні зміни, характер взаємозалежностей і інші характеристики.

Кліфорд Гірц критикує розмите та багатогранне визначення культури у вченні Клайда Клакгона [1, с. 10–11]. У той же час вивчення культури у вченні Кліфорда Гірца більше нагадує інтерпретацію текстів, ніж класифікацію, наприклад, в руслі біології або ботаніки. Результатом його інтерпретації виступає компроміс між об'єктивною реальністю і суб'єктивними поглядами на неї.

Метою функціонування культурної антропології Кліфорд Гірц вважає розширення універсуму людського дискурсу [1, с. 22, 49–53].

Проте чітке визначення культури у К. Гірца відсутнє. Він використовує слово «культура» в декількох значеннях. Так в одному випадку визначення культури протрактовано як історично стійкий образ значень, втілений в символах, а в іншому місці культуру він визначає як систему контрольних механізмів (планів, засобів, правил, інструкцій і ін.), необхідних для контролю над поведінкою людей. Тому видається, що К. Гірц схиляється до розуміння культури як системи організації соціальних і психологічних процесів.

Культура у Кліфорда Гірца – це стратифікована ієрархія значущих структур. Вона складається з дій, символів і знаків. Аналіз культури виступає як інтерпретація інтерпретації, вторинна інтерпретація світу, який постійно описується й інтерпретується людьми, які його створюють [1, с. 23–24].

Оскільки культуру можна розглядати як павутину значень, сплетену людиною, то її аналіз, резюмує К. Гірц, повинен здійснюватися не експериментальною наукою, що досліджує загальні закономірності, а методом інтерпретації досліджуваних значень. Він ще назвав свій метод «насиченим (щільним) описом», який виходить за межі опису «що відбувається» і прагне до пояснення структур значення, всередині яких те, що «трапляється» є значущим [1, с. 9, 30].

Антропологу не так важливо знати як протікають у тубільців пізнавальні процеси, а важливіше близько познайомитися з всесвітом, в межах якого їх дії стають знаками. При цьому важливо сформулювати саму основу, на якій, як здається етнографу, йому вдалося освоїтися. На переконання К. Гірца для цього важливо спілкуватися з носіями культури.

Чому так важливо вивчати поведінку? Та тому, що саме через її потік культуральні форми знаходять своє вираження. Звичайно, що їх фіксують в емоційних проявах і в різних станах свідомості, але значення своє вони отримують з ролі, яку відіграють у потоці життя, а не з будь-яких внутрішніх відносин між собою.

Звідси випливає, що інтерпретуючи соціальні дії, в тому числі сказане в розмовах, ми можемо виявити коріння символів, які обумовлюють ці дії. Те, що етнограф записує – це сенс розмови, мовної події, а не запис події як такої.

Стверджуючи, що етнограф «записує», К. Гірц свідомо протиставляє себе стандартному досліднику, який «спостерігає, реєструє, аналізує», виділяє характерні періоди. Він твердить, що ці фази можуть не існувати, як автономні операції, і виділення їх вкрай сумнівно.

Відповідно до тверджень К. Гірца, все, що ми можемо дізнатися про іншу культуру – це те, як аналізувати її символічні й дискурсивні категорії. Антрополог наполягає на необхідності стримати впевненість дослідника в здатності проникнути в свідомість носія іншої культури, на необхідності віддавати собі звіт в тому, що антропологу подані не «уми», а «слова».

Ніщо не дискредитувало культурологічний аналіз більше, ніж конструювання безкарних описів формального порядку, в реальному існуванні якого важко буває себе переконати. Культурний аналіз полягає у вгадуванні значень, оцінки припущень і у виведенні інтерпретуючих висновків з найвдаліших здогадок, а не у відкритті «континенту сенсу і картографуванні його мертвого ландшафту». Щоб повідомити нам неповноту культурного аналізу, К. Гірц наводить давню індійську легенду, що світ стоїть на платформі, яка спирається на спину слона, який стоїть на спині черепахи, а під черепахою є ще черепаха і так до самого заснування світу. «Жодного разу мені не вдавалося досягти цієї підоснови» [1, с. 39–40].

Для культурологічного аналізу характерна неприпустима неповнота. І чим він глибший, тим більш неповний. Є кілька засобів відійти від цього. Наприклад, підмінити культуру фольклором і збирати його. Або підмінити культуру культурними рисами і рахувати їх. Чи підмінити знання інститутами і класифікувати їх [1, с. 40].

Але прийняти семіотичну (знакову) концепцію культури і інтерпретативний підхід до її вивчення, – значить вважати твердження в етнографії «переважно спірними».

У своїх роботах К. Гірц активно полемізує з прихильниками інших підходів. Він не відкидає значення психологічного підходу в дослідженні культури, але підкреслює другорядність психологізму.

На першому місці у К. Гірца стоїть концептуальна структура. Вона являє собою депсихологізацію концептів, смислів, значень. Гірц критично висловлювався щодо культивування емпатії,

безпосереднього «єднання» з інформантом, «розширення» свого Я до тих меж, що дозволять йому увібрати в себе і досягнути Я, побудоване на інших засадах [1, с. 43].

Він переконаний, що антропологія, як і інші гуманітарні дисципліни, повинна виходити з тези про дискурсивну опосередкованість будь-якого досвіду. Звідси випливає усвідомлення того, що суб'єкт насамперед сам для себе непрозорий, що для його роботи самопізнання або самопостереження необхідні символи і знаки.

У той же час К. Гірц виступає проти самовпевненості теоретичної науки, проти її переконаності в тому, що не спілкуючись з людьми і залишаючись байдужим до того, що вони самі про себе говорять і думають, дослідник може досягнути сутність їх ситуації. Як тільки дослідник починає процес інтерпретації, він виявляється замкнутим всередині герменевтичного кола і стає частиною того, що вивчається. Така теорія культури, наполягає К. Гірц, повинна бути максимально наближена до «грунту», але не в тому сенсі, що, записуючи голоси інформантів, дослідник може бути впевнений в можливості якогось єдино вірного методу або підстави, але в тому, як «ми починаємо з нашої інтерпретації того, що мають на увазі наші інформанти або що вони думають, ніби мають на увазі, і потім це систематизуємо». К. Гірц поставив під сумнів можливість безпосереднього доступу антрополога до культури, яку він спостерігає [1, с. 65–67].

Поняття «безпосереднє спостереження» (англ. «*participant observation*») зіграло свою позитивну роль, оскільки заохочувало ставлення антропологів до інформантів, як до особистостей, а не як до джерела інформації. Але в тій мірі, в якій воно закривало від антрополога вельми специфічну і культурно відокремлену природу його власної ролі, то змушувало антрополога вважати себе чимось більшим, ніж просто зацікавленим індивідом.

Кліфорд Гірц також критикує побутуючі уявлення про антропологічний аналіз у плані концептуальних маніпуляцій з виявленими фактами, особливості логічної реконструкції повсякденної реальності й інше.

Варто підкреслити, що науковий підхід К. Гірца до вивчення культури доволі скоро став популярним в американській науці. Так американська антропологиня Ненсі Ріс на переломі 1980–1990-х

років проводила дослідження в СРСР. Це була складна епоха перебудови економіки, суспільних поглядів, яку проголосив М. Горбачов. Термін «культура», на думку Н. Ріс, є подібним до стенографічного значка, що відображає, але не розкриває зміст поняття про складні, хиткі, мінливі системи кодів і символів, якими люди користуються для індивідуального або колективного самовираження і самоствердження. Дослідниця вважала, що повсякденні розмови людей, як і будь-які створювані ними тексти, несуть на собі відбиток певної культури. І які б ефемерні чи особистісні вони не були, авторка прагнула витягти з них і сформулювати ті соціальні та ідеологічні орієнтири, що переслідують інформанти та їх відтворюють.

У своїх дослідженнях Н. Ріс дуже часто посилалася на вчення К. Гірца. Її доволі глибоко цікавили моделі осмислення дійсності і ціннісні системи, які утворюють формули життя спільноти, направляють і формують життя його окремих членів. Саме дуже схожі спроектовані моделі життя і моделі для життя ми бачимо у вченні К. Гірца.

Крім досліджень Н. Ріс, герменевтичні підходи побутують у низки інших сучасних представників цього ідейного напрямку. Наприклад, у концептуальних ідеях британського антрополога Віктора Тернера [7], який став відомим завдяки дослідженням символів, ритуалів та обрядів переходу. В. Тернер та інші прихильники вчення К. Гірца виходять з того, що антропологія не може обмежуватися описом емпіричних даних, а повинна шукати і знайти необхідні форми, щоб виявити глибоко закладені значення.

Таким чином, аналіз становлення та розвитку соціокультурної антропології в зв'язку з конкретними соціально-історичними і науково-теоретичними умовами дозволяє виявити ті найбільш загальні ідеї, принципи, підходи, функції, які формуються в процесі становлення соціально-антропологічного знання.

Проте обмежений чи частковий вияв функцій пов'язано з формуванням поняття «примітивні культури». Дослідження процесу виникнення, розвитку та зміни змісту конкретних наукових понять і категорій соціокультурної антропології виступає в якості самостійного, а головне – методологічно плідного напрямку в аналізі цієї наукової дисципліни.

І в той же час у будь-якій науці, в тому числі і в хореографії, її понятійний апарат призначений для певної диференціації її предметної області або окремих компонентів цієї області. Іншими словами, поняття виконують функцію позначення конкретних компонентів предмета даної наукової дисципліни, що в руслі вчення Кліфорда Гірца виступає як семіотична (знакова) система.

Список використаних джерел:

1. Гірц К. Інтерпретація культур. Вибрані есе / Пер. з англ. Н. Комарової. Київ : Дух і літера. 2001. 542 с.
2. Cassirer E. Philosophie der symbolischen Formen 3 Bde. 1. Auflage. Berlin: Bruno Cassirer. 1923–1929.
3. Clifford Geertz. URL : <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/clifford-geertz>.
4. Teil 1. Die Sprache. Berlin : Cassirer 1923, XII. 293 s.
5. Teil 2. Das mythische Denken. Berlin : Cassirer 1925, XVI. 320 s.
6. Teil 3. Phänomenologie der Erkenntnis. Berlin : Cassirer 1929, XII. 559 s.
7. Victor Witter Turner. URL : <https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/turner-victor-witter>

* * *

* * *

ЖИТТЯ ТА ТВОРЧІСТЬ ВИДАТНОГО ХОРЕОГРАФА БОРИСА КОЛНОГУЗЕНКА

Марина КОЛНОГУЗЕНКО

*Викладач вищої категорії, викладач-методист
КЗ «Лозівський фаховий вищий коледж мистецтв» ХОР*

Ім'я народного артиста України, академіка, професора, почесного громадянина Харківської області Колногузенка Бориса Миколайовича по праву знаходиться серед імен видатних балетмейстерів народно-сценічного танцю України останньої чверті ХХ – першої чверті ХХІ століть.

Народився Б.М. Колногузенко 10 липня 1948 року у селищі Верхня Тарайка Паранайського району Сахалінської області, проте все його дитинство та юність пройшли на рідній Кубанській землі. Спадковий кубанський козак – Борис Миколайович відстежує своє глибинне коріння у легендарному українському козацтві Січі Запорізької. Прадід його прадіда – Митрофана Глека – був у числі перших переселенців на кубанські землі. У шлюбі козака Митрофана та грекині Параскевії народилося п'ятеро дітей: чотири сини і дочка Лукія, яка і є рідною бабусею Бориса Миколайовича. Вона вийшла заміж за українського козака Павла Киву і у них народилась донечка-красуня Клавдія – мати Бориса. Клавдія Кива змогла пережити голод 30-тих років і у 18 років добровольцем пішла звільняти рідну землю від німецьких окупантів. Взимку 1943 року, під час першого звільнення міста Харкова, познайомилася з сержантом – Миколою Колногузенком. А у звільненому Харкові у серпні 1943 року вони офіційно побралися.

Після Другої світової війни як в Україні, так і на Кубані знову панував голод. Щоб вижити, Клавдія і Микола завербувалися на роботу на острів Сахалін. В краю, де найраніше сходить сонце, і

народився Борис Колногузенко. І, все ж таки, його дитинство та юність пройшли на рідній Кубані, у козачому хуторі Причепилівський та місті Краснодарі. Від рідної бабусі і дідуся Борис Миколайович з дитинства знав якого він роду-племені. Чув українську мову, пісні, бачив прості танці та цікаві змагання Кубанських козаків.

Ще до вступу на балетмейстерське відділення Краснодарського державного інституту культури, його знали як талановитого танцівника та молодого поета. Він був лауреатом міських, краєвих та всеросійських конкурсів. Після закінчення інституту, він викладав на рідній кафедрі та на курсах підвищення кваліфікації працівників культури та мистецтв Краснодарського крайвиконкому. Строкову службу проходив у Ансамблі пісні і танцю ППО м. Кінгісеп як балетмейстер та соліст танцювальної групи. Успішна та цікава служба Бориса Миколайовича могла бути назавжди перервана, а все життя кардинально змінено. Справа в тому, що він продовжував писати вірші, серед яких була заборонена тема щодо недоліків радянської армії. Його зошити «гарні люди» передали до політвідділу бригади, і автора було заарештовано. І тільки завдяки неймовірним зусиллям начальника і художнього керівника ансамблю, полковника Бобенка, Колногузенка Бориса не віддали під суд і повернули до ансамблю. У цьому ансамблі юний балетмейстер поставив багато народних танців. У зв'язку з тим, що як балетмейстер і артист він був людиною авторитетною, йому була надана можливість працювати з ансамблем народного танцю Кремгольської мануфактури м. Нарва. Це був великий жіночій ансамбль, про який Борис Миколайович і сьогодні згадує з теплом.

В подальшому його основна діяльність була пов'язана з всесвітньо відомим Державним Кубанським хором, куди його запросили одразу на дві посади – артиста танцювальної групи та педагога-балетмейстера. У складі цього колективу він брав участь і в урядових концертах, і кращих Всесоюзних фестивалях, і вперше став лауреатом Міжнародного конкурсу у Болгарії.

У 70-ті роки ХХ століття декілька сезонів працював артистом балету у Харківському академічному театрі опери та балету ім. М. Лисенка. Дуже плідною у той період також була його робота у Полтавському музично-драматичному театрі ім. М. Гоголя на посадах головного балетмейстера та соліста танцювальної групи. Ще

й досі у Полтаві згадують яскраві образи та хореографічні номери, які створював Борис Миколайович як артист та балетмейстер-створювач у виставах «Циганка Аза», «Весілля в Малинівці», «Сорочинський ярмарок», «Ой, не ходи, Грицю», «Браво, сеньйор Антоніо», «Бременські музиканти», «Енеїда».

Робота Бориса Миколайовича у складі першого українського вар'єте «Високий замок» у м. Львів була короткою, але дуже яскравою. Його сольні танці – «Циганський», «Грузинський», «Іспанський» – львів'яни та гості міста завжди зустрічали із захопленням. І навіть восени часто дарували троянди.

Плідною і важливою для хореографічного відділення Кам'янець-Подільського училища культури була робота Бориса Миколайовича як педагога з композиції та народно-сценічного танцю. В перші місяці роботи в училищі він створив ансамбль і став балетмейстером всіх основних офіційних та святкових концертів і проектів міста. Приємно відмітити, що ансамбль, створений Борисом Миколайовичем, плідно працює багато десятиліть під керівництвом заслуженого діяча мистецтв України – Володимира Чорнобиля.

Робота головного балетмейстера Ансамблю пісні і танцю Чорноморського флоту вимагала від Б.М. Колногузенка максимальної фізичної та психологічної віддачі. Один із найкращих професійних ансамблів СРСР у своєму складі мав видатних артистів, які заслуговували на те, щоб вся робота з ними була високого професійного рівня. Більшість танцювальних творів, за авторством Бориса Колногузенка, це були флотські та українські танці. Вони входили до гастрольних концертних програм багатьох країн Середньоземноморського басейну.

На постійне проживання до м. Харкова Борис Миколайович переїхав у 1981 році. І присвятив розвитку хореографічного мистецтва цього міста, цього регіону, Сходу та Півдня України не тільки свій багатогранний талант, а й усе життя.

За 42 роки активної, наполегливої творчої праці він зміг з дитячого танцювального колективу «Щасливе дитинство» обласного Палацу дитячої творчості зробити зразковий ансамбль танцю всеукраїнського значення. Всі головні концерти на провідних сценах міста були за участю маленьких артистів цього чудового колективу, а Борис Миколайович постійно призначався

балетмейстером таких концертів. Ціла концертна програма із творів Б.М. Колногузенка з успіхом демонструвалась глядачам Харкова, Києва, столиці Азербайджану – Баку.

Він зміг відродити творчість Народного ансамблю народного танцю «Жайворонок», на 85% поповнити його репертуар власними творами, зробити одним із найкращих аматорських колективів Харківщини, України, СРСР. Тому, саме ансамблю «Жайворонок» під керівництвом Б.М. Колногузенка була надана честь представляти українське мистецтво у культурній програмі Ігор Доброї Волі у США у місті Сіетл. Вже перші репетиції у Центрі Дружби «Пепсі» привернули увагу режисерської групи до танцювальних номерів «Жайворонка», їх автора та керівника українського ансамблю. Всі виступи Харківських артистів у спільних та сольних концертах проходили з великим успіхом. Перед тим як повернутись до України всі артисти отримали пам'ятні подарунки від організаторів, а Борис Миколайович – спеціальний приз від Центру Дружби.

У культурному житті міста Харкова постійно брали участь талановиті режисери, практично всі вони запрошували Б.М. Колногузенка бути їхнім помічником та співавтором святкових концертів і великих мистецьких проєктів. Це було не випадково, адже Борис Миколайович міг завжди зрозуміти режисерський задум і наповнити його цікавим, з активно розвинутою драматургією, хореографічним дійством. А часто пропанував і свої рішення, які були доречними та важливими у загальному вирішенні творчого завдання.

У 1988 році керівництво Харківського державного інституту культури вирішило відкрити хореографічне відділення у своєму виші. Для здійснення цього важливого задуму ректор запросив на співбесіду провідного хореографа Харкова – Б.М. Колногузенка. На зустрічі домовились про те, що Борис Миколайович буде працювати педагогом на кафедрі режисури у 1988–89 н.р. і готувати в цей період всю документацію (навчальний план, програми спецдисциплін), будувати танцювальні класи та організовувати перший набір студентів-хореографів влітку 1989 року. З цим завданням Борис Миколайович з успіхом впорався. Першими студентами хореографічного відділення стали кращі артисти аматорських танцювальних колективів Харкова та випускники

Харківського культурно-освітнього училища. Вже навесні 1990 року, паралельно з роботою в ансамблі «Жайворонок», Борис Миколайович став створювати танці малих форм з першокурсниками хореографічного відділення, які вперше продемонстрували на професійному конкурсі артистів танцювальної естради в м. Ужгороді. Юна Олександра Ткаченко стала призером цього конкурсу.

У вересні цього ж року Харківською міською радою формувався склад адміністративної і творчої делегації до міста-побратима Харкова – Цинцинаті (США). Була створена комісія, яка переглядала концертні програми всіх провідних ансамблів народного танцю Харкова (на малий виконавський склад). Була переглянута і програма першокурсників Інституту культури, яка складалася, в основному, з мініатюр Б.М. Колногузенка. Через декілька днів було вирішено, що українське танцювальне мистецтво м. Харкова у Цинцинаті, Вашингтоні і Нью-Йорку будуть представляти студенти Інституту культури.

За місяць наполегливої праці Борис Миколайович зміг створити яскраву концертну програму українських мініатюр. А за день до виїзду до міста, з якого повинен бути виліт, його запросили до відділу культури міськради та проінформували про те, що він зі своїм ансамблем вилітати до США не буде, тому що він влітку тільки повернувся з Ігор Доброї Волі, і знову летіти до США – це буде не демократично. Коли студенти про це дізналися, то стали відмовлятися від своєї почесної місії, проте Борис Миколайович зумів знайти слова, аби переконати своїх вихованців в тому, що треба летіти і з честю представити наше національне мистецтво. Вся робота Харківської делегації та творчої групи в США пройшла на високому рівні, мала плідні результати, а в подальшому новий творчий колектив Харкова – студентський театр народного танцю – став невід’ємною складовою всіх головних свят м. Харкова.

За 32 роки активної творчої діяльності народний театр народного танцю «Заповіт», з авторськими творами і програмами Б.М. Колногузенка, представляв мистецтво українського танцю в багатьох країнах світу. Десятки концертів з незмінним успіхом в різні роки проходили в Іспанії, Франції, Італії, Португалії, Бельгії, Польщі, Німеччині, Туреччині, Грузії, Нідерландах, Болгарії, США, В’єтнамі. Він став володарем Гран-прі найпрестижніших конкурсів

хореографічного мистецтва в багатьох цих країнах. Тільки за останні роки артисти театру «Заповіт» стали володарями Гран-прі та лауреатами I-го ступеня конкурсів в Нью-Йорку (США) «Christmas in New York», Парижі (Франція) «Stars of Paris», Римі (Італія) «Roman Holiday», Відні (Австрія) «VIENNA STARS 2023», Таллінні (Естонія) «EESTI ARABESKID». За три десятиліття активної творчої діяльності «заповітчани» постійно брали участь у найпрестижніших хореографічних конкурсах України і завжди перемагали. Як приклад, можна назвати Гран-прі та чотири перших місця Всеукраїнського фестивалю-конкурсу народного танцю ім. П. Вірського, перше місце у Всеукраїнському конкурсі народного танцю ім. М. Вантуха, перше місце і два Гран-прі на Міжнародному фестивалі-конкурсі народної хореографії «Веселкова Терпсихора», два Гран-прі Міжнародного конкурсу хореографічного мистецтва «Одеські перлини», Гран-прі Міжнародного фестивалю-конкурсу «Golden lion».

У 2010 році керівництво Харківської обласної ради та обласної державної адміністрації вирішило створити професійний ансамбль пісні і танцю, та доручили саме Борису Миколайовичу Колногузенку втілити в життя цей амбітний проект. Як і все у своєму творчому житті, він з успіхом, не зважаючи на об'єктивні труднощі, виконав і це завдання.

7 травня 2011 року на великій сцені Харківського національного академічного театру опери та балету імені М. Лисенка відбувся блискавичний дебют ансамблю, а на початку грудня 2011 року – прем'єра нової концертної програми Великого Слобожанського ансамблю пісні і танцю. Яскраві танцювальні номери та вокально-хореографічні композиції, зріле звучання хору, виконавська майстерність оркестру – все це було об'єднано в органічну програму, яку глядачі сприйняли як цілісну виставу. Видовищними були і колоритні костюми, що були створені на власне народній основі.

Коли програму Слобожанського ансамблю побачив відомий київський режисер Олег Марцинів, він був приємно вражений високим професіональним рівнем колективу й одразу включив його до групи кращих професійних ансамблів країни, що беруть участь у III Всеукраїнському Фестивалі мистецтв «Україна – свята родина».

Міністр культури України М.О. Кулиняк високо оцінив виступ Великого Слобожанського ансамблю пісні і танцю на етнофестивалі «Печенізьке поле» і запросив його до участі у Днях української культури в Ізраїлі. Там колектив гідно та яскраво представив танцювальну культуру України. Всі концерти в Бат-Ямі, Ашдоді, Хайфі проходили з величезним успіхом.

Навесні 2013 року мистецтво рідної України артисти представляли на головних сценах бельгійської столиці – Брюсселя та міста Льєж.

В цьому ж році, після концертів на сцені Національного Палацу мистецтв «Україна» в Києві, за рішенням Оргкомітету Національного бізнес-рейтингу в Україні була засвідчена перемога Слобожанського ансамблю пісні і танцю в загальнонаціональному статистичному соціально-економічному рейтингу підприємств України, і присвоєне звання «Комунальне підприємство року – 2013»; також ансамбль здобув Велику бронзову медаль серед всіх підприємств України з театральної та концертної діяльності.

У тому ж році вокально-хореографічні композиції увійшли в «ТОР–15» кращих сценічних творів концертних закладів України. Після всіх цих подій наймолодший професійний ансамбль України отримав статус – академічного.

В наступні роки Борис Миколайович створив ряд найцікавіших вокально-хореографічних композицій і театралізованих концертних програм, з якими тричі виступав у Бельгії, двічі у Франції, на двох Міжнародних фестивалях у Польщі, де успіх був грандіозний. Глядачі не відпускали українських артистів по 20–30 хвилин зі сцени і після численних поклонів часто доводилося повторювати весь фінал концерту.

У 2015 році на конкурсі «Всеукраїнська танцювальна премія» у місті Ужгороді поважне журі на чолі з народною артисткою України Кларою Балог за вокально-хореографічні композиції Великого Слобожанського ансамблю пісні і танцю визнало Б.М. Колногузенка кращим балетмейстером України 2015 року з врученням спеціального призу та диплому «Хореограф року».

Слобожанський ансамбль пісні і танцю брав участь у IV Всеукраїнському фестивалі-конкурсі народної хореографії ім. П. Вірського, а серед всіх професійних ансамблів отримав вищі бали за композиції «Вітає Україна» і «Ой при лужку, при лужку». В

результаті зайняв I-ше місце. Через три роки на цьому ж конкурсі серед 23 професійних ансамблів ВАСАПТ з авторськими композиціями Б.М. Колногузенка став володарем Гран-прі.

Великою подією не лише у творчості Бориса Миколайовича, а й всієї мистецької спільноти України, став факт запрошення його, як видатного хореографа України, увійти до постановчої групи урядових концертів Соціалістичної Республіки В'єтнам: у 2014 році у Ханой, у 2016 році у Хошиміні. Разом з Борисом Миколайовичем вилітала спільна танцювальна група артистів ВАСАПТу та театру «Заповіт».

Хореографічні і вокально-хореографічні композиції Бориса Миколайовича Колногузенка мають свої характерні особливості. Це завжди цікавий сюжет, міцна драматургія, що постійно знаходиться в активному розвитку, який увінчує яскрава кульмінація. Часто останньою частиною драматургії є розв'язка, що додає невеличку заключну інформацію, яка підводить підсумок всьому, що відбулося, або натякає на продовження подій та взаємовідносин персонажів у майбутньому. Образи усіх творів завжди яскраві завдяки індивідуально створеному хореографічному тексту і тонкому відчуттю музичного матеріалу. Також однією з характерних рис хореографічного почерку Бориса Миколайовича є вміння створювати у сценічному просторі мереживо яскравих малюнків, які також активно впливають на розкриття образів дієвих осіб та всього сюжету хореографічного твору. Зміст його творів ніколи не повторюється і не дублює танцювальні роботи інших авторів.

Вважаю, що такі його композиції як «Засвіт встали козаченьки», «Буде весілля», «Вітає Україна», «Закликання весни», «Ой, летіли дикі гуси», «Свято гуцульського краю», «Ой, при лужку, при лужку», «На винограднику», «Вишиванка», «Гості табору», жартівливий український танець «Розваги парубків» та ряд танцювальних мініатюр вже сьогодні входять до скарбниці кращих творів з народно-сценічного танцю видатних українських хореографів.

Неможливо переоцінити вклад Б.М. Колногузенка в розвиток хореографічної педагогіки. Наприкінці 80-х – на початку 90-х років ХХ століття він зміг створити хореографічне відділення, а згодом – кафедру та факультет хореографічного мистецтва у Харківському

державному інституті культури. На той час на всьому просторі Сходу і Півдня України це був єдиний ВНЗ, де готували хореографів з вищою освітою. Навчальні плани та програми з усіх хореографічних дисциплін, на першому етапі, також були розроблені Борисом Колногузенком особисто. В майбутньому саме Б.М. Колногузенко брав активну участь у розвитку хореографічних кафедр Полтавського національного педагогічного університету ім. В.Г. Короленка та Уманського державного педагогічного університету ім. Павла Тичини, Почесним професором якого він є.

За його методичними розробками та навчальними посібниками навчаються студенти багатьох ВНЗ України. Особливим попитом користуються такі його теоретичні роботи як «Методика роботи з хореографічним колективом», «Хореографічна композиція», «Види мистецтв і хореографії», «Сольний танець», «Хореографічне мистецтво».

Він був одним з провідних українських хореографів, який брав участь у створенні Національної хореографічної спілки України. Майже 20 років входив до складу Президіуму Спілки та очолював її Харківський обласний осередок.

Коли восени 1999 року голова Національної хореографічної спілки України, народний артист України, лауреат державної премії України ім. Т. Г. Шевченка, академік, професор Мирослав Михайлович Вантух вітав Бориса Миколайовича з отриманням Почесного звання «народний артист України», то він сказав: «Колногузенко в Україні один! Немає у нас іншого хореографа, який на такому високому рівні може створювати сценічні твори, займатися теорією народно-сценічного танцю та вести плідну організаційну роботу!».

* * *

* * *

ТВОРЧА СПІВПРАЦЯ ЛЬВІВСЬКОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ШКОЛИ З ЛЬВІВСЬКИМ НАЦІОНАЛЬНИМ АКАДЕМІЧНИМ ТЕАТРОМ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ ІМЕНІ СОЛОМІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ

Роксолана МОКРІЙ

<https://orcid.org/0000-0002-5833-2353>

*здобувачка третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти
кафедри режисури та хореографії
факультету культури і мистецтв
Львівського національного університету імені Івана Франка*

В статті розглянута тісна співпраця Львівської хореографічної школи з Львівським національним академічним театром опери та балету імені Соломії Крушельницької. А саме види цієї співпраці у вигляді концертної діяльності, залучення учнів школи до творчої роботи театру, проведення майстер-класів, надання умов для практичної роботи учнів, яка мотивуватиме та заохочуватиме їх до подальшого розвитку і навчання, а також зворотній зв'язок, тобто залучення й артистів до співпраці з учнями школи.

Проаналізовано умови створення та діяльність Львівського дитячого театру балету, який неодноразово представляв свою роботу саме на сцені Львівського театру опери та балету імені С. Крушельницької.

Ключові слова: хореографічна школа, театр опери та балету, балетмейстер, балетна вистава, артист балету, сцена, концерт, танець, учні.

Постановка проблеми: Львівська хореографічна школа є єдиною професійною школою на Західній Україні вже багато років. Оскільки саме Львівський театр опери та балету сприяв її створенню

є необхідним дослідження співпраці цих структур, адже саме в ній можуть ховатись причини успішного існування школи та реалізації її учнів. Оскільки така співпраця це велика мотивація та можливість творчого зростання і перспектив обох сторін.

Мета статті: дослідити умови і методи співпраці Львівського театру опери та балету з Львівською хореографічною школою

Завдання: висвітлити напрямки творчої роботи в тандемі театру та школи, визначити вплив такої співпраці на формування творчого мотиваційного процесу в учнів, та проаналізувати спільну роботу цих структур на позитивне культурне виховання молоді.

Аналіз досліджень. Про діяльність балетної трупі та її співпраця з Львівською хореографічною школою у своїх статтях висвітлює Олег Петрик «Балетна трупа Львівського оперного театру кінця 30-х – початку 40-х років ХХ століття», «Поліаспектність творчості Сергія Наєнка» [2], «Роль Ірини Красногорової у становленні виконавської балетної школи Львівського оперно-балетного театру» [3], досліджуючи діяльність артистів Львівського театру опери та балету, які також були педагогами школи, а також у своїй дисертаційній праці «Балетна трупа Львівського театру опери та балету другої половини ХХ – початку ХХІ століття: художньо-творчий аспект» [4], де аналізує роботу Львівського театру. Також Златослава Сальникова із Андрієм Дем'янчуком у спільній статті «Балетне мистецтво України: творчий та науково-педагогічний доробок Народного артиста України професора Олега Петрика» [5], де досліджують творчу діяльність випускника школи, який також був артистом балету саме Львівського театру опери та балету.

Виклад основного матеріалу. З початку свого існування Львівська хореографічна школа тісно співпрацює з Львівським театром опери та балету, оскільки власне своїм існуванням вона завдячує саме йому. Адже саме через недостатню кількість артистів у після воєнний період на базі театру було створену балетну студію, де набирали здібних дітей для навчання хореографії, та з перспективою їх роботи в майбутньому артистами балету та забезпечення кадрів Львівського театру. І саме на базі цієї студії, яка була створена в 1947 році в серпні 1957 року рішенням обласного управління культури та за сприяння дирекції на той час ще Львівського державного академічного театру опери та балету імені

Івана Франка було засновано Львівську дитячу хореографічну школу з чотирирічною формою навчання – першу і єдину на всю Західну Україну.

Упродовж всього існування школи йде тісна співпраця її з театром. В результаті такої співпраці учнів часто задіюють до участі у масових сценах балетних вистава та в хореографічних мініатюрах, до прикладу: в танець «Божків» та «Ману» в балеті «Баядерка», «Повернення Батерфляй» та інші. Така взаємодія з театром дає учням змогу відчувати себе поруч з професійними артистами балету на одній сцені, що позитивно впливає на формування великого стимулу для подальшої інтенсивної роботи над собою та своїм тілом для досягнення поставлених цілей. Участь в таких виставах свого роду рушійна сила для того, щоб бути кращим серед кращих. Адже для такої роботи обирають найбільш здібних, талановитих та відповідальних учнів.

Школа постійно організовує свої звітні концерти двічі на рік в Львівському театрі опери та балету в кінці навчального року, а також в кінці першого семестру до Різдвяних свят, що також є хорошим стимулом відвідувати усі заняття та продуктивно навчатись, аби виступити на великій сцені. На концертах учні демонструють результати своєї праці здобуті упродовж навчання, на основі яких педагогами створюються хореографічні композиції з класичного, народного сценічного та історико-побутового танцю, а також з сучасної хореографії. Слід зазначити, що найбільш успішні діти мають змогу демонструвати варіації з відомих балетів та сольні індивідуальні композиції. Неодноразово в школу запрошувались відомі балетмейстери, які здійснювали постановки на учнів школи та з якими вони виступали на міжнародних конкурсах і фестивалях, де ставали лауреатами та володарями Гран-прі. Це такі відомі особистості як: заслужений діяч мистецтв УРСР Михайло Заславський, народний артист України Герман Ісупов, заслужений артист України Петрос Малхасянц, заслужений артист України Сергій Наєнко. Загалом за час існування школи було здійснено безліч чудових хореографічних номерів та одноактних балетів.

Завдяки хорошій роботі школи та її керівництва виникла ініціатива створити на базі школи дитячий театр балету, який власне і був заснований в 2010 році за сприяння тоді чинного директора школи Володимира Григоровича Саболти та за

підтримки провідного соліста Львівського національного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької й заслуженого артиста України Сергія Наєнка, який власне став головним балетмейстером «Львівського дитячого театру балету». Його урочисте відкриття відбулось на сцені Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької, презентацією балету «Лис Микита» за однойменним твором Івана Франка, на музику Ісидора Вимера, яку представляв головний балетмейстер Дитячого театру балету Львова, заслужений артист України Сергій Наєнко прийшло чимало шанувальників. Прем'єра відбулась 29 травня 2011 року. Пізніше саме з цією виставою театр взяв участь в VIII Міжнародному фестивалі балетних спектаклів «Гран ПА» у м. Донецьк, де став лауреатом. Нагороду вручав народний артист України Вадим Якович Писарєв [1, с. 206].

В січні 2012 року Дитячий театр балету представляє публіці постановку викладача школи Миколи Санжеревського, одноактний балет на музику І. Армсгеймера «Привал Кавалерії», яка мала великий успіх серед глядачів на сцені Львівської опери. Після виступу юних артистів балету народний артист України, відомий майстер хореографії Григорій Чапкіс дав високу оцінку виконавцям та вручив художньому керівнику театру Володимирі Саболті диплом Гран-прі Міжнародного фестивалю-конкурсу «Танці з Карпатами у Львові» за виконання одноактних балетів «Лис Микита» та «Привал Кавалерії» [6, с. 10].

Ці ж дві вистави йшли у Львівському національному академічному театрі опери та балету ім. С. Крушельницької «Лис Микита» (І. Вимер) та «Привал кавалерії» (І. Армсгеймер) 1 квітня 2012 року й були присвячені 55-річниці заснування Львівської хореографічної школи [7]. Також в 2012 році репертуар Дитячого театру балету збагачується новим прочитанням балету О. Глазунова «Пори року» в постановці Сергія Наєнка.

Театр активно гастролював та брав участь в конкурсах та фестивалях за кордоном представляючи Українське балетне мистецтво в Польщі (2010 р. та 2012 р.), Іспанії (2010 р. та 2014 р.), Німеччині (2011 р.), Словенії (2013 р.), Італії (2012 р., та 2014 р.) [6, с. 10].

В жовтні 2016 року, Дитячий театр балету розпочав навчальний рік прем'єрою одноактного балету «Лускунчик» за

новелою Гофмана на музику П. Чайковського в Львівському театрі опери та балету. Прем'єра була приурочена до ювілею 55-річчя творчої діяльності директора школи В. Саболти. Після успіху вистави за спільною угодою балет «Лускунчик» у виконанні Дитячого театру балету Львова, включили до репертуару Львівського національного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької, таким чином його було показано у передріздвяний період 18 та 25 грудня 2016 року і 6 січня 2017 року [8]. Постановка також відновлювалась в 2019 році.

Часто для виконання сольних партій у виставах дитячого театру балету, балетмейстери запрошують артистів Львівського театру опери та балету та колишніх випускників школи таких як: Володимир Судомляк, Мирослав Мельник, Арсен Марусенко, Ольга Фабіянська, Роксоляна Іскра, Анастасія Гнатишин, Романа Думанська та інші. Така співпраця цікава, як артистам так і учням, які рівняються на успішних танцівників. Вони є позитивним прикладом того, що випускники школи реалізують себе саме в хореографії.

На сьогодні активної діяльності дитячого театру балету не відбувається. Проте учні школи надалі мають можливість виступати у балетних виставах Львівського театру опери та балету, до прикладу в 2023 році 2 грудня відбулась прем'єра нового українського балету «Тіні забутих предків», постановником якої став молодий балетмейстер Артем Шошин. Саме тут учні школи зіграли головних персонажів вистави Івана та Марічку в дитинстві. Також продовжується тісна співпраця з театром у проведенні святкових та звітних концертів школи, в яких також беруть участь артисти балету. Провідні солісти влаштовують майстер-класи для учнів старших класів, де діляться своїм досвідом та новітніми й індивідуальними методиками роботи над своїм тілом, для досягнення ще кращих результатів. Також учні мають змогу проводити репетиційні заняття в балетному залі театру, коли він не використовується артистами у їхні вихідні дні. Що також дає змогу відчути зовсім іншу атмосферу заняття для учнів та додатково мотивує їх.

Висновки: Отже, можна сказати, що Львівська хореографічна школа на пряму дуже тісно пов'язана з Львівським національним академічним театром опери та балету імені Соломії Крушельницької. Причому цей зв'язок є взаємовигідний обом сторонам. Для учнів

школи – це стимул та мотивація, бажання показати себе, аби танцювати на великій театральній сцені поруч з провідними артистами. Для театру це можливість задіяти молоді кадри до роботи в театрі та влаштувати вистави для маленьких глядачів, таким чином розширюючи глядацький контингент і залучаючи молоде покоління до мистецтва танцю, переглядаючи концерти школи в театрі.

Список використаних джерел:

1. Мокрій Р. Становлення Львівської державної хореографічної школи. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Вип. 16. 2015. С. 203–208. URL : <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/view/3258/0>.

2. Петрик О. Роль Ірини Красногорової у становленні виконавської балетної школи Львівського оперно-балетного театру. *Традиції та новації в хореографічній культурі (до 50-річчя кафедри хореографії Київського національного університету культури і мистецтв : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. [упор. А. М. Підлипська, ред. Т. В. Кунц], м. Київ, 25 квітня 2020 р. Київ : КНУКіМ, 2020. С. 59–61. URL : https://knukim.edu.ua/wpcontent/uploads/nuk_konf/20/2.pdf.*

3. Петрик О. Поліаспектність творчості Сергія Наєнка. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Мистецтвознавство*. Київ : НАКККіМ, 2019. №1. С. 286–289. URL : <https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/166980>.

4. Петрик О. Дисертація «Балетна труппа Львівського театру опери та балету другої половини ХХ – початку ХХІ століття: Художньо-творчий аспект» 26.00.01 – теорія та історія культури. URL : <http://surl.li/pxvev>.

5. Сальникова З., Дем'янчук А. Балетне мистецтво України: творчий та науково-педагогічний доробок народного артиста України, професора Олега Петрика. *«Grundlagen der modernen wissenschaftlichen forschung» IV International Scientific and Practical Conference*. Zurich, Switzerland. March 31, 2023. С. 238–243. URL : <http://surl.li/pxvgr>.

6. «Юність балету» Мистецько-інформаційний вісник. Львів. №1. 2016. с. 12

7. Львівські новини. Дитячий театр балету святкує своє 55-річчя. URL : <http://surl.li/pxvgk>.

8. Крижанівська М. Львівська опера та хореографічна школа ставлять нову версію балету «Лускунчик». ZAXID.NET. 16 грудня 2016 р. URL : <http://surl.li/pxvga>.

* * *

* * *

ХОРЕОГРАФІЧНИЙ КОЛЕКТИВ «ПЕРЛИНКА»

Ганна ПІХОЦЬКА

Керівник хореографічного гуртка ЦДЮТ м. Борислав

Хореографічне мистецтво – один із масових і дійових засобів естетичного виховання, який має ефективний вплив на всебічний гармонійний розвиток особистості. Танець – найулюбленіший і найпопулярніший вид самодіяльного мистецтва – сприяє естетичному вихованню і фізичному розвитку дітей. Навчаючись у хореографічних гуртках, діти знайомляться з мистецтвом хореографії, набувають певну танцювальну підготовку, розвивають пластичність, вміння красиво рухатися, зміцнюють організм, виправляють деякі фізичні вади.

Перші танці древніх часів були далекі від того, що сьогодні позначають цим словом, адже вони мали зовсім інше значення. Різноманітними рухами й жестами людина передавала свої враження від навколишнього світу, вкладаючи в них свій настрій, порухи душі. Вигуки, пісні, пантомімна гра були взаємопов'язані з танцем.

Сам же танець завжди, у всі часи був пов'язаний із життям і побутом людей. Тому кожен танець відповідає характеру й духу того народу, де він зародився. У зв'язку зі змінами соціального устрою, умов життя змінювались також характер і тематика мистецтва, змінювався і танець. Своїм корінням він глибоко сягає народної творчості.

Народившись у глибині віків, утверджуючись, розвиваючись український фольклорний танець увібрав у себе місцеві, локальні, лексичні, структурні композиційні особливості, манеру і форму виконання, де він побутував, що вирізняє його навіть від

однойменних білоруських та російських танців. Усе це є сутність поняття «колерит»: колерит національний, локальний.

Хореографічне мистецтво, як і духовна культура в цілому, тісно пов'язане з історією народу, його традиціями. Перші танці древніх часів були далекі від того, що сьогодні позначають цим словом. Вони мали зовсім інше значення. Різноманітними рухами й жестами людина передавала свої враження від навколишнього світу, вкладаючи в них свій настрій, порухи душі. Вигуки, пісні, пантомімна гра були взаємопов'язані з танцем. Сам же танець завжди, у всі часи був пов'язаний із життям і побутом людей. Тому кожен танець відповідає характеру й духу того народу, де він зародився. У зв'язку зі змінами соціального устрою, умов життя змінювались також характер і тематика мистецтва, змінювався і танець. Своїм корінням він глибоко сягає народної творчості.

Народний танець витворювався протягом віків і був тісно пов'язаний із життям народу, його побутом, працею, певним художнім смаком. Танець називають своєрідним літописом життя не дарма, адже народ сам зберігав і розвивав свої танцювальні скарби, передаючи від покоління до покоління форми танців, їх характер і манеру виконання.

Хореографічний колектив «Перлинка» ЦДЮТ м. Борислава.

Працює в такому напрямку хореографії як: класичний та народний. В колективі налічується понад 60 учнів. Це чотири групи дітей, вікової категорії від 7 до 14 років.

Метою навчання є сприйняття естетичному вихованню та фізичному розвитку дітей.

Колектив працює за навчальною програмою, яка включає в себе такі розділи: Ритміка. Передбачає ритмічні вправи, музичні ігри, музичні завдання на слух та аналіз танцювальної музики. Вправи цього розділу покликані сприяти розвитку музичності, формувати музичне сприйняття, уяви про музичні засоби виразності, розвивати відчуття ритму.

Класичний та народно-сценічний танець, запропоновані у розділі ці вправи сприятимуть формуванню постави корпусу, допоможуть набути легкості, гнучкості, укріплюють всі частини тіла і ознайомлюють учасників з сценічною культурою. Вправи тренажу класичного та народного танців, саме готують учнів до виконання сценічних народних танців.

Колектив на постійній основі бере участь у всіх заходах ЦДЮТ, також у міських заходах та обласних і міжнародних конкурсах, де неодноразово займав призові місця і був нагороджений грамотами, дипломами, кубками.

Репертуар підібрано відповідно до категорії дітей. Танцювальні номери на сьогодні більше пов'язані з українською символікою патріотичного наповнення. Також вивчаються танці регіонів України, де діти мають змогу ознайомитись з культурою, музикою та костюмами українського народу.

У колективі діти навчаються 7–8 років, де в кінцевому результаті проводиться екзамен у вигляді концерту. Багато учнів колективу обирають танець як майбутню професію, вступають на навчання у Львівський або Самбірський коледж культури, де здобувають професію хореографа. Вважаю, що праця не є даремною. Даю можливість дітям в повній мірі побачити красу танцю, полюбити його, та в майбутньому розкрити професію хореографа як свою.

* * *

* * *

ТВОРЧА ХАРАКТЕРИСТИКА «ЗРАЗКОВОГО ХУДОЖНЬОГО КОЛЕКТИВУ» ГУРТКА «АНСАМБЛЬ НАРОДНОГО ТАНЦЮ “ДРУЖБА”»

Вікторія ОЛЕНЯК

Керівник ансамблю народного танцю «Дружба», м. Запоріжжя

«Зразковий художній колектив» гурток «Ансамбль народного танцю «Дружба» Закладу позашкільної освіти «Центр творчості дітей та юнацтва Олександрівського району» Запорізької міської ради був створений у вересні 2013 року. З самого початку існування ансамблю і до цього часу керівником є Оленяк Вікторія Сергіївна. З невеликого гуртка виріс колектив, який на сьогодні налічує майже



100 вихованців віком від 4 до 18 років. Творчий колектив складається з п'яти груп – початкового, основного та вищого рівнів.

Назва гуртка «Ансамбль народного танцю «Дружба» символічно окреслює й напрям діяльності – дружня сила

хореографії, танець за танець, покоління за поколінням, напрям за напрямом, місто за містом і країна за країною. Тому головний акцент у роботі колективу – це популяризація в нашій державі саме українського народного танцю: його традицій та величі, багатства й різнобарв'я, на яке особливо багата наша рідна земля поруч із численними країнами світу.



Навчальна програма розрахована на 10 років: початковий рівень – 2 роки, основний – 4 роки, вищий – 4 роки навчання. Вона базується на основах народного, класичного, історико-побутового та сучасного танців. Метою програми є формування

ключових компетентностей особистості засобами хореографії: пізнавальної, практичної, творчої та соціальної. Головне завдання програми – пошук методів роботи, які забезпечать високу якість навчання у хореографічному колективі.

На початковому рівні (основи хореографії) освітня діяльність включає в себе не тільки базові хореографічні елементи, а й передбачає поступову фізичну підготовку дітей з урахуванням вікових можливостей. До програми увійшли сюжетні, ігрові та народні танці, що розвивають у дітей емоційність, уяву, акторську майстерність тощо. Робота спрямована на активізацію і розвиток хореографічних та творчих здібностей дітей, музикальності, артистизму.



Програма основного рівня розрахована на опанування класичної хореографії, розширення й поглиблення теоретичних знань, необхідних професійних умінь і навичок; діяльність колективу на цьому етапі навчання спрямована на створення відповідних умов для соціальної адаптації вихованців у суспільстві та розвиток стійких інтересів до їхньої творчої діяльності. Вихованці вивчають

термінологію та техніку виконання основних елементів класичного танцю, створюють довільні танцювальні композиції, складають етюди на задану тему. Високий рівень фізичної підготовки формується на заняттях з партерної гімнастики.



Навчання за програмою вищого рівня спрямоване на допрофесійну підготовку здобувачів освіти та сприяє вибору подальшої професійної діяльності. Вихованці набувають навичок самостійної творчої роботи з постановки комбінацій та етюдів різних хореографічних напрямів,

створюють хореографічні композиції самостійно або у співпраці з керівником ансамблю.

Забезпечення освітнього процесу здійснюється на наступними формами, а саме: групові заняття; окремі групові заняття хлопців і дівчат; індивідуальні заняття; зведені репетиції; підсумкові заняття, відкриті покази; участь у семінарах і майстер-класах; концерти, конкурси, фестивалі; виховні заходи.

Вихованці здобувають техніки сценічної та акторської майстерності, займаються партерною гімнастикою та опановують різноманітні трюкові елементи (різноманітні оберти, млинок, повзунець, присядки та інше).



Дитяча хореографія формує їхні естетичні смаки, робить рухи витонченими, розвиває почуття ритму, координацію рухів. І все це поруч із гнучкими вкрапленнями патріотичного виховання, становлення вихованців як відповідальних громадян своєї держави, адже основною метою роботи колективу постійно лишається прищеплення любові саме до свого рідного українського народного танцю, а також до своєї музики та українського мистецтва як такого.

Для вихованців ансамблю керівник організовує семінарські заняття, на які запрошує педагогів вищої категорії, таких як: Олег Кравець, балетмейстер-постановник академічного ансамблю

пісні й танцю «Запорожці» м. Запоріжжя; Наталія Демченко, старший викладач класичної хореографії Дніпропетровського коледжу культури і мистецтв, м. Дніпро; Олександр Нестеров, заслужений діяч культури, завідувач відділенням народної хореографії Київської муніципальної академії танцю ім. С. Лифаря, м. Київ; Лариса Гелун, заслужений діяч культури, викладач Київської муніципальної академії танцю ім. С. Лифаря, м. Київ. Під час семінарів здобувачі освіти знайомляться з передовим досвідом різних танцювальних шкіл, підвищують техніку виконання народного танцю, формують свої естетичні смаки.



танці – побутові, сюжетні й танці народів світу, він сповнений яскравими самотніми хореографічними постановками, які за мить занурюють глядача в українські світи.

Крім того, глядачі мають унікальну нагоду поринути й у світи багатьох інших країн: Іспанії, Ірландії, Німеччини, Грузії, Ізраїлю, Фінляндії, Туреччини тощо. Їх тематика є різноманітною, багатою на теми та ідеї. Улюбленими хореографічними постановками вихованців і глядачів є: «Волинські перетупи», прикарпатський танець «Голубка», «Запорізькі дівчата», «На полонині», «Веснянка», «Арагонська хота», «Єврейські мотиви», «Німецька полька», «Зимова казка», «Інопланетні гості».





Заслуговує на увагу номер «Зимові розваги». Він зібрав на сцені ледь не півсотні дітлахів від наймолодших крихіток до майже дорослих артистів. В основі номера – запальні фольклорно-обрядові мотиви та українські традиції: колядувати, щедрувати, меланкувати, водити Козу. Найяскравішим номером ансамблю традиційно прийнято вважати турецький фольклорний танець «Халай». Він настільки розпалює зал, що оплески не вщухають ще кілька хвилин після виступу.

З кожним роком програма стає більш насиченою і цікавою, танцювальні композиції вирізняються високою майстерністю та оригінальністю. Всі концертні номери – це цікаві сюжетні характерні композиції, своєрідні танцювальні мініспектаклі.

Колектив активно співпрацює з Запорізькою обласною філармонією. Йдеться про спільні проекти – новорічні шоу-вистави: «Не про ГАВ» (2018 рік), «Казковий ВООМ» (2019 рік) та вже «ФЕЯричний подарунок» – у часи війни 23\24 року. Вихованці «Зразкового художнього колективу» гуртка «Ансамбль народного танцю «Дружба» на рівні з професійними артистами відпрацьовують кілька десятків дитячих вистав. Крім того, пам'ятними були й виступи колективу під час сольного концерту солістки Запорізької обласної філармонії Поліни Гонтар. Незабутні враження залишили спільні концертні виступи з ансамблем бандуристів «Божена».



У вихованців ансамблю є традиція спільно відвідувати виступи творчих колективів, які довгі роки є взірцем галузі народної та класичної хореографії. Один із таких зіркових колективів – це Академічний козацький ансамбль пісні і танцю «Запорожці» м. Запоріжжя, відвідини вихованцями документального фільму-

концерту «Ансамбль імені Павла Вірського». Цікавими були й спільні поїздки колективу на балетні спектаклі, а саме: «Лускунчик», «Тисяча й одна ніч» м. Дніпро.



Також колектив виступає з концертами на літній естраді, в дні святкування Дня пам'яті та примирення, Свята матері, Дня захисту дітей, Дня Незалежності України, культурно-масових заходах з нагоди Дня міста, Покрова на Хортиці, Дня працівників соціальної сфери та багатьох інших свят та

знаменних дат. Колектив постійно бере участь у благодійних акціях, концертах для дітей із малозабезпечених сімей міста, дітей-сиріт, учнів закладів загальної середньої освіти та вихованців закладів дошкільної освіти району, для людей похилого віку, інвалідів, учасників ООС, а саме: участь у акції «Знай, я поруч», у всеукраїнській акції «Лист пораненому», у освітніх концертах «Вчителі важливі», на ювілейних урочистостях Запорізької обласної лікарні тощо. Традиційними є щорічні творчі звіти «Зразкового художнього колективу» гуртка «Ансамбль народного танцю «Дружба» перед батьківською громадськістю.

«Зразковий художній колектив» гурток «Ансамбль народного танцю «Дружба» є доволі затребуваним в місті, його поважають і цінують як надійного партнера безліч галузевих установ. І в майбутньому цей напрям діяльності лише міцнітиме та розширюватиметься новими спільними проектами й оригінальними векторами розвитку.



Безліч добрих традицій подарувала колективу його 10-літня історія – щорічний подарунок на Новий рік всім вихованцям, їхнім батькам, рідним, партнерам ансамблю брендovanого новорічного календаря колективу на цілий рік із поточними топфотографіями, де кожна дитина на світлинах може знайти саме себе! Спільні дозвіллеві вечірки всіх його вікових груп до різних свят. Традиційно



колектив організовує шоу з численними фокусами для молодших дітей, походи до боулінг-клубів для старших, солодкі вечірки та інші незабутні паті для усіх вікових груп. Завжди поруч із оголошеннями й фотопривітаннями на стіннінках біля танцювальних залів традиційно розміщуються списки іменинників місяця; весь склад ансамблю разом із

батьками відвідує родинне фольклорне свято «Миколай іде – Різдво веде» в Запорізькій обласній філармонії. Вихованці з багатодітних родин беруть участь у міському конкурсі «Лист до святого Миколая». Крім того, традиційно вихованці та їхні батьки готують подарунки до Святого Миколая, 8 Березня.

Щорічні виховні заходи до Дня Незалежності України стали доброю традицією колективу, а саме проведення першого заняття за темами «Це наше – і це твоє!», «Моя Україно – ти мати єдина на всі покоління й віки», «Гопак – візитна картка української національної хореографії». Матеріали до занять, стосувалися яскравих і зрозумілих розповідей про геніальні винаходи, природні багатства, блискучі ідеї, що прославляють нашу країну на весь світ, про видатних українських хореографів і танцюристів, які підкорили світ, формування уявлення про Україну як про суверенну державу з давньою історією, багатою культурною спадщиною, розширення знань учнів про державні символи України. Не меншої уваги приділяють педагоги й гірким сторінкам історії нашої держави, а саме: проводиться виховна година до дня пам'яті жертв Голодомору. Це заняття дозволяє направити процес навчання на сприйняття різних життєвих ситуацій. Тож діти дізнаються про трагічне минуле нашого народу; педагоги ансамблю вчать їх бережно ставитися до історії своєї країни; виховують здатність дитини на співчуття, скорботу і пам'ять про мільйони загублених життів співвітчизників.



Одна з літніх цікавинок «Дружби» – креативне оздоровлення на природі всіх учасників освітнього процесу. Воно відбувається у форматі квесту «Здорова дитина і здорова родина». У його рамках вихованці та батьки

прослуховують цікаву лекцію про правильне харчування артиста танців, виконують кілька творчих фізичних вправ на свіжому повітрі, а також для них педагоги готують безліч цікавих завдань: складання непростих пазлів-загадок, вікторин, розіграшів тощо.

У період карантину COVID-19 колектив активно працював, продовжував роботу над самовдосконаленням, завдяки різноманітним on-line-платформам як Zoom, Viber, Telegram, Facebook, HUMAN тощо. Вихованці усіх груп ансамблю активно брали участь у дистанційній конкурсній діяльності Міжнародного, Всеукраїнського рівнів та отримали безліч нагород, дипломів та подарунків.

Насичена концертна діяльність, цікавий освітній процес, перемоги в конкурсах і фестивалях хореографічного мистецтва допомогли створити в ансамблі атмосферу єдності, творчого підйому, єдиної родини – педагогів, вихованців та їх батьків.

Показником зростання художнього рівня виконавської майстерності вихованців та постановочної роботи педагогів є високий рівень результативності участі колективу у мистецьких заходах міського, обласного, Всеукраїнського та Міжнародного рівнів.

У колективі склалася традиція шефства старших дітей над молодшими. На цьому етапі розвиваються педагогічні здібності старших вихованців, кращі з яких мріють обрати професію хореографа і продовжити справу педагога. Складовою частиною освітньої діяльності є допрофесійна підготовка, результатом роботи якої є те, що на сьогодні здобувачі освіти продовжують освіту у навчальних



зкладах за профілем позашкільної освіти, здобутої у закладі позашкільної освіти «Центр творчості дітей та юнацтва Олександрівського району» Запорізької міської ради.



«Зразковий художній колектив» гурток «Ансамбль народного танцю «Дружба» пишається своїми талановитими випускниками.

Наприклад: Дмитро Бородай закінчив Академію танцю імені Сержа Лифаря та вже є артистом Національного академічного театру опери та балету України імені Тараса Григоровича Шевченка м. Київ. Під час війни з артистами театру виїхав до Нідерландів, де було створено творчий проект «United Ukraine Ballet», де виступає не лише в якості артиста трупи, а й як постановник хореографічних перформансів. Уляна Терещенко – зараз студентка Київського державного хореографічного училища м. Київ; Дар'я Гончарова – випускниця Академії танцю імені Сержа Лифаря м. Київ; Ксенія Єлагіна закінчила державний коледж культури та мистецтв м. Дніпро та Академію танцю імені Сержа Лифаря м. Київ, працює артисткою балету у Запорізькому муніципальному театрі танцю. Катерина Раковець в цьому році є випускницею Академії танцю імені Сержа Лифаря м. Київ; Катерина Варюта, Софія Шаповалова та Богдан Пацернюк – студенти державного коледжу культури та мистецтв м. Дніпро. Звенячкіна Аліна студентка Бердянського державного педагогічного університету та артистка Академічного ансамблю пісні і танцю «Запорожці».

«Зразковий художній колектив» гурток «Ансамбль народного танцю «Дружба» продовжує працювати над:

- вихованням національної свідомості вихованців засобами хореографії;
- підвищенням



постановочної, виконавської та художньої майстерності концертних номерів;

- постійним оновленням творчого репертуару колективу;
- пропагандою, поширенням надбань національної культури: збереження характеру, фольклорного колориту народного танцю, сценічного костюму.



Адміністрація та педагогічний колектив закладу позашкільної освіти «Центр творчості дітей та юнацтва Олександрівського району» Запорізької міської ради свого часу рекомендували гурток «Ансамбль народного танцю «Дружба» (керівник Оленяк Вікторія Сергіївна, акомпаніатор

– Чорна Олена Володимирівна) на присвоєння почесного звання «Зразковий художній колектив» системи Міністерства освіти і науки України (протокол засідання педагогічної ради № 3 від 29.05.2020). Тож саме із отриманням цього звання колектив вступив у нову епоху свого розвитку, коли в Україні оголосили воєнний стан.

Війна змінила плани багатьох українців, адже чимало людей були змушені йти захищати країну, інші змінювали кваліфікацію, адаптувалися жити саме в умовах воєнного часу. Цей виклик чекав і на «Дружбу». Серед тих, у кого роботи стало суттєво більше, були, безумовно, й педагоги. І колектив вистояв навіть у цих важких і жорстких прифронтових умовах.

Уже в перші місяці війни – як тільки дозволяла безпекова ситуація – діти разом із педагогами продовжували активні заняття за відомими вже алгоритмами дистанційної роботи. Тривали активні тренування, діти виконували чимало інтерактивних завдань, вивчали теорію та практику фаху – стійко витримували всі ті умови,



що склалися навколо. Проте, ні в якому разі не відмовлялися від мрії – танцювати та рости хореографічно!



Неймовірно масштабним сектором роботи колективу вже з перших днів війни стало волонтерство! Кожна родина вихованців, керівництво «Дружби» на постійній основі долучалося до важливих зборів на підтримку ЗСУ: це була і гуманітарна допомога, і закриття численних запитів військових,

котрі тісно співпрацювали з колективом. Чимало хто з батьків вихованців ансамблю також став на захист Батьківщини: всі ці воїни – в постійному волонтерському секторі уваги на предмет закриття їх першочергових потреб, підтримки тощо.

Крім того, провідною ланкою діяльності колективу стала підтримка внутрішньо переміщених осіб. Запоріжжя стало – одним із найкрупніших осередків, яке прийняло з області величезну кількість ВПО з тимчасово окупованих територій. Перша частина роботи з цими громадянами складалася із їх якомога активнішої підтримки:



матеріальної, психологічної тощо. Для них збирали за їхніми потребами необхідні речі, продукти. Другу частину роботи присвятили педагогічному складнику, адже колектив поповнився новими вихованцями – саме дітками ВПО. Хореографи засобами танцю проводили їхню реабілітацію після важких стресових навантажень війни. Це була тонка педагогічна робота через творчі флешмоби, тематичні постановки – в яких діти мали змогу екологічно проявити свої важкі емоції, навантаження від численних обстрілів, у які потрапляли, пережити в танці важкі почуття евакуаційного періоду свого дитячого життя.

Важливо відзначити й персональну роботу керівниці гуртка – Вікторії Сергіївни Оленяк упродовж майже двох років – на базі гуртожитку для ВПО, котрі лишилися без житла в часи війни. З дітьми локації хореограф проводить важливі інтерактивні заняття, хореографічного напрямку зокрема. Разом із педагогом діти вивчають культуру українського танцю, для них організовують на регулярній основі безліч тематичних програм від ДРУЖБИ.



Важливим викликом у цей час став той факт, що чимало вихованців змушені були евакуюватися не лише в різних локаціях нашої держави, але й по всьому світу. Проте педагогам вдалося навіть у цих тривожних умовах невизначеності знайти ті варіанти роботи, які змогли утримати єдність спільноти та надати можливість дітям продовжити забезпечувати умови для здобуття позашкільної освіти.

Вартують уваги численні артпроекти колективу, котрі супроводжували освітній процес. Йдеться про кількаразові акції, флешмоби, конкурси та волонтерські ініціативи, до яких долучалися дружбівці на постійній основі – як онлайн, так і офлайн. Кожен учасник після підбиття підсумків кожного із задумів отримував іменні сертифікати за участь.

Не залишилася в цей буремний час поза увагою і проєктна діяльність колективу. Її окрасою став масштабний проєкт всього освітнього року – «Краса і різноманітність українського танцю». У межах цього задуму на початку року серед дітей ансамблю провели тематичне опитування щодо виявлення рівня знань дітей щодо різноманітних особливостей українського танцю. Йдеться про теми костюмів, регіональні маркери, специфіку рухів, відмінності хореографічної лексики тощо. Згодом упродовж року запланували проведення таких важливих заходів:



- постановка тематичних номерів різних українських регіонів для усіх вікових груп колективу;
- співпраця з відомими хореографічними постановниками щодо формування концепції номерів;
- майстер-класи з артистами професійних ансамблів для дітей колективу;
- відвідування краєзнавчих музеїв щодо вивчення вказаних тематичних особливостей дітьми наочно.

Наприкінці року проєктним фінішем стане підсумкове тестування на виявлення стану знань дітей щодо тематики проєкту вже після втілення в життя його заходів. А також – проведення завершального концерту колективу, присвяченого саме українському танцю!

* * *

* * *

Розділ 2. **Підґрунтя побудови хореографічного твору**

ПОНЯТТЯ СТИЛЮ ТА ЖАНРУ В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Катерина ГОРИНЬ

Викладач циклової комісії хореографічних дисциплін Комунального закладу Львівської обласної ради «Львівського фахового коледжу культури і мистецтв», магістр хореографії

Розкрито поняття художнього та хореографічного стилів у танцювальному мистецтві, які художні стилі виділяють науковці в мистецтві та хореографії. Опрацьовано давньоєгипетський і давньоруський художні стилі. Розглянуто вплив епохи на розвиток стилю. Досліджено сучасні стилі хореографічного мистецтва, а саме: джаз та модерн танці. Висвітлено розмаїття жанрів у хореографії. Проаналізовано три основні жанри у народній хореографії – хороводи їх види та класифікації; побутові та сюжетні танці, які хореографічні композиції створені в цих жанрах та яка лексика використовується при їх створенні.

Ключові слова: стиль, жанр, хореографічне мистецтво, хореографія.

Постановка проблеми. Протягом багатьох століть народна та сучасна хореографія має розвиток не лише у технічності, але й у характері та манері виконання. Проте необхідно розуміти, в якому стилі та жанрі можна виконувати ту чи іншу постановку, які їхні

витоки, яку лексику використовувати при створенні хореографічних композицій.

Метою статті є розкриття понять про жанр хореографічного мистецтва, його стиль та витоки.

Завдання визначити, що таке жанр та стиль хореографічного мистецтва, які бувають види, та якою лексикою наділений народний та сучасний танець.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Цю тему досліджували Л. Бондаренко, О. Бердовський «Танцювальні композиції та етюди народів світу» [1]; Б. Колногузенко «Види мистецтв і хореографії» [3]; О. Голдрич «Хореографія. Основи хореографічного мистецтва» [4]; Д. Шариков «Класифікація сучасної хореографії» [6].

Виклад основного матеріалу. Поняття стилю і жанру у народному хореографічному мистецтві є важливими для його глибокого пізнання та вміння розрізняти твори за характерними, зокрема національними, семантичними, лексичними ознаками та особливостями, майстерного і художньо переконливого сценічного виконання. Дослідженню різних аспектів жанрово-стильових проблем у мистецтві присвячено чимало наукових робіт (В. Бичков, А. Зись, О. Кривцун, Л. Левчук, М. Каган та ін.).

Витоки видового та жанрово-стильового розмаїття мистецтва виходять з давнини. Спочатку воно було цілісне або синкретичне, а з розвитком людської цивілізації поступово розподілилося на різні види. В основному на цей процес вплинули духовні потреби і матеріальні можливості людини, творчий досвід і практика, а також культурна спадщина народу, що передається з покоління в покоління. Процеси розвитку, розподілу та злиття мистецтв у синтетичні види (кіно, театр, хореографія, перформанс, мюзикл, опера тощо) відбувається і сьогодні. Нові види мистецтва відображають уявлення сучасної людини про образи світу, її ставлення до подій і переживань.

Вагоме місце у пізнанні народної хореографії має вирішення проблеми формування жанрово-стильових уявлень танцівників. Під час вивчення хореографії різних епох та стилів, в учнів (студентів) мають сформуватися чіткі уявлення про характерні особливості та ознаки танцю. Стильові та жанрові характеристики яскраво передають особливості кожного напрямку народної хореографії. У

межах статті необхідно детально розкрити зміст понять «стиль» та «жанр» у хореографії.

«Стиль (від гр. *stylos* – паличка для письма) – історично складена стійка спільність творчих принципів образної системи суттєвих і характерних ознак предметів матеріальної та духовної культури суспільства» [5, с. 16].

«Художній стиль (лат. *stylus* – стрижень) – структурна єдність образної системи та прийомів художньої виразності, яка народжується практикою розвитку видів мистецтва; характеристика епохи, різних художніх напрямів та індивідуальної манери митця» [5, с. 18].

У цілому стилі як історичні напрямки виникали в різні епохи, мали свою художню систему та охоплювали різні види мистецтва. Коли мистецтво було синкретичним і щільно пов'язаним з релігією, обрядами та звичаями, то транслювалося наступним поколіннями у вигляді народного (етнічного) досвіду, традицій, звичаїв і практики, передаючи мудрість, знання та майстерні прийоми. Ця художня форма культури ніби сконцентрувала все краще і значуще в житті народу, його уявлення про цінності і духовні орієнтири у світі, особливості національного та естетичного світосприйняття людей.

У галузі народного хореографічного мистецтва спостерігаються тенденції міжвидового та жанрово-стильового розмаїття протягом існування і розвитку танцювальної практики різних націй та етносів. Сьогодні науковці у контексті фахової діяльності розцінюють хореографію як синтетичне, професійне мистецтво сценічного танцю, музичного театру, основними складниками якого є канонічні форми танцю, елементи мистецтва пантоміми та мистецтва пластики. Синтетична сутність хореографії проявляється в її тісному зв'язку з літературою, живописом, музикою, сценографією, драматургією, іншими видами мистецтва.

Науковці виокремлюють такі художні стилі: давньоєгипетський, давньогрецький і давньоримський, візантійський чи візантизм, давньоруський, готичний – західноєвропейський танець жонглерів, ренесанс, бароко, модерн, неокласика, соцреалізм, естрадний танець, джаз, постмодерн. Сучасні художні стилі хореографії містять елементи декоративізму, натуралізму, сюрреалізму, екзистенціалізму, драмбалету, пасторалі та ін.

Давньоєгипетський стиль поділяється на храмові та побутові танці. До храмових можна віднести святкові, релігійні, урочисті, містичні танці, а до побутових – селянські обрядові та аристократичні церемоніальні. Щодо давньогрецьких та давньоримських, то вони включають в себе військові, побутові, священні, театральні і танцювальні пантомімічні дієства, а також акробатичні танці з биком. У візантійському стилі присутні театральні й обрядові танці та військова пантоміма.

Давньоруський стиль – це різноманітні народно-обрядові танці, а також танці скоморохів. У готичному стилі існує поділ на світські, танцювально-релігійні містерії, танці жонглерів і менестрелів, морескерів. Ренесанс включає в себе маскаради, бали, театральні-танцювальні дієства, танці комедії дель арте, балети-маскаради, балети на античний сюжет, кінські балети і танці морескерів. Стиль бароко містить балети-опери, балети-маскаради, балети-виходи, балети-комедії, балети-пасторалі, балети-мелодрами.

Серед сучасних стилів хореографічного мистецтва виділяють: джаз, теп, модерн, рок-і-поп, неокласику, постмодерн, було. Джаз – це стиль афро-американського походження, якому характерні рухливість корпусу, рук, повна розслабленість тулуба, багатосинкопованість в руках та ін. Теп або інша назва степ, чечітка чи жига, має американо-ірландсько-російське походження. Основними ознаками є чіткі та ритмічні удари, імпровізації та спокійне становлення корпусу, незважаючи на технічні рухи ніг. Також серед загальних танцювальних систем у сучасній хореографії виділяють такі види: перформанс, модерн джаз танець, імпровізацію, контемпорарі данс, хіп-хоп танець і степ-данс [6, с. 118].

Розглядаючи стиль модерн, потрібно відзначити такі характерні його особливості: експресивно виразні рухи корпусом і всіма частинами тіла, поєднання абстрактного і драматичного жанрів, різноманітні метаморфози та еkleктика різнополярних художніх елементів. З появою стилю рок-і-поп з'являється масовий попит на застосування його в шоу та підтанцювки. Також слід зазначити, що цей стиль об'єднав навколо себе стильові хореографічні форми, як чарльстон, твіст, рок-н-рол, хіп-хоп, соул, фанк, диско, брейк тощо.

Жанр у хореографічному мистецтві (фр. *janre* – рід, вид) – визначає ідейно-тематичну наповненість, характер танцю, а також форму хореографічного твору. Існують різні підходи до розподілу на жанри хореографії: жанр в основному своєму значенні, за видом хореографії, за стилістичними особливостям та за формою хореографічного твору.

Жанр в основному своєму значенні має широке розгалуження на ліричний, героїчний, епічний, комічний, лірико – драматичний. Якщо розглядати за видом хореографії, то це класична, сучасна хореографія, бальний танець, сюїта історичних танців тощо. Жанр за стилістичними особливостями – це барокова хореографія, романтичний балет тощо. По формі хореографічного твору існують жанри: балетний акт, одноактний балет, велика балетна вистава, балетна (хореографічна) сцена, концерт, танець та хореографічний етюд, хореографічна композиція і хореографічна мініатюра. Існує також жанрова хореографія, тобто вид сюжетної або безсюжетної композиції, характерними рисами якої є побутова тематика, гумор, елементи буфонади, широке використання пантоміми, пластичних мотивів. Складний жанр хореографії має декілька жанрових складників, наприклад, лірико – драматичний балет.

У класичному танці жанри формувались паралельно з розвитком літературних і музичних жанрів, а також у відповідності до сучасних культурних тенденцій. Виокремлюють сьогодні такі жанри: епічні (балет-легенда, балет-казка, балет-роман), драматичні (балет-комедія, балет-трагедія, хореодрама), безсюжетний танцесимфонічний балет (балет-симфонія), балет з хореографічних мініатюр, балет-дивертисмент, балет-фесрія і тотальний балет.

Аналізуючи народно-сценічний танець, науковці виокремлюють три основні жанри: хороводи, побутові та сюжетні танці. Хоровод є найдавнішим жанром фольклорного мистецтва та першим танцем стародавніх греків і слов'ян. Залежно від регіонального розташування, хоровод в Україні має декілька назв: «карагод», «чаївка», «гагілка», «рогулька» чи «рогуленька», «веснянка», «маївка» тощо. Хороводні танці виникли під впливом історичних, географічних і соціальних умов та у результаті побутових звичаїв та вірувань, а також дійства народних ігор. Виконувались хороводи відповідно до певного обряду календарного

циклу. На весні водили веснянки, гаївки, гагівки; серед літа – Купайла, русалії, Спаса; в осінній період виконувались при збиранні врожаю, а зимою при святкуванні Різдва (колядки та щедрівки).

Хороводи в українській історичній практиці можна поділити на три групи: хороводні пісні, хороводні танці та ігрові хороводи. Також у хороводному танці виділяють два різновиди – з піснею та інструментальним супроводом або у супроводі тільки інструментальної музики. За тематикою хороводи поділяються на три групи. Перша група містить найдавніші хороводи, що зображають трудові процеси. До другої групи відносять хороводи, що показують явища природи, поведінку тварин, птахів. У третю групу входять танці побутового характеру, в яких віддзеркалюється характер і темперамент людини, особливості міжособистісних взаємовідносин.

Колективи українського народно-сценічного танцю виносять на сцену академічно опрацьований фольклорний матеріал, створюють чудові зразки хореографічних шедеврів: хоровод, хороводна пісня («Плету, плету лісочку», «А вже весна»); хороводна гра-розвага («Гей, жінко, додому, додому!», «Подушечка»), хороводний танець з піснею та інструментальним супроводом («Ой зав'ю вінки», «Марена»), хороводний танець з інструментальним супроводом («Перепілка», «Подолянчик»).

Побутовий і сюжетний танець беруть свій початок саме з хороводів. Вони вважаються основою української народної хореографії. Базовим змістовим елементом виступає танцювальна лексика, яка складається з кроків, бігу, тинків, присядок, високих стрибків та ін. Тематичне наповнення є головною особливістю побутових і сюжетних танців, які багаті на глибокі й різноманітні образи, випромінюють художню виразність та емоційність. Основні групи українських побутових танців складають метелиці, козачки, гопаки, коломийки, гуцулки і верховинки, польки та кадрилі.

Сюжетні танці – це найдосконаліша форма та вершина здобутку народу. В них відображаються явища природи, характер, звички, темперамент звірів, тварин, птахів, громадське життя, сімейний побут, трудові процеси та взаємини людини з довкіллям [4]. Надзвичайно популярними є трудові сюжетні танці, в яких здійснюється імітація процесів праці шевців, ковалів, бондарів,

косарів (як приклад, танці у постановці П. Вірського – «Рукодільниці», «Шевчики», «На кукурудзяному полі» та ін.).

У попередніх матеріалах докладно розглянуті танці, створені різними народами, які мають свій неповторний зміст і характер, лексичні особливості, музичний супровід, що загалом сконцентровані у своєрідних жанрових особливостях та національній специфіці цих народів. Як свідчить викладене – народно-сценічні танці розвивались практично у всіх регіонах, а також володіють своєю специфічною лексикою. В ній відображають історичні особливості, щільні зв'язки з іншими видами мистецтва, культурою і побутом людей.

Народно-сценічний танець є важливою складовою професійної підготовки хореографів. Опанування жанрових особливостей танців різних народів є передумовою глибокого і всебічного пізнання явищ народно-танцювальної культури та передавання цих знань і вмінь юним вихованцям у процесі майбутньої педагогічної роботи.

Список використаних джерел:

1. Бондаренко Л., Бердовський О. Танцювальні композиції та етюди народів світу. Київ : 1975. 136 с.
2. Василенко К. Український танець: підручник. Київ : 1997. 281 с.
3. Колногузенко Б. Види мистецтв і хореографії. Харків : 2014. 222 с.
4. Голдрич О. Хореографія. Основи хореографічного мистецтва. Основи теорії композиції танцю. Львів : 2006. 172 с.
5. Сотська Г., Шмельова Т. Словник мистецьких термінів. Херсон : Видавництво «Стар», 2016. 52 с.
6. Шариков Д. Класифікація сучасної хореографії. Київ : 2008. 168 с.

* * *

* * *

ТРАНСФОРМАЦІЯ ФОРМИ ВЕЛИКОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТВОРУ В АСПЕКТІ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ

Оксана ЛАНЬ

*<https://orcid.org/0000-0001-7550-7269>
викладач кафедри режисури та хореографії,
Львівського національного університету імені Івана Франка*

Хореографічне мистецтво визнається одним з найвищих творчих виявів, що надає можливість переживати широкий спектр емоцій та почуттів. Мистецтво танцю є комплексним процесом формування образів, який базується на використанні пластичних засобів. Воно представляє собою унікальний творчий прояв, що вимагає високого рівня специфічних навичок, включаючи в себе відчуття ритму, розвинений музичний слух та розважливий художній смак. Хореографічне мистецтво постійно розвивається, інтегруючи різноманітність танцювальних площин. Хореографія сформувала свою власну систему засобів, методів та прийомів створення хореографічного твору. Найбільш поширеними сучасними формами великих хореографічних творів є безсюжетні балетні вистави, тетралізовані танцювальні вистави, балети-перформанси та складно-синтезовані хореографічні твори. У симфонічних та безсюжетних балетах ідея та сенс передаються шляхом танцю, що розвивається за власними законами, взаємодіючи з музикою, абстрагованими формами та узагальненою образністю, яка визначається музичною драматургією, такою як боротьба світла і темряви або вираження етичної краси відчуттів.

Серед найбільш використовуваних сучасних форм хореографічних вистав виділяються безсюжетні балетні вистави,

тетралізовані танцювальні вистави, балети-перформанси та складно-синтезовані хореографічні твори. У симфонічних та безсюжетних балетах ідею та сенс передають танці, які розвиваються за власними законами, взаємодіючи з музикою, абстрагованими формами та узагальненою образністю, що впливає з музичної драматургії, такої як боротьба світла і темряви або вираження етичної краси відчуттів. Безсюжетний балет є хореографічним твором, який відрізняється відсутністю літературного сюжету та включає в себе чітко сформульовану ідею, що може базуватися на різноманітних словесних, концептуальних, формальних або якісних аспектах, надаючи художній образності. У таких творах музичний матеріал зазвичай виступає як первинне джерело інспірації. Головний акцент у безсюжетному балеті спрямовується на формування художньо-естетичного враження та викликання візуальних та емоційних реакцій у глядача.

Лібрето безсюжетного балету може набувати різноманітні форми: від літературного ескізу, що аналізує психологічно-філософсько-емоційні аспекти, до стандартного плану-сценарію, де хореограф-сценарист визначає певний настрій та концепцію. Такий підхід надає хореографові значну творчу свободу в реалізації власних ідей та концепцій, а також дозволяє глядачам особисто інтерпретувати виставу, надаючи можливість кожному індивідуально знаходити унікальний зміст та сприйняття твору. Безсюжетний балет створює універсальний художній досвід, що привертає та захоплює глядачів різних культур та традицій.

Танцювальна вистава є хореографічним масштабним твором з сюжетною структурою, що відрізняється від «чистого» балету, чи то класичний чи сучасний, завдяки своїм характерним елементам лексики та режисерської композиції. Композиції в межах такої вистави ґрунтуються на різноманітних танцювальних стилях і жанрах. Для досягнення композиційної єдності танцювальної вистави широко використовується сценарно-режисерський підхід, що сприяє об'єднанню окремих танцювальних епізодів в єдиний художній наратив або концепцію. Танцювальна вистава представляє собою творчий вияв танцю, який інтегрує різноманітні танцювальні жанри та стилі відповідно до сценарного задуму. Цей вид мистецтва відзначається виразністю та захопливістю, дозволяючи

хореографам та танцівникам реалізувати свій таланти та творчу індивідуальність.

Театралізовані танцювальні видовища (використаний термін автора – О. Б.) є хореографічними творами великої форми. Відзначаються вони своєю розважальною спрямованістю, що виявляється через застосування елементів буфонади, гротеску, бурлеску та інших подібних жанрів. У відмінні від танцювальних вистав, ці видовища можуть мати більш широкий характер, охоплюючи елементи розваг. Сценарій може бути сюжетним або тематичним, включаючи безсюжетні форми з композиційним монтажем [2].

У режисурі таких видовищ часто використовуються елементи інших видів мистецтва, таких як цирк та кіно, а також прийоми перформансу для візуалізації інтегрованих виступів. Важливим елементом таких театралізованих танцювальних видовищ є «художній образ вистави», який може виконувати самостійну роль та представляти собою окремий аспект вистави, може бути предметом, частиною сценографії чи іншим елементом, що вносить унікальний внесок у візуальний та концептуальний аспекти вистави [3].

Перформанс, або перформанс (від англ. *performance* – вистава, спектакль, від *perform*) – це одна з форм акціоністського мистецтва, де семи дії автора вважаються твором, а глядачі спостерігають за цими діями в режимі реального часу. Основною ідеєю перформансу є уявлення про творчість як спосіб життя, де акцент робиться на самому процесі виконання, взаємодії з глядачами та сприйнятті учасниками події реального часу.

У статті «Втілення сучасних прийомів перформансу в практиці режисури одноактного балету» зазначено: «Початок 90-х років ХХ століття приніс нову хвилю в мистецтво хореографії, зокрема сучасного балету України. В той період часу в своїй творчості я також захоплювалась різного роду експериментами щодо поєднання суто балетного мистецтва з іншими видами мистецтва. Зокрема використання засобів театралізації та перформансу, вважаючи, що художня цілісність спектаклю, його образна виразність має право досягатись всіма можливими виразними засобами. Адже, будь-яка вистава – це творчий акт передачі думок і почуттів драматурга через думки, почуття, дію актора» [1, с. 235].

Незважаючи на передбачувану неінтелектуальність і неструктурованість танцювальних практик, танцперформери виявляють високий рівень зацікавленості у сфері візуального мистецтва та перформансу. Вони функціонують як креативна губка, поглиблюючи нові ідеї та візуальні концепції, які активно впроваджують у свої творчі проекти [4].

В сучасному суспільстві видовищність виступає «в центрі» практично всіх соціокультурних явищ. Сучасна людина оточена вражаючим різноманіттям стимулів, які не лише привертають її увагу візуально, але й одночасно здійснюють комплексний вплив, активно взаємодіючи з особистістю в процесі специфічної комунікації, що базується на елементах видовищності.

«Для розвитку дійсно людської чуттєвості, високого естетичного смаку, сучасної естетичної свідомості є необхідним досвід спілкування з усіма видами мистецтва, які своєрідно втілюють різні аспекти осмислення людиною світу та себе у ньому. Завдяки цьому досвіду людина органічно поєднує художні образні елементи різних мистецтв та стає «художником», створюючи нову форму і спосіб самовираження, намагаючись ввести гармонію в хаос, створити новий світ, нехай і всередині власного “Я”» [1, с. 240].

Синтез мистецтв є можливістю інтеграції виразних засобів, притаманних іншим видам мистецтва (технічних, смислових тощо), в простір новітніх стилів хореографії, що сприяє появі нових форм хореографічного мистецтва.

Список використаних джерел:

1. Лань О. Втілення сучасних прийомів перформансу в практиці режисури одноактного балету. *Lwowsko-Rzeszowskie Zeszyty Naukowe (Львівсько-Ряшівські наукові зошити) Kultura – Sztuka – Edukacja – Terapia w perspektywie interdyscyplinarnej*. Rzeszów – Львів : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego. W. № 2, 2014. S. 232–240.

2. Лань О. Мистецтво балетмейстера: хореографія великої форми: навчально-методичний посібник. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2019. 180 с.

3. Лань О. Художнє кредо балетмейстера як наслідок світогляду в контексті створення художнього образу. *Вісник*

Львівського університету. Збірник наукових праць. Серія мистецтвознавство. 2014. № 14. С. 137–144.

4. Сучасному мистецтву як повітря потрібен танець. URL : <http://os.colta.ru/art/projects/88/>.

* * *

* * *

РЕАЛІЗАЦІЯ КОМПОЗИЦІЙНОГО ПРИЙОМУ «ПОЛІФОНІЇ» В ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ СТУДЕНТАМИ- ХОРЕОГРАФАМИ ВЛАСНИХ ПОСТАНОВОК

Ольга ЛИМАНСЬКА

*доцент, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
хореографії Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди*

У статті розглянуто одне з актуальних питань хореографічної освіти сьогодення – формування професійних балетмейстерських компетентностей в контексті фахової підготовки майбутніх хореографів у вищій школі. Дослідження праць фахівців у галузі хореографічного мистецтва дали змогу виявити важливість активізації постановочної діяльності студентів-хореографів з використання широкого спектру композиційних прийомів. Проведений в ході дослідження термінологічний аналіз основних понять виявив необхідність уточнення поняття «поліфонія в хореографії» та конкретизацію видів поліфонії, що використовуються в професійній діяльності балетмейстерів-постановників.

Ключові слова: балетмейстерські компетентності, студенти-хореографи, хореографічна постановка, композиційні прийоми, поліфонія в хореографії.

Постановка проблеми. Сучасна модернізація вищої хореографічної освіти ставить перед фахівцями важливе завдання – формування у студентів спеціальності «Хореографія» постановочних компетенцій з подальшою вдалою реалізацією власного творчого продукту (хореографічного твору). Це потребує певного переосмислення змісту навчальних дисциплін професійно-

орієнтованого циклу, що останнім часом широко обговорюється в професійних колах [1; 6; 11; 12].

Сьогодні на перший план у професійній підготовці виходить розвиток творчих здібностей майбутнього постановника: асоціативного мислення, вміння втілювати творчий задум за допомогою різноманітних композиційних прийомів, розуміти взаємозв'язок хореографії з іншими видами мистецтв та вміло використовувати їх виразні засоби та прийоми. Проблема, що порушена в статті почала активно обговорюватись в рамках реалізації компетентнісного підходу до підготовки майбутніх хореографів.

Сутність розвитку фахових компетенцій полягає в активізації особистісних та професійних якостей, рис студентів-хореографів для подальшої успішної самореалізації в майбутній діяльності. Серед сутнісних компетентностей професійної сформованості майбутнього балетмейстера-педагога (особистісних і фахових) домінантними є: 1) здатність до створення власного чи інтерпретації вже існуючого хореографічного продукту; 2) готовність до продуктивної хореографічно-педагогічної діяльності у професійній та соціально-культурній сферах [1].

Мета статті – розглянути етапи реалізації композиційного прийому «поліфонії» в процесі створення студентами-хореографами власних постановок.

Завдання: з'ясувати значення поняття «поліфонія» в музично-танцювальному контексті; виявити особливості хореографічної поліфонії як композиційного прийому створення танцю; надати рекомендації щодо реалізації прийому «поліфонії» при постановці танцю.

Аналіз досліджень. Дослідження праць авторів, що вивчали особливості взаємодії музики та хореографії в процесі створення танцювальних композицій дав змогу встановити, що творчість балетмейстерів, які розуміють важливість музичного супроводу, вміють його аналізувати, максимально відтворювати в танці виразні засоби та прийоми музики є найбільш вдалимими [3; 2; 5; 7; 14].

Знання методики відбору музично-ритмічного репертуару вважають одним з компонентів компетентностей фахівця-хореографа [6].

На важливості знання балетмейстером специфіки синтезу музики та хореографії наголошує Лі Чжи [8] та вважає, що результатом цілісного синтезу цих самостійних мистецтв є поява таких музично-танцювальних форм, як: сюїта, пастораль, інтермедія.

Виклад основного матеріалу статті. Поняття «поліфонія» охоплює декілька видів мистецтв, але початок її слід шукати в музикознавстві. Поліфонія – це багатоголосся, тобто наявність взаємодії декількох самостійних мелодійних ліній.

Але поліфонічний склад є відмінним від інших видів багатоголосся [13], насамперед тим, що немає паралелізмів і присутні протилежні інтонаційні рухи. Це основа естетики поліфонії.

Визначаючи хореографічну поліфонію, автори [4; 10; 15] наполягають на тому, що її сутністю є розвиток декількох самостійних танцювально-пластичних партій, композиційних структур, які повинні бути органічно поєднані та підпорядковані основній образній лінії. Зосереджуючись на особливостях реалізації поліфонії в народному танці, автори пропонують не плутати хореографічну поліфонію та поліфонію в музиці.

Поліфонію вважають одним з мистецьких феноменів [14], що виникла в музиці й характеризується наявністю кількох рівноправних голосів, мелодій. Така багат шаровість викликає інтерес митців як засіб поліфонічної побудови художнього простору. Автори доводять, що в хореографічному мистецтві поліфонія дає змогу досягти особливого виразового ефекту. Як приклад вдалого застосування потенціалу хореографічної поліфонії пропонується перегляд постановок на музику І. С. Баха хореографів Джона Ноймаєра («Різдвяна меса», «Пасіони за Матвієм»), Хайнца Шпюрлі («Магніфікат», «Гольдберг варіації»).

Хореографічна поліфонія своєрідно вирішує поставлені перед нею завдання і, як правило, відображає в першу чергу індивідуальність автора, адже саме в цьому містився її первісний зміст.

На думку фахівців [4; 10; 15] існують наступні види хореографічної поліфонії: імітаційна поліфонія, розвинена імітація, підголоскова поліфонія, збільшення – зменшення, розширення –

стиск, повтор-перекличка, басо-остинато, секвенція, хвиля, контрапункт, канон, варіаційний розвиток, запізнення.

Найбільш поширеними серед балетмейстерів видами поліфонії є канон та повтор-перекличка, хоча у фугованому музичному матеріалі краще втілюється прийом контрапункту. Усі види поліфонії в хореографії, безумовно є засобами підсилення глядацького сприйняття, але слід пам'ятати, що вибір виду поліфонії залежить, в першу чергу від наявності її в музиці.

Музика в танці, як зазначає О. Ємельянова [5] використовується в таких аспектах: ілюстративному для підсилення зміст дії; програмному для характеристики персонажів, тощо, та драматургічному як додатковий стрижень дії. Слід враховувати ці аспекти під час постановки власних композицій, що значно покращує якість хореотвору.

Ідеальним варіантом поєднання музики та хореографії автор Р. Кундис [7] вважає єдність законів драматургії музичного твору з драматургією хореографічної композиції, що саме і становить цілісність художньої системи всього твору.

Аналізуючи хореотвір «Велика меса» Уве Штольца, І. Герц пояснює, що цей твір, – «відноситься до такого типу хореографії, в якій пластично розроблені найдрібніші деталі музичного матеріалу і його становлення. У своїх постановках У. Шольц уникає гіпертрофії детального отанцювання музики, фонового сприйняття і танцю і музики. Його хореолексика – це не лише скрупульозне бачення музики як набору різних виражальних засобів» [2].

Важливим елементом у роботі хореографа-балетмейстера фахівці вважають слухання музики, у процесі якого формується не тільки музичне мислення, сприйняття музичної лінії, а також значно удосконалюється музично-слуховий досвід [3]. Також автор звертає увагу на те, що є особливі умови, які висуваються до музичного супроводу в хореографічному творі: 1) музичний твір повинен бути цілісним та мати певну музичну форму; 2) всі частини повинні поєднуватися єдиним змістом; 3) музичні уривки краще поєднувати з творів одного композитора.

Пропонуємо на початку роботи з поліфонічними прийомами обирати менш складні варіанти – імітаційна поліфонія, повтор-перекличка, розширення-стиск; секвенція, басо-остинато, хвиля.

Отже, підтримуючи висновки фахівців [4; 9; 10; 11; 15] вважаємо, що реалізація хореографічної поліфонії буде успішною, якщо в роботі передбачені такі компоненти балетмейстерської діяльності, як: мотиваційний, що являє собою потребу в знаннях, саморозвитку, самовихованні; когнітивний – вивчення новаторських ідей, балетмейстерського досвіду вітчизняних та зарубіжних митців для подальшого використання в своїй постановчій роботі, розуміння синтезу мистецтв; креативний, що ґрунтується на творчій фантазії балетмейстера його індивідуальних здібностях та виявляється у здатності швидко вирішувати проблемні ситуації, які виникають у ході репетиційно-постановчого процесу; операційний – творча уява, образне мислення, знання режисури, словесна інтерпретація, демонстрація, вербальна і невербальна комунікація.

Висновки. У ході дослідження нами було уточнено, що вміння реалізовувати композиційні прийоми, зокрема прийом «поліфонії» в практиці створення студентами-хореографами власних постановок, є однією з важливих професійних компетенцій майбутнього хореографа-балетмейстера. Ця компетенція формується цілим комплексом освітніх компонентів, таких як: «Основи композиція та постановки танцю», «Мистецтво балетмейстера», «Підготовка концертних номерів», «Балетмейстерський практикум», врахованими в освітніх програмах «Хореографія» ХНПУ імені Г. С. Сковороди.

Сконкретизовано поняття «поліфонія» в різних видах мистецтв та охарактеризовано сутність видів поліфонії в хореографії. В нашому дослідженні доцільним вважаємо використання терміну «поліфонія в хореографії» – композиційні прийоми, пов'язані з відображенням в танцювальних композиціях багатоголосного звучання музики, обраної для постановки та слугує засобом підвищення виразності танцю».

Постановка хореографічної композиції – складний, багатоетапний процес, який вимагає від балетмейстера – постановника професійних знань, умінь, креативності, неабияких творчих здібностей, організаційних та педагогічних навичок. А також, інтеграцію загальнохудожніх, теоретичних та хореографічно-виконавських, отриманих в процесі фахової підготовки [9].

Отже, задля успішної реалізації студентами-хореографами композиційного прийому «поліфонії» у власних постановках нами запропоновано слідувати наступній етапності, в якій враховано мотиваційний, когнітивний, креативний та операційний компоненти: *на першому етапі* ретельно вивчити особливості музичного супроводу, провести його аналіз, використовуючи метод прослуховування, аналітичний метод, метод термінологічного аналізу; *на другому етапі* слід обрати види поліфонії, ретельно вивчивши досвід балетмейстерів (перегляд відео: спектаклів, окремих творів, тренінгів, майстер-класів тощо); користуючись методом від простого до складного обрати інструментарій (лексика, рухи, пози, жести); *на третьому етапі* відпрацювати у власному виконанні обрані види поліфонії, уточнити відповідність до жанру, виду, стилю хореографічного мистецтва, провести відповідні корективи методом виправлення помилок; *на четвертому етапі* застосувати відпрацьовані фрагменти танцю, що містять поліфонічні прийоми, на виконавцях, застосовуючи метод показу, пояснення, ілюстрації, демонстрації, музичного супроводу та провести аналіз здобутків з урахуванням індивідуальних особливостей танцівників.

Подальші дослідження можуть бути проведені у напрямку розробки методичних рекомендацій щодо реалізації балетмейстерами-початківцями інших композиційних прийомів, що зумовлено нестачею навчально-методичних матеріалів з фахових дисциплін спеціальності «Хореографія».

Список використаних джерел:

1. Благова Т. Розвиток хореографічної освіти в Україні у структурі навчальних закладів культури і мистецтва. *Вісник культури ЮНЕСКО «Неперервна професійна освіта XXI століття»*. 2021. Вип. 3. С. 58–65. URL : [https://doi.org/10.35387/ucj.1\(3\).2021](https://doi.org/10.35387/ucj.1(3).2021).
2. Герц І. Музично-хореографічний синтез у балеті Уве Штольца «Велика меса». *Вісник НАКККіМ*. Київ. 2018. №1. С. 160–163.
3. Дужич-Ніколайчук В. Музика в композиції хореографічного твору. *Актуальні питання сьогодення*. 2018. Т.2. С. 116–118.

4. Енська О., Максименко А., Ткаченко І. Композиція танцю та мистецтво балетмейстера. Суми : ФОП Цьома С.П. 2020. 157 с.

5. Ємельянова О. Взаємодія музики та хореографії у балетмейстерській творчості. Підготовка майбутніх педагогів у контексті стандартизації початкової освіти: матеріали Всеукраїнської науково-практичної онлайн-конференції (Бердянськ). URL : <https://bdpu.org.ua/wp-content/uploads/2019/02/.pdf>.

6. Коваленко О., Чжан Сяо. Особливості професійної культури та компетентність фахівця-хореографа. *The World of Science and innovation: abstracts of the 7th International scientific and practical conference*. London, United Kingdom : Cognum Publishing House. 2021. Рр. 562–564.

7. Кундис Р., Никорович І., Кіптілова Н., Бугрин Ю. Особливості роботи з музичним матеріалом в постановчій діяльності студентів-хореографів. *Молодий вчений*. 12 (100). 2021. С. 140–144. URL : <https://molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/view/2484>.

8. Лі Чжи. Танець і музика: синтез двох мистецтв. *Слобожанські мистецькі студії*. Суми. Вип. 1. 2023. С. 28–30. URL : <https://doi.org/10.32782/art/2023.1.6>.

9. Лиманська О., Барабаш О. Реалізація творчих проектів як складова професійної компетентності майбутнього вчителя хореографії. *Наукові записки Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: Педагогічні науки*. Вип. 163. 2018. С. 106–110.

10. Лиманська О., Покровська О., Тіщенко О. Методичні рекомендації «Компоненти балетмейстерської роботи: теорія та практика» для самостійної роботи здобувачів другого (магістерського) рівня вищої освіти спеціальності «Хореографія» денної та заочної форм навчання. Харків : ХНПУ імені Г.С. Сковороди. 2023. 110 с.

11. Манелюк Е. Викладання хореографічних дисциплін в закладах вищої освіти в умовах сьогодення. *Академічні візії*. Вип. 15. 2023. URL : <http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.7567693>.

12. Степанюк І. Зміст професійної компетентності викладача хореографічних дисциплін у закладах вищої освіти. *Академічні*

студії. Серія «Педагогіка». 2022. Вип. 4. С. 45–49. URL : <https://doi.org/10.52726/as.pedagogy/2022.4.7>.

13. Супрун-Яременко Н. Поліфонія: Посібник для студ. вищих навч. муз. заклад. Нова Книга. 2014. 512 с.

14. Юник Д., Хмелевська І. Феномен поліфонії та його поліхудожній потенціал: хореографічно-мистецька проекція. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства. Матеріали і тези VIII Міжнародної конференції молодих учених та студентів* (Одеса 14-15 жовтня 2022 р.). Одеса : ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2022. Т.1. С. 44–49.

15. Yuryeva K., Lymanska O., Tishenko O., Varabash O. Поліфонія: міждисциплінарний вимір. Або навіщо хореографу поліфонія? *Засоби навчальної та науково-дослідної роботи*. Харків : ХНПУ імені Г.С.Сковороди. № 60. 2023. С. 7–28. URL : <https://doi.org/10.34142/2312-1548.2023.60.01>.

* * *

* * *

Розділ 3

Національно-патріотичного виховання засобами танцю

РОЗВИТОК НАЦІОНАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНОГО ВИХОВАННЯ ПІД ЧАС РОБОТИ ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВІВ ПОЗАШКІЛЛЯ ПІД ЧАС ВОЄННОГО СТАНУ

Ольга ВИННИК

*художній керівник Зразкового художнього колективу
«Хореографічний ансамбль народно-сценічного та сучасного
танцю "СИЛУЕТ"», Комунального позашкільного навчального
закладу «Центр позашкільної роботи № 1»
Дніпровської міської ради, м. Дніпро.*

Розкрито значення національно-патріотичного виховання підростаючого покоління та розвиток і становлення позашкільної освіти, а саме хореографічної, в умовах воєнного стану; бо збереження та розвиток народної хореографії на сьогодні є великою хореографічною цінністю для нашої нації.

Ключові слова: позашкільна освіта, танець, хореографія, хореографічний колектив, компетентність, патріотизм, національно-патріотичне виховання, хореографічне мистецтво, народна хореографія.

Постановка проблеми. Сьогодні ми щодня зіштовхуємося з тим, що країна-агресор намагається знищити нашу країну, наші національні, історичні та культурні надбання, наших людей та взагалі націю. Метою злочину було знищення українського народу

як національної групи. Культурна спадщина України від самого початку перебуває під великим ризиком, тому що війна це не тільки фізичне знищення об'єктів, це знищення пам'яті, знищення можливостей у майбутньому. Можливостей для дослідження, можливостей для відновлення історичної пам'яті українського народу, які так необхідні сьогодні нашій державі та нашій країні. Ситуація складна. На сьогодні відповідно до даних, які надають нам області, пошкоджено або повністю зруйновано понад 1200, майже 1300 об'єктів культурної інфраструктури. І близько 500 пам'яток культурної спадщини, об'єктів культурної спадщини в різних регіонах.

Тому *метою* є саме національно-патріотичне виховання молоді та підростаючого покоління в реаліях сьогодення. Саме це виховання спрямоване на дітей та молодь як комплексна системна і цілеспрямована діяльність органів державної влади, громадських організацій, сім'ї, освітніх закладів, інших соціальних інститутів щодо формування у молодого покоління високої патріотичної свідомості, почуття вірності, любові до Батьківщини, турботи про благо свого народу, готовності до виконання громадянського і конституційного обов'язку із захисту національних інтересів, цілісності, незалежності України, сприяння становленню її як правової, демократичної, соціальної держави, особливо зараз під час повномасштабного вторгнення в Україну.

Одним із пріоритетних напрямів державної політики України щодо розвитку мистецтва є збереження національної культури як засіб формування національних і загальнолюдських цінностей.

Сьогодні актуальне наукове осмислення розвитку різних видів мистецтва українського народу, зокрема серед інших видів мистецтва важливе значення має народна хореографічна культура, так український танець займає значне місце серед культурних надбань нашого народу. Широка популярність українського танцю в нашій країні та за кордоном пояснюється невичерпним багатством тем і сюжетів. У танцювальних образах розкривається національний характер народу, відображаються явища, взяті безпосередньо з його побуту та праці, рідна природа тощо. Наявність яскравих побутових рис і особливостей, поєднаних з віртуозною технікою, надає українському танцю своєрідного колориту. Та для збереження і розвитку народної хореографії сьогодні потрібно докладати зусиль

не лише з боку держави, а й навчальних закладів та хореографічних колективів [9].

Завданням є висвітлення проблема патріотичного виховання та громадянського становлення підростаючого покоління, що сьогодні є одним із актуальних завдань держави, суспільства та освітніх закладів нашої країни.

Тому власне патріотичним вважається виховання дітей саме в хореографічному колективі, особливо коли воно засноване на традиціях народної культури. Патріотизм – одне з найглибших людських почуттів, закріплених віками та тисячоліттями. Під ним розуміється відданість і любов до своєї Батьківщини, до свого народу, гордість за їхнє минуле та сьогодення, готовність до їхнього захисту. Збереження та вивчення народних традицій – це цінне культурне надбання народів, яке педагог-хореограф має навчити любити та берегти.

Хореографія – це чудове з мистецтв, що змушує людину переживати цілу гаму почуттів та емоцій. Заняття хореографією, танцями – популярний спосіб підтримувати хорошу фізичну форму, розвинути пластику та впевненість у собі.

Дитячий садок – це перша сходинка становлення особистості. Саме у дитячому садку дитина отримує всі умови для різнобічного розвитку, а хореографія один із видів мистецтва, який поряд з іншими видами діяльності сприяє всебічному розвитку дитини.

Кожен вид мистецтва має свої специфічні закони відображення життя, свої особливі форми вираження, методи та матеріали. Письменник пише повість, користуючись словом, композитор у творчості користується звуками музики, художник – фарбами, скульптор – пластичними матеріалами. А хореограф – виразною пластикою тіла, рухами, мімікою, жестами. Але всі види мистецтва поєднує одна мета – створення краси, яка рівнозначна душевній та фізичній досконалості, адже краса мистецтво породжує в людині шляхетні наміри до самовдосконалення.

Хореографічне мистецтво – синтетичне, бо воно дозволяє вирішувати завдання фізичного, музично-ритмічного, естетичного та психічного розвитку дитини. Сприяє його духовному збагаченню, творчому розвитку, формуванню моральних якостей. Хореографічна діяльність дитині дошкільного віку потрібна, щоб не пропустити сенситивного періоду, коли використання задатків стає

найсвоєчаснішим для розвитку спеціальних здібностей та особистості.

Танець – це перший і єдиний універсальний спосіб висловити все, у тому числі всі свої почуття; це унікальне за своєю суттю явище, в якому злилися воедино і ритм, і рух, і самовираження, і самовдосконалення, і енергія, і запал.

Сучасне розуміння патріотизму характеризується різноманітністю і неоднозначністю. Процес національного відродження, зміцнення самостійності України, її розбудова зумовлюють новий підхід до виховання громадянина, перегляду і розкриття ланок, механізмів і чинників його формування, розробки науково обґрунтованої системи національного виховання, спрямованого на формування громадянина-патріота. Важливе місце в цьому процесі повинна зайняти гурткова діяльність, що є одним із пріоритетних напрямків державної освітньої політики, визначених Національною доктриною розвитку освіти України у XXI столітті, в рамках якої проводиться виховання дітей засобами мистецтва, невід'ємною частиною якого є народний танець.

Серед визначних видів мистецтва, які традиційно вивчаються у позашкільному закладі хореографічне є найефективнішим у вирішенні завдань як художнього, так і особистого розвитку, громадського і духовного становлення учнівської молоді. Пріоритет хореографічного мистецтва серед дітей зумовлено його доступністю, масовістю, емоційно-захоплюючими формами творчості.

Танець – один із найулюбленіших та найпопулярніших видів мистецтва – має надзвичайно великі можливості для фізичного розвитку та естетичного виховання учнівської молоді. Розмаїття хореографічного мистецтва сприяло організації курсу вивчення сучасної хореографії.

Хореографічний колектив – це особлива форма театрального мистецтва, яка поєднує в собі танець, музику та акторську майстерність. Це саме та група людей, які об'єднані загальними цілями та завданнями і у якій реалізується сукупність педагогічної та художньо-виконавчої діяльності.

Хореографічний колектив – це об'єднання, засноване на ідейній, етичній та художньо творчій спільності, товариських відносинах, співпраці, взаємодопомозі та взаємовиручці. У центрі інтересів учасників хореографічного колективу лежить єдина,

загальна всім потреба у реалізації свого творчого потенціалу, у залученні до морально-естетичних цінностей, закладені у мистецтві. Серйозна та захоплююча робота з дітьми упродовж багатьох років, щодня проводиться нашим творчим колективом педагогів, дозволяє нам дбайливо і чуйно рости в дітях почуття прекрасного, розуміння краси танцю.

Дитячий хореографічний колектив – це особливе середовище, що надає найширші можливості для розвитку дитини: від початкового пробудження інтересу до мистецтва танцю до оволодіння основами професійної майстерності. Хореографія як вид мистецтва має приховані резерви для розвитку та виховання дітей.

Завдання хореографа отримати не професійного танцівника, а провести дитину через перший етап хореографічного процесу, що включає засвоєння азів ритміки, абетки класичного танцю, нескладних елементів історико-побутового, бального, народного танців. Вирішальна роль у вихованні інтересу до занять хореографії залежить тільки від педагога, від методів, що він використовує. Насамперед, це створення атмосфери, в якій дитина може працювати невимушено, без труднощів та перевантажень, радісно. Це підбір цікавих ігрових завдань, сюжетів для вивчення рухів, колективно-порядкових вправ, танцювальних елементів та танців. Слід пам'ятати, що для хореографа важливий результат, а для дітей важливий процес, а не результат. Потрібна якісна, доступна мета і досягаючи її дитина виявить себе.

Навчання хореографії – це завжди діалог, навіть коли маленький учень. Але від його наполегливості, спрямованості та професіоналізму хореографа залежить успіх спільної роботи.

Правильна підібрана методика у навчанні, починаючи з основ хореографії, спрямована на зміцнення здоров'я дитини, формування прекрасної постави, гнучкості та граціозності, а також навчить красиво рухатися та додають впевненості у власних силах. Адже саме в танці працюють усі без винятку групи м'язів.

Займаючись хореографією, дитина набуває багато інших, на перший погляд не пов'язаних між собою умінь:

- вчиться краще орієнтуватися у просторі,
- покращується координація рухів,
- підвищується якість та швидкість розумової діяльності.

Заняття з народної хореографії не тільки корисні для здоров'я, формуючи силу та пластику. Заняття ще й дисциплінують дитину, роблять її психіку більш пластичною та координованою. За спостереженнями наших викладачів у дітей, які починали займатися хореографією, різко підвищувалася успішність у школі.

Уроки танцю істотно впливають формування індивідуальності дитини, викликають її глибокі внутрішні зміни. Щоб повніше застосувати різні можливості хореографічного заняття, слід пам'ятати, що уроки танцю, це насамперед, уроки мистецтва, яке є потужним фактором становлення емоційно-особистісного життя людини. На жаль, багато дорослих вважають танець лише своєрідною гімнастикою. Тим часом виховання емоційності, духовності – найважливіший аспект хореографічних занять.

Високий рівень художньо-естетичного впливу хореографії на дитину пояснюється ще й тим фактом, що народний танець відкриває творчий потенціал людини, сприяє розумінню чарівного мистецтва танцю, розвиває відчуття прекрасного, вчить сприймати образну мову музики, духовно збагачує особистість.

Отже, танець, будучи складною синтетичною діяльністю, впливає на розвиток різних сторін психіки дитини через те, що танцювальна підготовка є ефективним засобом не тільки фізичного, а й інтелектуального, морального, художньо-естетичного виховання. Правильна організація процесу викладання хореографії дітям дозволить найповніше розкрити творчий потенціал школяра, сприятиме найбільш успішній адаптації дитини до навчання в школі та забезпечить формування повноцінної особистості дитини, її різносторонній, гармонійний розвиток. Сучасна освіта ставить за мету всебічний розвиток дитини у позашкільному закладі, тому важливе значення надається не лише заняттям з фізичної культури, а й хореографічному мистецтву, що сприяє як фізичному, так і культурному та духовному розвитку дітей. Важливою складовою хореографічних уроків є народний танець, що сприяє ознайомленню з традиціями рідного народу та допомагає у всебічному фізичному розвитку. Саме тому ще раз можна наголосити про актуальність досліджень, яка зумовлена потребою використання можливостей народного танцю у національно-патріотичному вихованні дітей та недостатньою розробленістю

теоретико-методичного забезпечення процесу формування хореографічних умінь школярів.

Провідна ідея досвіду полягає в: окресленні можливостей формування компетентної особистості школярів засобами сучасної народної хореографії в умовах функціонування центру розвитку дитини, пошук альтернативних шляхів проведення сучасного заняття з хореографії, які поєднували б різні види роботи й задовольняли потреби дітей, виховання патріотизму, любові до України, поваги до народних звичаїв, традицій, національних цінностей українського народу, а також інших націй і народів, створення умов для розкриття та розвитку активної творчої особистості вихованців.

Провідна ідея та мета можуть конкретизуватися через низку завдань:

- здійснення ґрунтовного аналізу досліджень літератури та теоретичне обґрунтування важливості впливу народної хореографії на національно-патріотичне виховання дітей;

- окреслення виховних можливостей сучасного народного танцю;

- визначення та обґрунтування більш ефективних методів патріотичного виховання дітей засобами сучасної народної хореографії;

- здійснення опису методики викладання народного танцю для дітей шкільного віку;

- вивчення рівня сформованості патріотичної свідомості у дітей старшого шкільного віку та впливу на неї через впровадження системи занять художньо-естетичного циклу;

- дослідження впливу українських хореографічних традицій на руховий розвиток дітей.

Реалізація окреслених завдань передбачає:

- використання різних методів вивчення: добір, вивчення та аналіз спеціальної літератури, теоретичне порівняння, антропометричні методи, спостереження, емпіричні методи, а саме: педагогічне спостереження, експеримент, моніторинг рівнів сформованості життєвих компетенцій дітей;

- розробку та проведення занять на основі впровадження компетентнісного підходу в навчанні дітей народній хореографії, що сприятиме виробленню мотивації у вихованців, формуванню

компетентної особистості та вихованню активної громадянської позиції вихованців; формуватиме їх пізнавальну активність.

Висновок. На сьогодні хореографічні колективи поступово наповнюються талановитою молоддю міста, допомагають сучасним дітям відкривати і розвивати свої таланти, долати психологічні травми отриманні в наслідок військових дій на території нашої держави. Варіативність форм і методів проведення занять в хореографічних колективах забезпечує стійкий інтерес його учасників до танцювального мистецтва. Дітей приваблює улюблена справа, безпосередня участь у концертних виступах, оглядах-конкурсах, фестивалях, природне бажання виразити себе, виявити свій талант і цікаво провести дозвілля. Вихованці хореографічних колективів, які навчились відчувати і розуміти красу мистецтва танцю, бачити прекрасне у власній мистецькій творчості і повсякденному житті, стосунках, людських почуттях, виростають інтелектуально і фізично розвиненими, порядними людьми, а в дорослому житті намагаються сприймати навколишній світ з любов'ю, зберігати і примножувати у власній життєдіяльності духовні та естетичні цінності, які прищеплювали їм педагоги.

Узагальнюючи сучасні педагогічні концепції і підходи до організації процесу виховання школярів у позашкільних закладах освіти, можна стверджувати про важливе значення у цьому процесі хореографічного мистецтва, яке розширює художньо-естетичний кругозір, розвиває творчі таланти і обдарування, формує духовність дитини. Естетична цінність хореографічного мистецтва полягає не тільки в зовнішніх проявах краси і гармонії рухів та виражених в них почуттях. Це мистецтво дозволяє естетично сприймати красу людських відносин, вчинків, помислів людини. Художні образи, створені мистецтвом танцю, стабілізують внутрішню модель мислення і культури поведінки дитини, стають зразками для розуміння нею змісту і краси справжнього мистецтва та повноцінного людського життя.

Список використаних джерел:

1. Аліксічук О. С. Морально-естетичне виховання молодших школярів засобами української народної музики: дис. канд. пед. наук. Київ. 2000. 271 с.

2. Верховинець В. М. Весняночка. Київ : Музична Україна, 1979. 339 с.
3. Державна національна програма «Освіта». Україна ХХІ століття» Київ : Освіта України. 2002. № 33. 66 с.
4. Каміна Л. І. Національна ідентичність у сфері гуманітарного розвитку, збереження та охорона нематеріальної культурної спадщини. *Портал науковців Українського центру культурних досліджень*. URL : http://www.culturalstudies.in.ua/metod_amator_12_3.php.
5. Мартиненко О. В. Хореографічна робота в дошкільній практиці сьогодення. *Зб. наук. пр. Бердянського державного педагогічного інституту (Педагогічні науки)*. Бердянськ : БДПІ. 2000. № 2. С. 77–82.
6. Таранцева О. О. Формування фахових умінь майбутніх вчителів хореографії засобами українського народного танцю: дис. канд. пед. наук. Київ, 2002. 224 с.
7. Чашечнікова Н. В. До проблеми художньо-естетичного спрямування спортивно-бальної хореографії. *Матеріали наукової конференції. Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва в контексті Болонського процесу*. Харків, 2009. 289 с.
8. Чорнобай В. С. Формування національної самосвідомості молодших підлітків засобами народної музично-пісенної творчості (в умовах взаємодії школи і клубних закладів): дис. ... канд. пед. наук. Київ. 1993. 189 с.
9. Хоцяновська Л. Ф. Тенденції та перспективи розвитку народного хореографічного мистецтва України. *Наук. журнал «Молодий вчений»*. 2018. № 1 (53). С. 191–194.
10. Чурпіта Т. М. Соціально-педагогічні проблеми розвитку творчої уяви молодших школярів засобами хореографічного мистецтва (на матеріалі використання казок): дис. ... канд. пед. наук. Київ, 1998. 173 с.

* * *

* * *

НАЦІОНАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНЕ ВИХОВАННЯ ЗАСОБАМИ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ В АМАТОРСЬКОМУ ДИТЯЧОМУ ХОРЕОГРАФІЧНОМУ КОЛЕКТИВІ

Інна ГАЙДУК

*керівник Зразкового художнього колективу «Хореографічний ансамбль народно-сценічного та сучасного танцю «СИЛУЕТ»,
Комунального позашкільного навчального закладу Центр позашкільної роботи № 1» Дніпровської міської ради*

У статті розглянуто вплив народно-сценічного танцю на національно-патріотичне виховання в аматорському дитячому хореографічному колективі.

Визначено методи національно-патріотичного виховання в дитячому колективі, основні завдання національно-патріотичного виховання засобами народно-сценічного танцю, а також досліджено організацію художньо-естетичної діяльності та національно-патріотичного виховання дітей у Зразковому художньому колективі «Хореографічний ансамбль народно-сценічного та сучасного танцю «Силует» при Комунальному позашкільному навчальному закладі «Центр позашкільної роботи № 1» Дніпровської міської ради.

Ключові слова: національно-патріотичне виховання; народно-сценічний танець; завдання національно-патріотичного виховання; хореографічний колектив.

Постановка проблеми. За останні кілька років як в шкільній, так і в позашкільній навчальних програмах одним з основних напрямків виховної роботи було національно-патріотичне виховання, а після початку повномасштабного вторгнення рф в Україну формування національної свідомості дітей стало особливо актуальним. Досить важливе значення в патріотичному вихованні

відіграє саме позашкільна освіта, в якій існує безліч засобів формування національної свідомості дитини, це – музичне, хореографічне, художнє, прикладне мистецтво тощо. І можна зазначити, що значне місце для національно-патріотичного виховання займає народно-сценічна хореографія, яка сприяє пізнанню дітьми історичного минулого та культурних традицій українського й інших народів.

Метою статті є визначення впливу народно-сценічного танцю на виховання у дітей шанобливого ставлення до культури свого народу, пізнання та збереження традицій в аматорському хореографічному колективі, зокрема в Зразковому художньому колективі «Хореографічний ансамбль народно-сценічного та сучасного танцю «СИЛУЕТ».

Завдання: визначити методи національно-патріотичного виховання в дитячому колективі; виокремити основних завдань національно-патріотичного виховання засобами народно-сценічного танцю; дослідити організації художньо-естетичної діяльності та національно-патріотичного виховання дітей у Зразковому художньому колективі «Хореографічний ансамбль народно-сценічного та сучасного танцю «Силует».

Аналіз останніх джерел і публікацій. Проблематикою національно-патріотичного виховання в різні часи займалися видатні педагоги А. Макаренко, В. Сухомлинський, К. Ушинський та ін. На початку ХХІ століття посилилась увага науковців до осмислення ролі хореографічного мистецтва у вихованні й розвитку молоді, однак, за винятком окремих статей (Д. Сарвілова [9], О. Мерлянова [7], Н. Чашечнікова [10] та ін.), не було здійснено ґрунтовного комплексного дослідження ролі народно-сценічної хореографії у національно-патріотичному вихованні дітей в аматорських колективах.

Виклад основного матеріалу. Національна культура нашої країни є справжнім скарбом, збереженим попередніми поколіннями і переданим нашим нащадкам для розуміння самотності, етнічності, унікальності українського народу. Протягом багатьох століть Україна перебувала під гнітом різних країн, які зазіхали на її територіальну цілісність та духовну власність. Упродовж кожного століття вона боролась за свободу і незалежність [7, с. 161].

Через окупацію частини території України та відкриту війну країною-агресором, яка намагається підірвати наш дух – дух українського вільного народу, поставити всіх на коліна та знищити духовні цінності, які ідентифікують український етнос, серед громадян нашої могутньої держави можна побачити зростання патріотизму, національної віри, готовності до самопожертви заради вільної України.

Відповідно до наказу Міністерства освіти і науки України № 527/2022 затверджено Концепцію національно-патріотичного виховання в системі освіти України та Заходи щодо її реалізації до 2025 року [8], метою якої є формування нового українця, що діє на основі національних та європейських цінностей. За цією концепцією можна зазначити, що національно-патріотичне виховання – комплексна, системна і цілеспрямована діяльність органів державної влади та місцевого самоврядування, закладів освіти, сім'ї, громадських об'єднань та благодійних організацій, релігійних організацій та інших інститутів щодо формування у молодого покоління високої патріотичної свідомості, почуття вірності, любові до Батьківщини, турботи про благо свого народу, готовності до виконання громадянського і конституційного обов'язку із захисту національних інтересів, цілісності, незалежності України, сприяння становленню її як правової, демократичної, соціальної держави.

За роки своєї Незалежності Україна змогла сформувати структуру навчально-виховних закладів різних ступенів, які охоплюють дітей різного віку і молодь.

Складовими національно-патріотичного напрямку виховної роботи у дитячому колективі є виховання: громадськості, духовності, гуманності, моральності.

Методи та прийоми роботи щодо національно-патріотичного виховання гуртківців дуже різноманітні, адже це складний педагогічний процес, в основі якого лежить розвиток моральних почуттів. Вирішуючи завдання патріотичного виховання, кожен педагог будує свою роботу відповідно з місцевими умовами, напрямом роботи колективу та особливостями дітей, враховуючи принципи диференційованого підходу до кожної дитини, максимальний облік його можливостей та інтересів; раціональне поєднання різних видів діяльності, адекватних за віком; дитячу

активність тощо. Прийоми виховання – складова частина методу, що забезпечує застосування його в певних умовах [4, с. 6].

Методами національно-патріотичного виховання є [6]:

- переконання – формування впевненості у суспільно корисній діяльності з підготовки до захисту Вітчизни;
- стимулювання – реалізується в різноманітних формах заохочення і змагання;
- особистий приклад – діяльність вихователя, який має бути взірцем для молоді, має забезпечувати педагогічні вимоги, вміє давати доручення і перевіряти їх виконання;
- самопідготовка – процес активного формування і самовдосконалення молодої людини, виховання почуття патріотизму, яке реалізується шляхом самозобов'язання, самостійного навчання та самоконтролю.

Позашкільна освіта в Україні пройшла складний шлях та перетворилася на вагомий чинник розвитку зростаючого покоління завдяки мережі різнотипних закладів, які задовольняють різнобічні інтереси учнів, зокрема й у оволодінні хореографічним мистецтвом [10, с. 14].

Мистецтво загалом і хореографія зокрема, сприяє розвитку почуття прекрасного, зміцнює духовний стрижень, зберігає національне коріння, виховує патріотичні почуття.

Танець дійсно може бути виваженим пластичним портретом народу, що відображає його історію, традиції, та душу через рухи, пози та виразність виконання. Розвиток українського народного хореографічного мистецтва неможливий без глибокого знання історії, побуту, традицій та обрядів. Вивчаючи народну хореографію, людина отримує можливість доторкнутися до культурної спадщини свого народу і зберегти цінні традиції.

Такий підхід до вивчення народної хореографії не лише сприяє фізичному вираженню, але і стає формою збереження культурної спадщини та передачі її з покоління в покоління. Вивчаючи танець, людина дійсно отримує можливість поглибленого занурення в історію і традиції свого народу.

Серед основних завдань національно-патріотичного виховання засобами народно-сценічного танцю можна виділити наступні:

- вивчення історії танцювальної термінології;

- вивчення з історією культури танцю;
- ознайомлення з біографією видатних танцюристів і хореографів;
- навчання танцювальним рухам під народну музику;
- прищеплення поваги до цінностей народної музики та народного танцю;
- формування та розвиток моральних цінностей дітей.

На уроках хореографічного мистецтва дітям необхідно прищеплювати думку, що танець є квінтесенцією глибоких народних почуттів і фантазій, що включає яскраве і барвисте художнє відображення емоцій, а також — чіткий зміст, тему та ідею, що властиво будь-якому народному танцю. За допомогою танцювальних рухів та комбінацій діти мають навчатися створенню художнього образу у межах певного народного сюжету, теми.

Маємо зазначити, що невід'ємним засобом підвищення ефективності розвитку патріотизму в дітей на заняттях з народно-сценічного танцю є використання педагогічної та творчої спадщини В. М. Верховинця та П. П. Вірського.

Хореографічні колективи активно працюють у напрямку національно-патріотичного виховання. У репертуар кожного ансамблю танцю включені твори національної тематики, які виховують любов і повагу до рідної землі, почуття гідності, вірності і патріотизму, гордість за приналежність до української нації. Багато хореографічних творів будується з використанням української народно-сценічної лексики та стилізованої народної хореографії. Важливим аспектом побудови цих танцювальних номерів є їх тематична основа, яка включає національні традиції, обрядові дійства, ритуальні дії, побут, працю, ставлення до природи, соціально-культурні взаємовідносини, характер і манеру спілкування між людьми. Все це яскраво визначає сутність українського етносу, знайомить як виконавців, так і глядача з історією Батьківщини, народним фольклором, виховує любов і повагу до рідного краю, рідної природи, гордість за націю і можливість бути її частиною [7, с. 162].

Перед закладами позашкільної освіти вже давно поставлено завдання розвитку творчих здібностей і формування навчальних, розвиваючих, виховних, соціальних, громадянських та загальнокультурних компетентностей дітей.

Ці завдання успішно вирішуються педагогічним колективом Комунального позашкільного навчального закладу «Центр позашкільної роботи № 1» Дніпровської міської ради. Організація художньо-естетичної діяльності та національно-патріотичного виховання дітей здійснюється у гуртках, одним із яких є Зразковий художній колектив «Хореографічний ансамбль народно-сценічного та сучасного танцю “Силует”».

Формування основних компетентностей, зокрема національно-патріотичних, у хореографічному колективі «Силует» відбувається за допомогою засобів танцювального мистецтва за такими основними напрямками його хореографічної діяльності: навчально-репетиційна й постановочна робота, відновлення та збереження репертуару, відвідування та перегляд концертів і хореографічних виступів професійних і аматорських хореографічних колективів, участь у фестивалях, конкурсах, концертах і благодійних заходах, виховна робота, організаційна робота з виготовлення реквізиту, костюмів, декорацій, збереження традицій колективу.

Творчій та навчальній діяльності зразкового колективу «Силует» сприяє розроблене керівниками колективу організаційно-методичне забезпечення, яке включає: навчальні програми колективу із предметів «Класичний танець», «Народно-сценічна танець», «Історико-побутовий танець», «Сучасний танець», «Акробатика», «Історія костюму», «Ансамбль», «Індивідуальне навчання», навчальний річний план, діючий репертуар і перспективний план хореографічного колективу.

Вихованці хореографічного колективу вивчають народно-сценічний танець з першого року навчання основного рівня, починають займатись на середині залу, засвоюють елементи народного танцю у тих формах і з тим ступенем технічної складності, який стає доступний їм після першого – другого року підготовки з класичного танцю.

Заняття з народного танцю сприяють зміцненню м'язового апарату, розвивають ті групи м'язів, які є недостатньо залучені під час класичного тренажу, дають можливість оволодіти різноманітністю стилів і манер виконання народних танців, їх складністю темпів і ритмів. Виконання народних танців повинно бути природним, характерним відповідно до вікової групи дітей.

В процесі багаторічного навчання народно-сценічному танцю діти вивчають танцювальну лексику всіх регіонів України: Центральної України, Гуцульщини, Полісся та Волині, Поділля, Слобожанщини, Буковини та Закарпаття. З танців народів світу можна відокремити наступні національності: фінський, німецький, американський, польський, італійський, грузинський, угорський, молдавський, циганський, іспанський та єврейський.

Керівники ансамблю дуже змістовно навчають народно-сценічному танцю, творчо інтерпретують, технічно удосконалюють, бережно дотримується стилю, характеру та їх найважливіших національних особливостей. Вони передають учасникам колективу не тільки свою майстерність, а й свою культуру і світогляд – усе це і складає систему дій, яка визначає весь рівень їх професійної роботи.

Також можна зазначити, що у хореографічному колективі «Силует» починаючи з третього року навчання основного рівня обов'язковим є урок народно-сценічного танцю, невід'ємною частиною якого є – вправи біля станка та на середині залу, які виконуються в українському характері, наприклад: закарпатського або центральної України тощо, це виховує у дітей повагу до національної культури, а саме до музики та танцю.

Творчий потенціал хореографічної діяльності реалізується передусім у постановочній роботі колективу «Силует», основними завданнями якої є підвищення хореографічної культури вихованців і ознайомлення їх із кращими зразками танцювального мистецтва. Постановочна робота здійснюється на основі розробленого керівниками діючого репертуару Зразкового художнього колективу «Хореографічний ансамбль народно-сценічного та сучасного танцю “Силует”».

Завдяки постановці та відпрацюванню номерів народно-сценічної та стилізованої народної хореографії керівники колективу регулярно здійснюють національно-патріотичне виховання дітей, постійно пояснюючи дітям сенс та значення рухів української хореографії або інших хореографії інших національностей, тематику та ідею номерів.

Зразковий художній колектив «Хореографічний ансамбль народно-сценічного та сучасного танцю “Силует”» є постійним учасником фестивалів та конкурсів народно-сценічного танцю, що пробуджує зацікавленість дітей до історії українського народу та

народного танцю. Яскравими прикладами таких заходів є: Всеукраїнський фестиваль-конкурс народної хореографії імені Павла Вірського, розпочатий у році, і який проходить раз на 3 роки у три тури по всій країні; Традиційний фестиваль українського народного танцю «Весняні передзвони» Полтавського національного педагогічного університету, розпочатий 2012 року; Відкритий онлайн конкурс народно-сценічного танцю «Джерела надії» Галяцького фахового коледжу культури і мистецтв імені І. П. Котляревського; Відкритий фестиваль-конкурс народної хореографії «Цвіт папороті».

З великим інтересом діти колективу беруть участь у подібних фестивалях та конкурсах, пробують свої сили, переглядають виступи інших колективів, знайомляться з новими для них рухами з українського народного танцю та танців народів світу, бачать інсценування обрядів та традицій, про які читали в шкільних підручниках, діляться враженнями, оцінюють виконавську майстерність і постановочні роботи, порівнюючи зі своїм виконанням. Такі спільні перегляди конкурсних танців та найкращих номерів відомих танцювальних колективів не лише сприяють розвитку естетичного смаку, творчого потенціалу, а й виховує почуття команди, дружби, розуміння, відповідальності та патріотизму.

Важливою діяльністю колективу є участь у концертах міста національно-патріотичного спрямування, наприклад до Дня Конституції України, до Дня Прапора, до Дня Незалежності, до Дня гідності та свободи. Подібні заходи пробуджують у дітей усвідомлення себе українцями, почуття особистої відповідальності за долю держави, формують активну громадянську позицію щодо єдиної, цілісної держави та захисту її кордонів; виховують патріотичне почуття, гордість за свою Батьківщину-Україну.

Народно-сценічний танець суттєво впливає на національно-патріотичне виховання дітей. Займаючись народною хореографією, дитина вивчає історію свого народу, його обряди, звичаї, традиції, свята та гуляння. Вона національно ідентифікує себе, усвідомлює своє місце та роль в житті країни, формує повагу до свого народу [3, с. 656].

Висновки. Отже, узагальнення досвіду творчої діяльності Зразкового художнього колективу «Хореографічний ансамбль

народно-сценічного та сучасного танцю «Силует»» Комунального позашкільного навчального закладу «Центр позашкільної роботи № 1» Дніпровської міської ради дозволило дійти таких висновків, що керівники ансамблю активно працюють у напрямку розвитку танцювальної майстерності вихованців та їх естетичного та національно-патріотичного виховання. А також з'ясовано, що національно-патріотичне виховання дітей засобами народно-сценічного танцю спирається на різноманітність форм, методів та засобів виховної роботи, що сприяють залученню підростаючого покоління до духовно-моральних цінностей, орієнтованих на відродження національної культури українського народу та формування національної свідомості.

Список використаних джерел:

1. Верховинець В. Весняночка. Київ : Музична Україна, 1979. 339 с.
2. Винник О. Хореографічне мистецтво як один із головних чинників у патріотичному вихованні дітей різного шкільного віку засобами народного танцю. *Формування сучасного освітнього середовища: теорія і практика: зб. наук. праць*. Полтава : ПНПУ імені В.Г. Короленка, 2021. С. 145–148.
3. Вплив народної хореографії на патріотичне виховання підлітків та молоді в Україні. *Економіка інноваційної діяльності підприємств*. 2019. №3. С. 655–656.
4. Збірник «Грані науково-технічної творчості Запорізької області» № 2. 2019. 41 с.
5. Кархут Ю., Кузик О. Народна хореографічне мистецтво як засіб пізнання та збереження традицій народу, патріотичного виховання молодого покоління. *«Молодий вчений»*. 2020. №11 (87). С. 344–350.
6. Квачко І. Виховання національно-патріотичних цінностей – пріоритетне завдання виховної системи. *На урок : веб-сайт*. URL : <https://naurok.com.ua/vihovannya-nacionalno-patriotichnih-cinnostey-prioritetne-zavdannya-vihovno-sistemi-286632.html>.
7. Мерлянова О. Роль патріотизму у виховному процесі дитячо-юнацького хореографічного колективу. *Інноваційна педагогіка*. 2019. № 19. С. 160–163. URL : http://www.innovpedagogy.od.ua/archives /2019/19/part_1/38.pdf.

8. Про затвердження: Концепції національно-патріотичного виховання в системі освіти України та Заходи щодо її реалізації до 2025 року: наказ Міністерства освіти і науки України від 06 червня 2022 року. № 527. URL : <https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/v0586729-22#Text>.

9. Сарвілова Д. Народна хореографія як засіб залучення молодших школярів до пізнання та збереження традицій свого народу. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2012. № 6 (Ч. 2). С. 229–233.

10. Чашечнікова Н. Патріотичне виховання молодших школярів засобами народного танцю в позашкільних навчальних закладах : автореф. дис. ...канд. пед. наук : 13.00.07. Вінниця, 2017. 22 с.

* * *

Розділ 4. Українська танцювальна культура

СУЧАСНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФОЛЬКЛОРУ: МЕТОДИКА РОБОТИ З ХОРЕОГРАФІЧНИМ ФОЛЬКЛОРОМ (ЗА ПОЛЬОВИМИ ЩОДЕННИКАМИ)

Алла САМОХВАЛОВА

*<https://orcid.org/0000-0001-9904-2806>
старший викладач кафедри хореографії Рівненський
державний гуманітарний університет*

У танці рухи і пози людського тіла, ритміка і динаміка, малюнок і композиція несуть інформацію про реальне життя людини. Як записати і розшифрувати автентичний танець? Запропонована методика довела свою ефективність у десятках історико-етнографічних експедицій під патронатом Мінчорнобиля, що працювали у забруднених радіацією районах українського Полісся.

Наша *мета* – донести необхідні спеціальні навички запису та розшифрування зразків танцювального фольклору. Вміння стисло, конкретно зафіксувати географічні та історичні дані, розшифрувати та зробити опис кожного зафіксованого танцювального зразка для подальшої роботи з польовим матеріалом у танцювальній залі.

Завданням, яке переслідуємо, викладаючи приклади експедиційних записів. Паспорти оформлення розшифрованих матеріалів, розроблені в науковому державному центрі захисту культурної спадщини від техногенних катастроф (Чорнобильська зона).

Актуальність запропонованої теми обумовлена необхідністю вивчення та популяризації народного виконавського мистецтва, яке

втрачає свої позиції на користь сучасної хореографії, та недостатністю інформації з питань методики фіксації та розшифрування польових матеріалів хореографічного мистецтва, оскільки етнохореографія, як окрема наукова спеціальність, в Україні досі не сформована.

Тема: Як записати та розшифрувати зафіксовані танці (танцювальні елементи).

Завдання до теми:

- опрацювати описаний нижче матеріал;
- знайти респондента/тів який погодиться надати необхідну інформацію;
- користуючись запропонованим питальником провести бесіду з респондентом/тами з питання побутування народної хореографії на обстежуваній території;
- описати (зафільмувати) згідно з запропонованих схем демонстрування хореографічних елементів;
- оформити паспорт експедиції згідно наведених прикладів;
- заповнити запропоновані таблиці;
- згідно оформлених паспортів і таблиць дати чітке визначення віднайденому танцю, танцювальному елементу;
- перенести на тіло виконавця віднайдений танцювальний матеріал.

Мистецтво ігор та танців (запитальник)

Питальник з фіксації зразків народної хореографії Василя Верховинця і таблиці запропоновані Лесею Сабан лягли в основу «Програми-запитальника», що вийшов друком у Рівному 1997 року [4, с. 105–106]. З них і починається покрокова фіксація танцювального матеріалу.

Запитальник пропонується для роботи хореографа-етнографа в умовах польових експедицій. На основі відповідей респондентів складається банк даних, завдяки якому фахівець проводить систематизацію матеріалу, починаючи від визначення жанру до особливостей композиційної побудови танцю або гри. Сюди входить розбір та опис рухів, фігур, малюнків танцю або гри, в співвідношенні з музичним або пісенним (словесним) матеріалом.

Назва місцевості, в якій збирається танцювальний матеріал.

1. Назва танцю (хороводу) або народної гри з танцем.
2. Хто і коли дав їм таку назву?

3. Як виконується гра або танець – під музику чи під спів?
4. Місцевий танець (гра) чи занесений.
5. Якщо занесений то коли і ким?
6. Дівочий танець (гра) чи парубочий?
7. Чи сольний чи парний чи масовий?
8. При якій нагоді починають танцювати?
9. В яку пору року найбільше танцюють?
10. Чи спокійний танець чи стрімкий?
11. Чи вигукують при виконанні танцю?
12. Хто вигукує дівчата чи парубки?
13. Які вигукують слова, приказки, жарти?
14. Чи плескають у долоні?
15. У яких танцях плескають в долоні?
16. Плескачі місцеві чи занесені?
17. Як саме плескають в долоні?
18. Чи є в танцях кругові оберти?
19. У яких танцях є чоловічі присядки?
20. Чи танцюють навприсядки жінки?
21. У яких танцях жінки можуть виконувати присядки?
22. Як парубки і дівчата тримають руки в танці?
23. Чи розмахують руками?
24. Як саме розмахують руками?
25. Чи танцюють фігурні танці?
26. Скільки пар виконують фігурні танці?
27. Скільки фігур у таких танцях?
28. Чи є керуючий танцем?
29. Хто керуючий дівчина чи парубок чи музикант?
30. Який темп танцю швидкий чи помірний?
31. Рухи дрібні чи розгонисті?
32. Назви рухів.
33. Чи ті назви місцеві чи занесені?
34. Де саме танцюють в оселі чи на вулиці?
35. Чи існують танці для старших людей?
36. Старші люди танцюють самі чи разом з молоддю?
37. Чи вводять до танцю дітей?
38. Якщо діти танцюють, то з якого віку?
39. Діти танцюють самі чи після вказівок старших?
40. Які вказівки дають дітям?

41. Назви дитячих танців, ігор.
42. Чи є танці з предметом (хустка, сопілка, віночок, жердина, тощо)?
43. Чи вони свої чи запозичені?
44. Такі танці ідуть під пісню чи під музичний супровід?
45. Хто в таких танцях бере участь?
46. Чи виконують такі танці в обрядах календарного циклу?
47. Чи можуть виконувати такі танці на весіллі чи проводах?
48. Чи є в селі хороводи?
49. В якій порі року водяться такі таночки?
50. Чи вони поважні, статечні чи жартівливі?
51. Чи є обрядові танки?
52. Чи зможе хто із старих людей пригадати давній старовинний танець?
53. Чи пам'ятає танці сусідніх, дальніх або ближніх сіл?
54. Як їх танцювали в старовину?
55. Чи сходяться мешканці сусідніх сіл на танці в одне улюблене місце?
56. Які танці виконують найохочіше?
57. Як довго тривають танці?
58. Імена кращих народних виконавців та музикантів.
59. Як відобразилось на танцювальній культурі перебування в даній місцевості інших народів – поляків, росіян, німців, євреїв і т.д.?
60. Чи виконують танці інших національностей?
61. Якщо виконують то при якій нагоді?
62. Чи брали участь у танцях люди з особливими потребами?

Питання, які стосується фіксації танцю, слід ставити до ігор з елементами танцю, що міцно пов'язані з народними обрядами.

Питальник можна змінювати в залежності від ситуації. Зазвичай про танці починають розповідати і частково демонструвати їх після загальної розмови про життя та побут респондента.

Після обробки матеріалу заповнюються таблиці, які в подальшому допоможуть визначити кордони побутування того чи іншого танцю або гри.

При фіксації танцювального (ігрового) фольклорного матеріалу потрібно звертати увагу на вік респондента та його соціальний статус.

Таблиця №1
Приклади класифікації

Назва населеного пункту (район, область)	Назва танцю, кількість виконавців.	Нагоди	Обставини	Примітки
село Кричільськ Сарненського району Рівненської області	«Скоки» Кількість учасників необмежена.	Весілля	Перепій	Виконуються лише на весіллі

Таблиця №2

Назва населеного пункту (район, область)	Назва гри, кількість виконавців	Нагоди	Обставини	Примітки
Село Люхча Сарненського району Рівненської області	«Подольночка» Кількість учасників необмежена.	Пора року (весна, літо)	Вільний час	Виконують діти (дівчата)

Таблиця 3
Нагод і обставин виконання танців на обстеженій території

Обставини	Нагоди
Календар	Весна – вулиця за домовленістю
	Літо – вулиця за домовленістю
	Осінь – вулиця за домовленістю
	Зима – колодка, масляна (рядження)
Весілля	Обводи молодого перед вінцем
	Обводи молодої перед вінцем
	Обводи молодих після вінця
	Випікання короваю
	Застілля
	Циганщина
	Перезов
Хрестини	Застілля
Проводи в армію	Застілля
Похорон	-----
Замовляння	-----

Цю таблицю можна доповнювати за можливості повного обстеження певного регіону.

Приклади оформлення та розшифрування записаного матеріалу для подальшої обробки.

ВІДЕОКАСЕТА (DVD-R) Самохвалова – 2 ШИФР ЕКСПЕДИЦІЇ: Сарни – 2008. Відеокамера: SONY DCR-DVD106E

Експедиція Державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф 2008 рік.

Оператор: Самохвалова Алла Василівна – (А.С.)

Присутні учасники експедиції: Босик Зоя Олександрівна – (З.Б.)

Таблиця 4

№ з/п	Код часу	Короткий зміст сцени
-------	----------	----------------------

Місце запису: Рівненська обл., Сарненський р-н., с. Ремчиці.

Дата запису: 23.07.08 р.

Інформатори:

1) Долід Наталія Романівна, 1935 р.н. (Н.Д.).

2) Марініна Секлета Федорівна, 1932 р.н. Родом із села Тріскіно Сарненського району, 35 років мешкає в Ремчицях. (С.М.).

1. 0.00.04.–0.00.21. Перелік танців, які побутували.

2. 0.00.28.–0.00.52 «На реченьку» (демонстрування).

3. 0.00.56.–0.01.20. Спрощене демонстрування «Козачка».

4. 0.01.24.–0.01.55. «Коробочка» (демонстрування).

5. 0.01.55.–0.02.18. Спрощене демонстрування «Польки».

6. 0.02.18.–0.02.32. Розповідь про «Валець».

7. 0.02.32.–0.02.51. Приспівка до «Краков'яку».

8. 0.02.55.–0.03.30 Розповідь про кружало. (А весняні танці, хороводи були?)

9. 0.03.30.–0.03.45. А чи був ритуальний танок біля снопа?

10. 0.03.45.–0.04.45. Розповідь про Івана Купала та про танці у межах свята.

11. 0.04.45.–0.04.59. Подяка оператора (А.С.) за демонстрацію танців.

Місце запису: Рівненська обл., Сарненський р-н, с. Ремчиці.

Дата запису: 23.07.08 р.

Інформатори:

1) Долід Наталія Романівна, 1935 р.н. (Н.Д.).

2) Марініна Секлета Федорівна, 1932 р.н. Родом із села Тріскіно Сарненського району. 35 років мешкає в Ремчицях. (С.М.).

3) Данильчик Одарка Тимофіївна, 1920 р.н. (О.Д.).

12. 0.04.59.–0.05.14. «Гопачок» (спрощене демонстрування).

13. 0.05.15.–0.05.35. Розповідь і спрощене демонстрування «Козачка».

14. 0.05.37.–0.06.05. Пріпівка до «Яблочка».

15. 0.06.08.–0.06.25. Рухи (імпровізація) до пріпівки.

16. 0.06.28.–0.07.08. «Яблочко» (демонстрування).

17. 0.07.10.–0.07.48. Спрощений показ «Краков'яку».

18. 0.07.52.–0.08.18. Розповідь про веснянки.

19. 0.08.19.–0.08.30. Подяка оператора (А.С.) за демонстрування танців.

Місце запису: Рівненська обл., Сарненський р-н., с. Ремчиці.

Дата запису: 23.07.08 р.

Інформатори:

1) Бриж Єва Мусіївна, 1938 р.н. (Є.Б.).

2) Данильчик Петро Іванович, 1924 р.н. (П.Д.).

20. 0.08.32.–0.08.54. Розповідь про «Польку» на чотири боки.

21. 0.08.55.–0.09.36. Розповідь про танці, які побутували в селі.

Місце запису: Рівненська обл., Сарненський р-н., с. Ремчиці.

Дата запису: 23.07.08 р.

Інформатори:

1) Теремок Каленик Миколайович, 1924 р.н. (К.Т.).

22. 0.09.37.–0.10.21. Спрощене демонстрування «Польки» на чотири боки.

23. 0.10.21.–0.11.25. Відповіді на питання про побутування танців: «Дрібна полька», «Краков'як», «На реченьку», «Коробочка».

Місце запису: Рівненська обл., Сарненський р-н., с. Ремчиці.

Дата запису: 23.07.08 р.

Інформатори:

1) Герасимчук Євгенія Миколаївна, 1936 р.н. (Є.Г.).

2) Руднічок Меланія Аксьонова, 1923 р.н. (М.Р.).

3) Марініна Ганна Григорівна, 1939 р.н. (Г.М.).

24. 0.11.26–0.12.25 Умовляння танцювати.

25. 0.12.28.–0.12.50. Демонстрування «Польки» на два боки.

26. 0.13.05.–0.13.20. Підтвердження побутування «Коробочки», «Краков'яку», «Яблочка».

27. 0.13.24.–0.14.00. Розповідь і демонстрування «Польки польські».

28. 0.14.01.–0.14.50. Відповіді на питання про побутування танців «Шир», «Оберечок», «Довгач», «Пріпєвки», «Гопак».

29. 0.14.55.–0.17.44. Представлення інформаторів.

Місце запису: Рівненська обл., Сарненський р-н., с. Любиковичі.

Дата запису: 24.07.08 р.

Інформатори:

1) Кузьмич Єлизавета Євтухівна, 1937 р.н. (Є.К.).

30. 0.17.47.–0.18.12. Фрагмент коровайної пісні.

31. 0.18.13.–0.18.52. Пританцьовка до короваю.

32. 0.18.53.–0.19.25. Фрагмент «Польки» на два боки.

33. 0.19.27.–0.20.00. «Гопак», демонстрування.

34. 0.20.05.–0.20.18. Підтвердження побутування танців «Карапет», «Вальс», «Яблочко», «Краков'як».

35. 0.20.19.–0.21.10. Спрощене демонстрування «Краков'яку».

36. 0.21.11.–0.21.36. Розмова про побутування танців.

37. 0.21.36.–0.22.28. Демонстрування «Польки» на три боки.

38. 0.22.32.–0.23.02. «Яблочко», показ.

39. 0.23.05.–0.23.18. Згадування «Коробочки».

40. 0.23.19.–0.24.15 «На реченьку», демонстрування.

41. 0.24.20.–0.25.45. «Коробочка», демонстрування варіанту танцю.

42. 0.25.48.–0.26.29 Розповідь про весняну гру «Викинь, викинь чортове ребро».

ВІДЕОКАСЕТА (DVD-R) Самохвалова – 2 ШИФР ЕКСПЕДИЦІЇ: Сарни- 2008

Експедиція Державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф 2008 рік

Оператор: Самохвалова Алла Василівна – (А.С.)

Присутні учасники експедиції: Босик Зоя Олександрівна – (З.Б.)

Місце запису: Рівненська обл., Сарненський р-н., с.Ремчиці

Дата запису: 23.07.08 р.

Інформатори:

- 1) Долід Наталія Романівна, 1935 р.н. (Н.Д.).
- 2) Марініна Секлета Федорівна, 1932 р.н. Родом із села Тріскіно Сарненського району. 35 років мешкає в Ремчицях. (С.М.).
- 3) Данильчик Одарка Тимофіївнв, 1920 р.н. (О.Д.)

1. Перелік танців які побутували.

(А.С.) – Які танці у вас були?

(Н.Д.), (С.М.) – [Були танці: «Полька», «Краков'як», «Коробочка», «На реченьку», «Гопак», «Козачок»].

2. «На реченьку» (демонстрування)

«На реченьку».

Муз розмір 2/4

Вийду я на реченьку

Стану за село

Всі хлопці гуляють

А мне не весело

1–4 такти. Вісім кроків в напівоберті по лінії танцю.

5–8 такти. Вісім кроків в напівоберті проти лінії танцю

9–16 такти. Вальс за лінією танцю.

3. Спрощений показ козачка

(А.С.) – А козачка як гуляли?

(Н.Д.), (С.М.) – [Танцювали по одному «як хто вирве». Йшли в присядку]. (Інформаторки показали, як виглядав рух присядки). Виконання було довільним. Танцювали кожен окремо. Руки в боки.

4. «Коробочка» (демонстрування)

«Коробочка» – фрагмент

1–2 такти, 5–6 такти. Кроки вперед, руки навхрест.

3–4 такти, 7–8 такти. Кроки назад, руки навхрест.

Поворот під рукою.

5. Спрощене демонстрування «Польки»

(А.С.) – А «Польку» у вас гуляли?

(Н.Д.), (С.М.) – [«Як хто вирве». Танцювали «Польку» швидко. Крутилися у два боки].

6. Розповідь про «Валець»

(А.С.) – А «валець» у вас був?

(Н.Д.), (С.М.) – [Вальс танцювали спокійно]. (Витримувався музичний розмір s).

7. Приспівка до «Краков'яку»

(Н.Д.) співає приспівку:

Хто не вміє «Краков'яка», той не піде за поляка.

8. Розповідь про кружало. (А весняні танці, хороводи були?)

(А.С.) – Чи були у вас веснянки?

(Н.Д.), (С.М.) – [Весною співали «Веснянки» і робили кружало. Водили кола (колові хороводи біля груші на вулиці)].

9. А чи був ритуальний танок біля снопа?

(Н.Д.), (С.М.) – [Ритуальних хороводів не водили].

10. Розповідь про Івана Купала, та про танці у межах свята.

(А.С.) – А купальські обряди?

(Н.Д.), (С.М.) – [На Івана Купала діти збирали у коші деркачі та різного зілля. Ставили жердину (така як в колодязі) та обмотували і підпалювали. Відьма в житі ховалась. На Івана Купала танцювали різні танці, які побутували в селі.

[Танців «Довгач» і «Шир» не було].

11. Подяка оператора (А.С.) за демонстрацію танців

Місце запису: Рівненська обл., Сарненський р-н, с. Ремчиці.

Дата запису: 23.07.08 р.

Інформатори:

- 1) Долід Наталія Романівна, 1935 р.н. (Н.Д.).
- 2) Марініна Секлета Федорівна, 1932 р.н. Родом із села Тріскіно, Сарненського району. 35 років мешкає в Ремчицях. (С.М.).
- 3) Данильчик Одарка Тимофіївна, 1920 р.н. (О.Д.).

12. «Гопачок» (спрощене демонстрування)

(А.С.) – Що ви танцюєте?

(Н.Д.), (С.М.), (О.Д.) – «Гопак» (слова приспівки не зрозумілі).
[Танцювали на весіллі . Притупували на місці].

13. Розповідь і спрощене демонстрування «Козачка»

(Н.Д.), (С.М.), (О.Д.) – [«Козачок» теж могли танцювати на весіллі. Танцювали майже на місці. Йшли вприсядку. Руки брали в боки].

14. Пріпівка до «Яблочка»

(О.Д.) співає приспівку

«Ой яблочко куда котішся
Попадеш мені в рот – не воротішся».

15. Рухи (імпровізація) до пріпівки

(Н.Д.), (С.М.), (О.Д.) – [Під пріпівку до танцю «Яблочко» можна було виконувати рухи «Гопачка» – притупування на місці з вільними руками]. Можна було в кінці куплету виконати плескач.

16. «Яблочко» (демонстрування)

Муз. розмір 2/4.

1–2, 5–6 такти. Бокові приставні кроки по лінії танцю.

3–4, 7–8 такти. Бокові приставні кроки проти лінії танцю.

9–16 такти. «Вальс» по лінії танцю.

Позиція в парі, як на вальс.

17. Спрощений показ «Краков'яку»

«Краков'як», фрагмент.

Муз. розмір 2/4.

1–8 такти. Кроки по колу в напівоберті один до одного.

9–16 такти. Крутяться «Полькою». Положення в парі вальсове.

18. Розповідь про веснянки

(А.С.) – Де співали «Веснянки»?

(Н.Д.), (С.М.), (О.Д.) – [Співали «Веснянки» коло груші (на вулиці біля перехрестя доріг). Водили кругові хороводи].

19. Подяка оператора (А.С.) за демонстрацію танців

Місце запису: Рівненська обл., Сарненський р-н., с. Ремчиці.

Дата запису: 23.07.08 р.

Інформатори:

1. Бриж Єва Мусіївна, 1938 р.н. (Є.Б.).
2. Данильчик Петро Іванович, 1924 р.н.(П.Д.).

20. Розповідь про «Польку» на чотири боки

(А.С.) – Чи танцювали у вас «польку»?

(Є.Б.) – Танцювали «польку» на чотири боки, могли і на два боки і в одну сторону. Хто як міг.

«Полька» на чотири боки.

Розкладка:

1–8 такти. «Полька» проти годинникової стрілки.

9–16 такти. «Полька» за годинниковою стрілкою.

17–24 такти проти годинникової стрілки.

25–32 такти за годинниковою стрілкою. Полька виконувалася швидко і низько.

21. Розповідь про танці які побутували в селі

(Є.Б.), (П.Д.) – [Побутували танці «Козачок», «Гопачок», «Яблочко», «На реченьку»].

Місце запису: Рівненська обл., Сарненський р-н, с. Ремчиці.

Дата запису: 23.07.08 р.

Інформатор:

- 1) Теремок Каленик Миколайович, 1924 р.н. (К.Т.).

22. Спрощене демонстрування «Польки» на чотири боки

«Полька» на чотири боки.

Виконувалася:

1–8 такти – «Полька» проти годинникової стрілки.

9–16 такти полька за годинниковою стрілкою.

17–24 такти виконуються від центру кола. Таким чином коло розширюється. Положення в парі.

23. Відповіді на питання про побутування танців: «Дрібна полька», «Краков'як», «На реченьку», «Коробочка»

(А.С.) – А чи була у вас «Дрібна полька», «Краков'як», «На реченьку». А «Коробочка»? Які пріпевки до «Польки»?

(К.Т.) – Не танцював, не пам'ятаю.

Місце запису: Рівненська обл., Сарненський р-н., с. Ремчиці.

Дата запису: 23.07.08 р.

Інформатори:

1) Герасимчук Євгенія Миколаївна, 1936 р.н. (Є.Г.).

2) Руднічок Меланія Аксьоновна, 1923 р.н. (М.Р.).

3) Марініна Ганна Григорівна, 1939 р.н. (Г.М.).

24. Умовляння танцювати

25. Демонстрування «Польки» на два боки

(Є.Г.) і (М.Р.) демонструють польку на два боки.

«Полька» на два боки.

Виконується основним рухом «Польки» за лінією танцю і проти лінії танцю (*Дивіться додаток 9, малюнки 1, 2*).

26. Підтвердження побутування «Коробочки», «Краков'яку», «Яблочка»

(М.Р.) (Г.М.) (М.Р.) – [Усне підтвердження трьома інформаторами побутування «Коробочки», «Краков'яку», «Яблочка»].

27. Розповідь і демонстрування «Польки по-польськи»

«Полька по-польськи»

(Г.М.) співає приспівку

А ти полька ти кадрилька.

(Г.М.) – Ця «Полька» відрзнялася від простої «Польки» швидкістю виконання обертів. Подібна до «Оберка», в якому не виконується чіткий рух «Польки», а йдуть дуже низькі й швидкі переступання з ноги на ногу з притупом однією ногою в кінці 8 такту. Положення в парі.

28. Відповіді на питання про побутування танців «Шир», «Оберечок», «Довгач», «Пріпевки», «Гопак»

(А.С.) – А чи побутував в селі «Оберечок», «Шир», «Довгач»?

(Є.Г.) – Не побутував. Були пріпівки, «Гопак». Пріпівки танцювали окремо. «Гопак» йшли вприсядку.

29. Представлення інформаторів

[]

Місце запису: Рівненська обл., Сарненський р-н., с. Любиковичі.

Дата запису: 24.07.08 р.

Інформатор:

1) Кузьмич Єлизавета Євтухівна, 1937 р.н. (Є.К.).

30. Фрагмент короваїної пісні

Приспівка до короваю:

*«Іванко Іванко воду брав
А хто ж тобі корова розчиняв?
Ой брав я воду з криниці
Розчиняли корова сестриці
Ой брав воду із відра
Розчиняла корова мати моя».*

31. Пританцьовка до короваю

Виконувалась довільно. Коровайниці переступали з місця на місце довільним кроком. При цьому руки були опущені вздовж корпусу і похитувалися вільно із сторони в сторону перед тулубом.

32. Фрагмент «Польки» на два боки

Виконувалася в парі. Вальсове положення рук.

«Полька» виконувалася низько. Виконували певну кількість тактів за лінією танцю а потім «крутіліся» проти лінії танцю.

33. «Гопак», демонстрування

Танцювали кожен окремо. Руки рухалися довільно поперед корпусу. У ногах простий приставний крок або приставний крок із виносом по черзі правої або лівої ноги вперед на носок.

34. Підтвердження побутування танців «Каранет», «Вальс», «Яблочко», «Краков'як»

35. Спрощене демонстрування «Краков'яку»

Муз. розмір 2/4.

1–8 такти. Легке (майже на місці) просування вперед приставними кроками. Партнери одне до одного в напівоберту (*Дивіться додаток 3, малюнок 1*).

9–10 такти, 13–14 такти. Стрімке просування вперед простими кроками.

11–12 такти, 15–16 такти. Стрімке просування назад простими кроками (*Дивіться додаток 3, малюнок 2*).

17–24 такти «Полька» по колу.

36. Розмова про побутування танців

Усне підтвердження побутування танців «На реченьку», «Коробочка». Про танці «Довгач» чи «Совгач» не чули. Про «Троян» і «Шир» не знають.

37. Демонстрування «Польки» на три боки

«Полька» виконується за лінією танцю по колу, проти лінії танцю по колу і знову за лінією танцю. Закінчення обертів в одну з сторін фіксується чітким приставлянням правої чи лівої ноги (одинарний притуп). За словами інформаторки полька «Ой-ра» виконувалася так само, змінювався лише музичний супровід (мелодія).

38. «Яблочко» (показ)

8 тактів 2/4.

1–2 такти. Прохід вперед двома приставними кроками (партнери в напівоберті одне до одного).

3–4 такти. Прохід назад двома приставними кроками.

5–8 такти. «Вальс» («Полька») по малому колу навкруг себе.

39. Згадування «Коробочки»

40. «На реченьку», демонстрування

16 тактів 2/4.

1–4 такти. У напівоберті прохід вперед простими кроками.

5–8 такти. Прохід назад простими кроками.

9–10 такти. Притупування на місці з правої і лівої ноги.

11–16 такти. «Вальс» («Полька») по малому колу.

41. «Коробочка», демонстрування варіанту танцю

12 тактів 2/4.

1–4 такти. Чотири приставних кроки вперед.

5–8 такти. Чотири приставних кроки назад.

9–10 такти. Оберти партнерів. У ногах приставний крок руки, вільно опущені.

11–12 такти. Приставні кроки на місці обличчям одне до одного.

42. Розповідь про весняну гру «Викинь, викинь чортове ребро»

Підтвердження того, що співали веснянки.

Одна з весняних ігор-хороводів «Викинь, викинь чортове ребро...».

Збиралося багато молоді. Брала один одного за руки. Був «заводи́ла», який швидко крутив «причеплених» виконавців, поки хтось не випаде.

Таблиця №5

Назва населеного пункту (район, область)	Назва танцю, кількість виконавців.	Нагоди	Обставини	Примітки
село Ремчиці Сарненського району Рівненської області	«Полька» на чотири боки Кількість учасників необмежена.	Календарні свята, весілля, «Вечурки», вулиця	За вимогою	Парно-гуртовий
	«Коробочка»	Календарні свята, весілля, «Вечурки», вулиця	За вимогою	Парно-гуртовий
	«Валець»	Календарні свята, весілля, «Вечурки», вулиця	За вимогою	Парно-гуртовий
	«Яблочко»	Календарні свята, весілля, «Вечурки», вулиця	За вимогою	Парно-гуртовий
	«На реченьку»	Календарні свята, весілля, «Вечурки», вулиця	За вимогою	Парно-гуртовий

Таблиця №6

Назва населеного пункту (район. область)	Назва гри, кількість виконавців	Нагоди	Обставини	Примітки
с. Ремчиці Сарненський район Рівненська область	-----	-----	-----	-----

Таблиця №7

Назва населеного пункту (район. область)	Назва гри, кількість виконавців	Нагоди	Обставини	Примітки
с. Любиковичі Сарненський район Рівненська область		Пора року (весна, літо)	Вільний час	Виконують діти

ВІДЕОКАСЕТА (DVD-R): Самохвалова – 2 ШИФР ЕКСП: Сарни – 2008

Експедиція Державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф 2008 рік

Оператор: Самохвалова Алла Василівна – (А.С.)

Місце запису: Рівненська обл., Дубровицький р-н, с. Берестя

Дата запису: 28.07.08 р.

Інформатори:

- 1) Ключко Олена Михайлівна 1940 р.н. (О.К.).
- 2) Криско Ніна Іванівна 1939 р.н. (Н.К.).
- 3) Корзун Людмила Василівна 1950 р.н. (Л.К.).
- 4) Твердун Любов Василівна 1936 р.н. (Л.Т.).
- 5) Ключко Уляна Денисівна 1943 р.н. (У.К.).
- 6) Лата Марія Опанасівна 1951 р.н. (М.Л.).

1. Веснянка «Горобейко скаче»

Ведуть круговий танок під виконання «веснянки». Можуть змінювати напрямок руху. В кінці «веснянки» роздавали пиріжки.

*«Кваша удалася
Пирожочки ячні
Пирожочки ячні
Покоштуйте добрі люде
Які вони смачні
Які вони смачні»*

Слова даної веснянки розшифровані неповністю (змазаний запис звуку).

2. Веснянка «Ой летела стрела»

«Ой летела стрела
Впала серед села
Ой йо йой
Впала серед села
Кого вона вбила
Вдовиного сина
Ой йо йой
Вдовиного сина
Ой як прилітало
Да три голубоньки
Ой йо йой
Да всі три рабеньки
Ой одна впала
В його головоньку
Ой йо йой
В його головоньку
А другая впала
Да в його рученьки
Ой йо йой
Да в його рученьки
А третя впала до його ноженьки
Ой йо йой
До його ноженьки
А що вголовонці
То його матюнка
Ой йо йой
То його матюнка
А що у рученьках
То його сестрица
Ой йо йой
То його сестрица
А що у ноженьках то його милая
Ой йо йой
То його милая
Де матюнка плаче
Бистра річка тече
Ой йо йой

*Бистра річка тече
Де сестрица плаче
То криница тече
Ой йо йой
То криница тече
Де мила ридає
То й роси немає
Ой йо йой
То й роси немає»*

3. Розповідь: як водили «стрелу»

При виконанні «веснянки» ходять півколом або проходять уперед у ворітця. Рухаються вільним кроком. У півколі виконавиці тримають одна одну за руку. При виконанні «ворітець» вільна рука опущена вниз.

4. Представлення інформаторів

[....]

5. Веснянка «Вирнула, вирнула рибка з під мосту»

*«Вирнула, вирнула рибка з під мосту
Винесла, винесла черепочок меду
Ото вам дівчата обід і вечеря
Ще й кому ще й кому рибка печена.
Вирнула, вирнула жабка з під мосту
Винесла, винесла черепочок дьогтю
Ото вам хлопці обід і вечеря
Ще й кому ще й кому жабка печена».*

При виконанні «веснянки» діти водили таночок по колу.

6. Розповідь про свято Івана Купала

В процесі опитування інформаторів підтверджується, що свято Івана Купала відбувалося і під час його святкування виконували танці: «краков'як», «яблочко», «на реченьку», «полька» на два боки.

7. «Полька» з приспівкою (демонстрування)

Музичний розмір 2/4

Один такт – раз і два і

Вісім обертів по лінії танцю. Закінчення – «потрійний притуп» який виконується на один такт 2/4.

На «раз» – легко притупнути правою ногою біля лівої,

На «і» – легко притупнути лівою ногою біля правої.

На «два» – правою ногою притупнути біля лівої.

на «і» – пауза. Притуп у партнера виконується з лівої ноги.

Вісім обертів проти лінії танцю і потрійний притуп.

Крок «польки» подібний до кроку «вальсу» тільки з низьким легким підстрибуванням. Виконується по VI позиції.

Приспівка:

*«Ой та полька дрібно скаче
Вчора дала тепер плаче
Вчора дала тепер двое
Тепер плаче наді мною».*

8. «Каранет» з приспівкою (демонстрування)

Музичний розмір 2/4

Один такт – раз і, два і

1–4 такти: просування приставним кроком по колу по лінії танцю. Партнерка починає приставний крок з правої ноги партнер з лівої. Робоча нога рухається або вперед в діагональ, або назад в діагональ. Опорна нога підставляється до робочої.

5–8 такти: просування назад проти лінії танцю тим самим приставним кроком.

9 такт – крок по лінії танцю правою ногою ліву підставити.

10 такт – крок проти лінії танцю правою ногою ліву підставити.

11–12 такти – партнер виконує приставні кроки на місці. У партнерки оберт під рукою партнера.

13 такт виконується як 9 такт.

14 такт виконується як 10 такт.

15–16 такти як 11–12 такти або два оберти «полькою».

Приспівки до «каранету»

*«Каранет, каранет, який ти красівий
Половіна голубой половина сіній
Каранет танцювать треба научіться
Как ногами вибивать, а потом крутіться
Танцювала каранет побіла ботінки*

Осталіся на ногах чулки да резінки».

9. «На реченьку» з приспівкою (демонстрування)

Музичний розмір 2/4

Приспівка:

*«Вийду я на реченьку вийду за село
Все девкі гуляють, а мне не весело
Вийду я на реченьку вийду на косяк
Все девкі гуляють, а я як босяк».*

1–4 такти просування боком (парами) приставним кроком по лінії танцю.

5–8 такти. Просування боком проти лінії танцю.

9 такт – один приставний крок по лінії танцю.

10 такт – один приставний крок проти лінії танцю. Приставні кроки у партнерки з правої ноги у партнера з лівої ноги.

11–12 такти – партнер виконує приставний крок по лінії танцю партнерка виконує поворот під рукою у партнера.

13–16 такти. Повторення 9–12 тактів або, як варіант, може іти «полька».

10. «Яблочко» з приспівкою (демонстрування)

1–2 такти. Просування приставним кроком по лінії танцю. Положення в парі «вальсове».

3–4 такти. Просування приставним кроком проти лінії танцю.

5–12 такти. Вальс по лінії танцю.

Приспівка:

*«Ой яблочко половіночка
Мой муж большевик а я україночка – повтор 2 рази.
Ой яблочко на чотири часті
Як то добре було жить при советской власті – 2 рази.
Ой яблочко куди котішся
Попадеш мені в рот не воротішся – 2 рази».*

11. «Вишенька» з приспівкою (демонстрування)

Музичний розмір 2/4

Приспівка:

*«Гнула, гнула вишеньку не нагнула
Сіла я під вишеньку та й заснула».*

«Вишенька» сільський варіант танцю «падіспань».

1 такт

«раз і» – крок лівою ногою вперед по лінії танцю.

«два і» – права приставляється до лівої.

2 такт повтор 1 такту.

3 такт

«раз і» – крок правою ногою назад,

«два і» – ліва нога приставляється.

4 такт повторення 3 такту.

5–6 такти виконуються як 1–2 такти.

7–8 такти виконується напівоберт в парі із зупинкою проти лінії танцю. Напівоберт виконується теж приставними кроками.

9 такт

«раз і» – крок правою ногою вперед,

«два і» – ліву ногу приставити.

10 такт повторення 9 такту.

11 такт

«раз і» – крок лівою ногою назад,

«два і» – праву ногу приставити.

12 такт повторення 11 такту.

13 такт – крок правою ногою в праву сторону.

14 такт – крок лівою ногою в ліву сторону (бічне похитування).

15–16 такти. Поворот партнерки під рукою партнера.

12. «Коробочка» з приспівкою (демонстрування)

Музичний розмір 2/4.

Положення в парі: партнери тримаються за руки навхрест на лінії талії.

1 такт – ідуть по лінії танцю приставним кроком партнерка з правої ноги партнер з лівої ноги. Приставний крок як у вище описаній «вишеньці».

2 такт – ідуть приставним кроком проти лінії танцю.

3 такт – потрійний крок:

«раз» – крок правою ногою,

«і» – ліву ногу приставити до правої ноги,

«два» – крок правою ногою,

«і» – ліву ногу підставити до правої ноги одночасно права нога підноситься до кісточки лівої ноги.

4 такт

«раз» – подаємо праву ногу вперед на носок,

«і» – праву ногу відводимо в сторону на носок,

«два» – праву ногу приставляємо до лівої ноги,

«і» – пауза. У партнера всі рухи з лівої ноги.

5 – 8 такти. Повторення 1–4 такту.

9 такт – розходи в сторони двома приставними кроками.

10 такт – розходи в сторони двома приставними кроками

11–12 такти. Перехід обличчям один до одного (ві за ві) потрійним кроком

13 такт як 9 такт.

14 такт як 10 такт.

15–16 такти. – ві-за-ві потрійним кроком. Партнери стають на свої місця.

13. Розповідь про виконання «гопачка» і «козачка»

А.С. – Чи танцювали у вас «гопачок» і «козачок»?

О.К., Н.К., Л.К.: Хлопці танцювали «гопачок» і «козачок» в колі кожен окремо йшли в присядку.

14. Розповідь про виконання «ой-ра»

А.С. – Чи танцювали «ой-ра»?

Н.К., Л.К.: «ой-ра» танцюють як «карапет». Приспівують «циганочка ой-ра».

15. Весільні «частушки»

Весільні частушки – «пріпівки»:

«Мой муж Петро мене бив давно

В мене жопка туга не боїться батога.

Мені милий пише пише ти гуляй мила потіше

А я йому одпишу не указивай прошу».

На весіллі під «пріпівки» пританцювали. Хто співає той і танцює.

Таблиця №8

Назва населеного пункту (район, область)	Назва танцю, кількість виконавців.	Нагоди	Обставини	Примітки
село Берестя Дубровицький район Рівненської області	«Пріпівки»	Весілля	Перепій	Виконуються лише на весіллі
	«Гопачок», «Козачок»	Календарні свята, весілля, «вечурки»	Вільний час	В колі кожен окремо. Йшли навприсяди.
	«карапет», «ой-ра»	Календарні свята, весілля, «вечурки»	Вільний час	Парами. Рухи однакові
	«вишенька»	Календарні свята, весілля, «вечурки»	Вільний час	Сільський варіант «Па де спань»

Таблиця №9

Назва населеного пункту (район, область)	Назва гри, кількість виконавців	Нагоди	Обставини	Примітки
село Берестя Дубровицький район Рівненської області	«Летела стрела»	Пора року (весна, літо)	Вільний час	Виконують діти (дівчата)

ВІДЕОДИСК: Самохвалова – з ШИФР ЕКСПЕДИЦІЇ: Ємільчине 2011

Експедиція Державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф 2011 рік.

Оператор: Самохвалова Алла Василівна (А.С.)

Присутні учасники експедиції: Цапун Раїса Володимирівна (Р.Ц.)

Місце запису: Житомирська обл., Ємільчинський р-н., с. Осова.

Дата запису: 27 липня 2011 р.

Інформатори:

- 1) Голумбовська Єва Антонівна (Є.Г.), 1932 р.н.
- 2) Голумбовський Харитон Миронович (Х.Г.), 1937 р.н.

1. Представлення інформатора (Є.Г.)

А.С. Ваше прізвище.

Є.Г. Голумбовська Єва Антонівна 1932 року народження.

2. Розмова про веснянки

А.С. Весну у вас співали в селі? Веснянки?

Є.Г. О люди у нас співали гарно.

А.С. Збиралися гуртом?

Є.Г. Збиралися. У нас така духовна музика була гарна. Як заграє то аж село трусится.

А.С. «Кривого танцю» водили.

Є.Г. А що то «кривий танець»?

А.С. Весняний танець.

Є.Г. Ну всякого було. Да молодіє, да гуляли, да весилилися. Йшли на косовицу то співали. З косовици то співали. А тепер де не йдем то плачем.

А.С. Не. Весною. Саме весною.

Є.Г. А весною як весною. Розтавав сніг то вже босі бігали.

А.С. А в що гралися?

Є.Г. У «жмурки», в «одкидача».

А.С. В «одкидача»? Це як було.

Є.Г. Набиралися великі, менші, ще менші. Було 16 душ. Великий нас кидає а ми летимо Називався «одкидач». І в «жмурки» грали. Ховалися.

А.С. А «ворона» не бігали?

Є.Г. А що це за «ворон»?

А.С. Весняна гра.

Є.Г. Один стає другий плигає [як через «козла»]. Таке було. Я не знаю як воно називається.

3. Розмова про жнива

А.С. А на жнива?

Є.Г. Ох жнива. Всі були на жнивах.

А.С. А останнього снопа, що з ним робили? Зажинки.

Є.Г. Робили. Різали бичка в колгоспі і робили таку велику бесіду.

А.С. А до колгоспу?

Є.Г. А по колишньому я вам не розкажу.

4. Розмова про Івана Купала

А.С. А Івана Купала колишнє було?

Є.Г. Справляли.

А.С. Як.

Є.Г. Ну як. Ну як дід і баба розказували. Ні свята не було ні радіва [радіо]. День і ноч трудилися і все. Поотдільно жили [хутори]. Те в лісі, те в лісі. Все.

5. Представлення інформатора (Х.Г.)

А.С. Голумбовський Харитон Миронович, 1927 року народження. Так.

Х.Г. Так.

6. Розмова про випікання короваю

А.С. Коли коровай пікся з лопаткою танцювали?

Є.Г. Вони гуляли собі за столом.

А.С. Били по кутках лопаткою?

Є.Г. Ні, я такого не бачила.

7. Зафільмовано ночовки для тіста

8. Розмова про танці на весіллі

Р.Ц. Водили навкруг столу чи ні? (Сватання).

Є.Г. Не.

Р.Ц. Машини вбирали?

Є.Г. На весіллі вбирали. На сватання ні. В ноч ніхто нічого не вбирив. Гармошка була.

А.С. І що танцювали на сватанні.

Є.Г. Аякже.

А.С. А які танці танцювали на сватанні?

Є.Г. І «вальс», і «краков'як», і «полька». Дід йди показуй!

8. Вмовляння стати в пару на «польку»

10. Демонстрування позиції в парі на «вальс», «польку», «вальс-бастон»

А.С. Так в пару ставали тільки на «польку»?

Х.Г. І на «вальс», і на «польку», «вальс-бастон»

11. Розмова про виконання танцю «шир»

А.С. А скажіть у вас в селі танець «шира» був?

Є.Г. Був був «шира».

А.С. А «шира» теж в парі танцювали?

Є.Г. Не. По колу отак.

А.С. Що, один за одним бігали?

Х.Г. Да да один за одним. Я «шира» не любив, то я його не танцював.

А.С. А який круг. Що, один одного брали за руки і бігали просто?

Є.Г. Ну да.

12. Розмова про польку «ой-ра»

А.С. А полька «ой-ра» була у вас?

Х.Г. Була була.

А.С. Вона була як просто «полька»?

Є.Г. Не не просто. Колись вчителька показувала якось плигать.

А.С. А яка вчителька? Хто вчив? Вчителька місцева чи приїжджа?

Є.Г. Не місцева.

Х.Г. Її вже нема.

А.С. А звідки вона родом?

Х.Г. З Білоцерківщини.

А.С. А як її звали?

Х.Г. Оля. Оля Ніколаєвна Копач.

Є.Г. Та то наша була. Ти не про ту кажеш.

Х.Г. А як ту звали?

Є.Г. Не пам'ятаю.

А.С. То вас «ой-ру» вчили? У вас такого не було?

Є.Г. Вчили, вчили.

13. Розмова про гру «зайчик»

А.С. А «зайчика» стрибали на вилках?

Є.Г. Бачила. З Донбаса приїхали до мене гості. Отак поклали вилошники і плигали.

А.С. З Донбаса? А у вас тут такого не було?

Є.Г. Вона нас учила.

А.С. А з Донбаса як звали жінку?

Є.Г. Од бач пам'ять яка? Не помню.

А.С. В яких роках це було? Скільки вам років було?

Є.Г. П'ятдесят мо шістдесят.

Місце запису: Житомирська обл., Ємільчинський р-н.,
с. Підлубли

Дата запису: 28 липня 2011 р.

Інформатор:

1) Сітайло Ольга Кирилівна (О.С.), 1926 р.н.

14. Представлення інформатора

А.С. Ми знаходимося на подвір'ї Сітайло Ольги Кирилівни 1926 року народження.

15. Розмова про веснянки

А.С. У вас весну зустрічали? Веснянки співали?

О.С. Весну співали.

А.С. Може якийсь таночок вели?

О.С. Нє. Просто співали себє і де хочеш. Співали веснянку.
Оце зараз жнива співали.

16. Жнивварська пісня (куплет)

А.С. А жнива співали на який мотив?

О.С.

*«Січе січе й орличенька лободу,
Посилає орлика по воду.
Иди іди орличеньку не барись.
На чужие молодиці не дивись.
Бо чужие молодиці...
Заб'ють орлика, дай нема».*

17. Веснянка (куплет)

О.С. А веснянка.

*«Ой весно, весно що ж ти принесла,
Коробку маку, дівчатам присмаку.
Ой весно, весно, що ж ти принесла,
Коробку бобу, хлопцям хворобу».*

18. «Подоляночка» (куплет)

А.С. А «подоляночку» гуляли?

О.С. В школі.

*«Десь тут була подоляночка
Десь тут була молодесенька
Тут вона впала, до землі припала
Устань, устань подоляночка розпрямися.
На подружки свої подивися».*

А.С. Ну це в школі коли маленькою були?

О.С. Ну в первом класі.

А.С. Вас хтось вчив «подоляночки»?

О.С. Вчителя вчили.

19. Розмова про зимові обряди

А.С. А скажіть зиму гнали в селі?

О.С. Зиму. Ні мабуть. Вже забулася. Не пам'ятаю.

А.С. А на коляди у вас ходили ряджені?

О.С. Ходили ходили.

А.С. А ряджені були? Переодягалися?

О.С. Українська мода була. Вишита рубашка да хвартух.

20. Розмова про весілля (коровай)

А.С. Ну от ваше весілля коли було?

О.С. Моє весілля було в маю. Гарне весілля було. На короваю було 70 душ в суботу. А в неділю була свадьба. Йшла я замуж в інше село.

А.С. Коли коровай пекли?

О.С. В суботу.

А.С. Коровайниці з тим тістечком пританцьовували? Брали його струщували?

О.С. Да.

А.С. А коли в печі коровай пікся лопаткою не били по кутках?

О.С. Я не в курсі дела. Я коровай не пекла.

21. Розмова про весільні танці

А.С. Коли ви йшли до вінця, мати обводила вас навкруг столу?

О.С. Не вінчались. Советська власть була. Такого не було.

А.С. Коли починалась гостина на весіллі – танці були? Музики були?

О.С. У мене баян грав, а в селі гармошка. В селі була духовка.

А.С. А які танці танцювали?

О.С. Да «польку», да «вальса», «на реченьку», «шира».

А.С. А як «шира» танцювали?

О.С. Ну дві пари. Один до одного йшли. Мінялися.

А.С. Мінялися партнерами?

О.С. Не. Мінялися ріками.

А.С. А, собі в парі руки міняли. Переверталися то в ту сторону, то в другу. А.С. А хто командував танцями?

О.С. Гармоніст. Яке заграв, таке танцювали.

А.С. І «частушки» мабуть були на весіллі?

О.С. Були.

А.С. Їх так і називали – «частушки»?

О.С. Так і називали – «частушки».

*«Начинаю первою
Свого мілого ругаю
За любов неверную.
Ми з подружкою вдвойом
Молотили в полі льон
Молотили говорили
Сроду замуж не пойдьом.
Не ідіть дівчата замуж
Замужем невесело
Моя подруга вишла замуж
Голову повесела».*

О.С. Таке всяке. Судьба неважна була.

А.С. «Страданіє» у вас танцювали на весіллі?

О.С. Да.

А.С. А чим «страданіє» відрізнялось від «частушок»?

О.С. Я не знаю. Я це вам не докажу.

А.С. А «гопак» був?

О.С. Був. «Козачок» був.

А.С. А «гопачок» танцювали по одному?

О.С. По одному. Хто як подужав.

А.С. А «козачок»?

О.С. Тоже так само.

А.С. А різниця яка була?

О.С. Ніякої. Те саме. Трохи «гопака» присідали. А «козачка» не присідали.

А.С. А хтось вас цих танців вчив?

О.С. Сама вчилася од людей. Гроші були. Батько хрущиком на станції робив. То наймала людину, щоб мене вчила танцювать.

22. Розмова про дитячі розваги

А.С. Скажіть у вас «зайца» стрибали, вилки клали?

О.С. Не, не. Такого я не бачила.

А.С. А які у вас були дитячі розваги?

О.С. Верьовчина була прив'язана. То на ній гойдалися. І товар гнали то вірьовчану брали. Прив'язували і гойдалися.

23. Розмова про Івана Купала

А.С. А Івана Купала празнують в селі?

О.С. Хороше празнують. Под речкою празнують. Сосну зрубають та вберуть красиво. То там співаємо молодьож. А ми співали петровку на Купайла.

А.С. А вінки вили на Купайла?

О.С. Вили вінки.

А.С. На річку кидали вінки?

О.С. Да, да.

А.С. А як ту сосонку називали, що зрубували?

О.С. Не помню.

24. Розмова про русалок

А.С. А на русалчин тиждень? Вірили ви в русалок?

О.С. Вірили. Вечором не ходили, боялися.

А.С. А співали на Трійцю?

О.С. Співали.

А.С. А Куста водили?

О.С. Ні. Такого не було.

25. Куплет купальської пісні

О.С. [наспівує]

«На Івана на Купайла
Мати бульби накопала.

*Увечері наварила
Своїх хлопців пригласила».*

А.С. Це таку на Купайла співали?

О.С. Да.

Місце запису: Житомирська обл., Ємільчинський р-н.,
с. Підлуби.

Дата запису: 28 липня 2011 р.

Інформатори:

1) Заєц Марія Матвіївна (М.З.), 1939 р.н.

2) Дідус Галина Нечипорівна (Г.Д.), 1940 р.н.

26. Приспівка до короваю

Р.Ц. А припічок посміхається, короваю сподівається.

М.З., Г.Д.

*«А печ наша рогоче
А печ наша рогоче
Да короваю хоч.
А припечок улыбається
А припечок улыбається
Короваю сподіваєтц».*

27. Розмова про традиційні дії коровайниць

Р.Ц. А коровайниці коли місили коровай, то піч треба було вимести. Запрошували якогось чоловіка?

Г.Д. Да. З метлою.

Р.Ц. І співали йому?

М.З. Да, да. А що, я вже забула.

Р.Ц. І жартували?

М.З. Що хоч було. І співали і шуткували.

А.С. І пританцьовували?

М.З. І танцювали.

А.С. А що танцювали коровайниці?

М.З. Ну я знаю. Хто що, як.

А.С. А з лопаткою?

М.З. Є таке.

А.С. Одна лопатка була?

М.З. Одна.

А.С. А коровайниць скільки?

М.З. Ну положено три.

А.С. То вони з лопаткою по черзі танцювали? Чи одна пританцювувала?

М.З. Всі танцювали. Да.

А.С. А що музика приходила на коровай?

М.З. Не.

Р.Ц. Який саме у вас був коровай?

Г.Д. Пампушечки пекли.

М.З. А. Пирого пекли. Два такі пироги.

Р.Ц. Оце тісто. З нього пекли коровай і пироги?

Г.Д. Пирого пекли. І ще даже пиріжки пекли.

28. Представлення інформаторів зліва на право

Заєц Марія Матвіївна, 1939 року народження.

Дідус Галина Нечипорівна, 1940 року народження.

29. Розмова про весільні танці

А.С. Які танці танцювали на весіллі?

М.З. «Краков'як», «гопак», «полька».

А.С. А «полька» на два боки?

Г.Д. колись на два.

А.С. А «гопак» окремо танцював кожен?

Г.Д. У кружка. І в присяди. Як хто.

А.С. А «козачок» був?

Г.Д. «Козачок» був.

А.С. Кожен окремо?

Г.Д. Гуртом. [Танцював кожен окремо в хаотичному малюнку].

А.С. А «шир», «шира»?

М.З. Танцювали.

Г.Д. Дві пари у нас дві пари. Постають парами і ідуть один до одного. Якось там перекручуються.

М.З. Галю а не більше?

Г.Д. Не. У нас две пари танцювали.

А.С. А як кружили? Навкруг себе?

Г.Д. Переменювалися. Дівчата – та з тею. І одне по за другим. А хлопці – то з тією, то з другою. (Додаток 4, мал. 1,2,3).

30.28.38. Кінець запису.

Таблиця №10
(для танців)

Назва населеного пункту (район, область)	Назва танцю, кількість виконавців.	Нагоди	Обставини	Примітки
село Осова Ємільчинський район Житомирської області	«частушки» Кількість учасників необмежена.	Весілля	Після першого і другого столу	Виконують завжди лише заміжні жінки
	«козачок» або «гопачок»	Календарні свята, весілля, «вулиця»	За бажанням	Танцювали по одинці в колі
	«шир» на дві пари	Календарні свята, весілля, «вулиця»	За бажанням	Напливова хореографія
	«ой-ра»	Календарні свята, весілля, «вулиця»	Календарні свята, весілля, «вулиця»	Напливова хореографія

Таблиця №11
(для танців)

Назва населеного пункту (район, область)	Назва танцю, кількість виконавців.	Нагоди	Обставини	Примітки
село Підлуби Ємільчинський район Житомирської області	«частушки» Кількість учасників необмежена.	Весілля	Після першого і другого столу	Виконують завжди лише заміжні жінки
	«козачок» або «гопачок»	Календарні свята, весілля, «вулиця»	За бажанням	Танцювали по одинці в колі
	«шир» на дві пари	Календарні свята, весілля, «вулиця»	За бажанням	Напливова хореографія
	«ой-ра»	Календарні свята, весілля, «вулиця»	Календарні свята, весілля, «вулиця»	Напливова хореографія

Таблиця №12
(для ігор)

Назва населеного пункту (район, область)	Назва гри, кількість виконавців	Нагоди	Обставини	Примітки
село Осова Ємільчинський район Житомирської області	«подоляночка»	Весна, літо	Вільний час	Вчили в школі

Таблиця №13
(для ігор)

Назва населеного пункту (район. область)	Назва гри, кількість виконавців	Нагоди	Обставини	Примітки
село Підлуби Ємільчинський район Житомирської області	-----	-----	-----	-----

Використовуючи польові записи фольклористичних експедицій обстежених територій спробуємо встановити обставини і нагоди використання хореографії.

Таблиця № 14

Обставини	Нагоди
Зима Коляда	«вечорки» у хаті до присутніх щедрування: біля хати у хаті щедрування дерев
«рядження»	за сюжетом
Весна	зустріч весни закликання весни «вечорки» вулиця «релі»
Русалчин тиждень	«лякало»
Трійця	Водіння Куста
Літо	На ягоди На гороби «лякало» вулиця «вечорки»
Івана Купала	за сюжетом
Жнива	біля бороди
Весілля	заручини сватання запросини одягання молодої замішування хліба у діжі печення короваю до готового короваю

Похорон	викуп молодої до церкви від церкви на гостині до музики дарування поділ короваю скидання вінка голосіння при покійнику у хаті на цвинтарі «упинання» хустини
Народина	«до комори»
Проводи у солдати	«від комори» другий день поправини
Новосілля	під час гостин біля оселі під час гостини

Наведені обставини і нагоди демонструють приблизну картину використання танцювальних ситуацій на території українського Полісся, оскільки охоплюють лише невелику кількість «обстежених» сіл. Використовуючи дану схему, можна досконально дослідити і відновити оригінальну танцювальну культуру північно-західних земель України (Полісся).

Використовуючи наведені таблиці та додатки можна змалювати картину використання того чи іншого танцю та його внутрішнє навантаження.

Хоровод весільний.

За формою побудови коловий. Обумовлюється текстом пісні. В межах весілля використовується тричі:

- навкруг столу (брат сестру обводить);
- одягання молодої;
- вивід молодих (благословення весільного поїзду).

Несе ритуальне навантаження. Рухи виконуються свідомо.

Хоровод весняний (закличний та ігровий)

Закличний за формою побудови різноманітний (вільне пересування, хвилькою). Обумовлюється текстом пісні. Несе ритуальне навантаження. Рухи тіла підпорядковуються темпоритму пісні. Хоровод дівочий (жіночий).

Ігровий за формою побудови хвилькою. коловий, лінійний. В одному випадку обумовлюється текстом пісні (гра-танець). В іншому – лише темпоритмом пісні (виконання веснянок з вільним ходом по колу). Має побутове навантаження, оскільки ігрові хороводи використовуються у загальній схемі весняних дійств (гра-танець «Журавель»).

Хоровод «Водіння Куста»

За формою побудови лінійний. Рухи підпорядковані темпоритму та тексту пісні. Складається з трьох основних частин:

- одягання дівчини (жінки) у зелені шати;
- хід (лінією) дівочого або жіночого гурта;
- хід до оселі господаря.

Несе ритуальне та родинно-побутове навантаження.

Купальський хоровод

За формою побудови коловий. Дівочий або мішаний. Виконується лише біля вогнища. Підпорядковується тексту та темпоритму пісні. Складається з двох частин:

- хід навколо вогнища;
- розходження у парах.

Несе ритуальне навантаження.

Хоровод біля «бороди» (жнива)

Хоровод розірваний, коловий з переходом в «орґаїстичну пляску». Рухи вільні. Підпорядковується внутрішньому ритму людини. Несе ритуальне навантаження. Відноситься до унікальних реліктових форм танцю, які ще досі зустрічаються на Волинському Поліссі.

«Полька»

Розповсюджений на всій території Волинського та Рівненського Полісся. Відноситься до родинно-побутових танців. Виконується в парах під музичний супровід.

На перший погляд «польки» танцюють однаково. Але, при детальному дослідженні, виявляється залежність від певних зовнішніх факторів, які дають можливість урізноманітнювати малюнок, хореографічну лексику, змінювати порядок виконання певних фігур. Танцююча людина несвідомо перетворюється в балетмейстера. Єдине правило, яке не порушується, – рух по колу у парах без штовханини.

Фактори, які допомагають удосконалити танець «полька»:

- запропонована музика (або її відсутність);
- якість музичного супроводу;
- вік виконавців;
- кількість виконавців;
- площадка (об'єм);
- покриття (підлога, ґрунт);
- фізичний стан виконавців;
- часовий простір (година в добі, пора року);
- силует костюма (ширина, довжина, об'єм, кількість одягнених предметів);
- взуття (або його відсутність).

Сукупність даних чинників дає поштовх до імпровізації в межах танцю. Таким чином з'явилися «Полька на два боки», «Ой-ра», «Полька дрібонька», «Полька шальона», «Полька бабська», «Полька шляпата», «Полька з сірничком» та ін.

Список використаних джерел:

1. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво. Київ : АН УРСР, 1963. 234 с.
2. Мартиненко О. Хороводи: навч.-метод. посіб. з дисципліни «Мистецтво балетмейстера» для студентів напряму підготовки 6.020202 Хореографія. Бердянськ : Видавець Ткачук О.В., 2013. 116 с.
3. Народна музика північної Рокитнівщини (за матеріалами експедиції 2001 року) / упоряд. Ю. Рибак, Л. Гапон. Львів : Сполом, 2002. 108 с.
4. Програма-запитальник. Методичні рекомендації для дослідження пам'яток матеріальної та духовної культури Полісся / упор. С. Шевчук. Рівне : РДІК, 1997. 169 с.

5. Самохвалова А. Сучасна інтерпретація фольклору 2 курс 4 семестр: методика роботи з хореографічним фольклором (за польовими щоденниками). *Хореографічні нариси XXI століття: поліаспектний навчально-методичний абрис: навч.-метод. посіб.* / [відповідальна за випуск Маркевич Л.А.]. Рівне : О. Зень, 2021. С. 343–409.

* * *

* * *

СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ТАНЦЮ З ФОЛЬКЛОРНОГО ДО СЦЕНІЧНОГО ТА АКАДЕМІЧНОГО

Анна ПАХОЛКІВ

Викладач циклової комісії хореографічних дисциплін Комунального закладу Львівської обласної ради «Львівського фахового коледжу культури і мистецтв», магістр хореографії

Розкрито поняття про фольклорний танець, його витоки, дослідники та збирачі інформації в Україні та в зарубіжжі. Перелічено основні трансформації українського танцю від фольклорного до академічного. Досліджено роль скоморохів у фольклорі українського хореографічного мистецтва. Перелічено науковців, котрі досліджували сценічний та академічний танець в Україні. Висвітлено роботи реформаторів українського танцю – Павла Вірського, Василя Верховинця (Костіва), Василя Авраменка та їх вклад в професійність та розповсюдженість танцювальних шкіл в Україні, а також популяризація та осучаснення фольклорних елементів перетворених на постановки для сцени.

Ключові слова: фольклор, скоморохи, академічний танець, український танець, сценічний танець.

Постановка проблеми. Щодня український танець розвивається, добавляються нові технічні та танцювальні рухи, комбінації, тощо. Проте, щоб їх створювати, необхідно володіти базою з витоків народного хореографічного мистецтва, а саме з фольклору. Кожен рух несе собою певну інформацію, котра повинна бути влучна та доречна в сучасних народно-сценічних постановках. Тому для цього фольклористи їздять та збирають інформацію з народу, аби точно передати характер, манеру виконання та деталізацію даних регіонів або ж країн.

Метою статті є розкриття фольклорної хореографії та її вплив на розвиток становлення академічного та сценічного народного танцю в Україні.

Завдання визначити, що таке фольклорний танець, та його дія на формування народно-сценічної та академічної хореографії. Проаналізувати роботи та досягнення знавців фольклорного танцю та реформаторів українського танцю.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дану тему досліджували К. Островська «Розвиток та збереження національної хореографічної культури України» [9]; А. Підлипська «Проблеми наукових досліджень хореографічної культури України» [10]; В. Верховинець «Теорія українського народного танцю» [3]; І. Пісклова «Стан та дослідження танцювального фольклору Слобожанщини» [11]; В. Васяк «Використання фольклорно-етнографічних джерел в українській сценічній хореографії» [1]; О. Квецко «Автентичний танець як основне джерело створення хореографічної постановки» [6].

Виклад основного матеріалу. Становлення українського танцю з фольклорного до академічного було складним і цікавим процесом, який охоплює великий період часу та взаємодію різних культурних та історичних впливів. Танці завжди були важливою частиною української культури, виражаючи традиції, обряди та емоції народу.

Фольклорний танець – це танцювальний вираз, що ґрунтується на традиціях та культурі певного народу чи етнічної групи. Він відображає та передає різноманітні аспекти життя і історії даного народу через рухи, музику, костюми та виразність виконавців [15].

Фольклорні танці передаються з покоління в покоління і відображають традиції, обряди та культурні особливості народу. Часто фольклорні танці пов'язані з конкретними регіонами або селами і відображають місцеві особливості. Вони часто виконуються під місцеву народну музику, яка також відображає традиції народу. Виконавець фольклорного танцю виразно передає різноманітні емоції та сюжет через свої рухи. Костюми, які використовуються в фольклорних танцях, часто відзначаються традиційними та кольоровими елементами, відображаючи стиль історичного або регіонального одягу [15].

Фольклорні танці можуть бути ключовою частиною культурного спадку та сприяти збереженню і відтворенню національної ідентичності. Дослідження фольклорного танцю здійснюють вчені та етнографи, які спеціалізуються в галузі танцювальної антропології, музиці та культурології. Це є музикознавці, хореографи, етнографи, антропологи та інші спеціалісти, які вивчають традиційні форми танцю в різних культурах та їх еволюцію.

Український фольклорний танець також має своє коріння в стародавніх традиціях та обрядах. Танцювальні витвори передавалися з покоління в покоління і відображали культурні особливості різних регіонів України [5].

Одну з головних ролей розвитку та популяризації народного танцю відіграли скоморохи. Це постаті слов'янської культури, що виникли в середньовіччі. Вони виступали як розважальники, актори, музиканти та коміки, що влаштовували свої вистави під час святкувань та різноманітних подій. Скоморохи вдягали яскраві та екстравагантні костюми, часто із смішними елементами. Багато скоморохів використовували маски або грим для створення комічних образів. Вони володіли мистецтвом імпровізації та жартів, що робило їх відомими як комічні артисти. Скоморохи також були відомі своєю музичністю. Вони грали на музичних інструментах та використовували спів під час вистав. Їх вистави часто були пов'язані з народними святкуваннями [14].

Хоча термін скоморохи перш за все асоціюється з традиційними народними розвагами і комедійними виставами, у хореографії його також можна використовувати для створення специфічних танцювальних номерів або постановок, які відображають ту саму комічність та експресивність. Скоморохи створювали нову лексику, удосконалювали технічність, вигадували нові рухи, а іноді й цілі танці. Скоморохи стали першими професійними на той момент виконавцями народного танцю [14].

В Україні і за її межами існують дослідники, які присвятили свою діяльність вивченню та дослідженню українського фольклорного танцю. Ці вчені та творці вносять свій вклад у дослідження, збереження та розвиток українського фольклорного танцю, допомагаючи передати багатство традицій та культурної спадщини новим поколінням.

Різні регіони мали свої унікальні танці, що відзначалися різноманітністю рухів та виразністю емоцій.

Фольклорний танок пройшов великий шлях розвитку від примітивної «пляски» до сценічного танцю, зробив віртуозну техніку засобом виразності, а німий танок – тим, що говорить. Під народно-сценічним танцем ми розуміємо народний танок, оброблений для сцени та доповнений новими виразними засобами при збереженні основних національних особливостей [4, с. 21].

Василь Верховинець (Костів) – хореограф, перший теоретик українського народного танцю, композитор, диригент і фольклорист [12].

Ще змалечку В. Верховинець в колі народних танців та пісень. Захоплення фольклором перейшло в створення методичних матеріалів для майбутніх хореографів.

Під час гастрольного туру по Україні, В. Верховинець виїжджає досліджувати села, їх побут та творчість. Ці дослідження дали йому можливість зібрати й обробити багатий матеріал, на основі якого він створює свою теоретичну та практичну базу. У 1912 році була створена перша наукова праця, а саме «Українське весілля» (повний запис весілля в с. Шпичинці Сквирського району на Київщині). Це – український твір, що окрім запису весільного обряду, доповнений музичним матеріалом. «Теорія українського танцю» – перший в Україні твір, де систематизовано й узагальнено творчі досягнення українців галузі хореографії [3].

В. Верховинець науково обґрунтував матеріал, вказав на характерні рухи, які є основою українського народного танцю, а також був першим, хто дав назву майже всім танцювальним рухам, відповідно до їхнього характеру та внутрішнього змісту, розробив і запропонував оригінальний метод запису хореографічного матеріалу, який полягає в словесному описі рухів і їхніх комбінацій, ілюстрованих малюнків [7, с. 7].

Василь Авраменко – видатний український хореограф, артист, режисер, етнограф, педагог [8].

В. Авраменко наголошував, що потрібно збирати танцювальні матеріали серед нашого народу, щоб обробити їх і витворити з них чудовий, бадьорий український танець і балет, котрий посів би почесне місце серед мистецтва українського народу та культурних досягнень інших народів на славу Україні [7, с. 19].

Творчі здобутки В. Авраменка – це розвиток та популяризація українського народного танцю закордоном. Створював танцювальні та вокально-хореографічні колективи, а також багато шкіл та студій українського народного танцю. В. Авраменко вивів український танець у світ як окрему, самостійну галузь танцювального народного мистецтва.

У ХХ столітті виникали професійні театри, які почали вивчати та адаптувати фольклорні танці для вистав та концертів.

Термін «академічний танець» це танцювальний жанр, який виник та розвивається в оточенні, такому як консерваторії, танцювальні школи чи театри. Танцюристи, що виконують академічний танець, часто проходять серйозну професійну підготовку та навчання. Академічний танець часто включає стандартизовані елементи техніки, що навчаються з великою увагою до деталей та правильного виконання. Вистави академічного танцю можуть бути високохудожніми і складними в хореографії, іноді використовуючи класичні танцювальні стилі. Багато академічних танців використовують класичну музику, що додає елемент естетики та вишуканості. Такий танець часто представляється на великих театральних сценах і може мати виставковий характер [7, с. 21].

Формування національних танцювальних колективів та аматорських груп сприяло збереженню та розвитку українського танцю в новому контексті. Академічний танець поступово переходив від традиційних форм до більш сучасних інтерпретацій, де використовуються елементи балету та інші сучасні танцювальні техніки.

Академічний народний танець, який поєднує в собі елементи народного фольклору та професійного танцю, також привертає увагу дослідників, які вивчають його історію, техніку, естетику та вплив на сучасне мистецтво. Участь українських танцюристів у міжнародних фестивалях та конкурсах сприяє популяризації українського танцю та забезпечує йому визнання за кордоном.

На хореографічній конференції в 1937 р. П. Вірський доповідає про український танець і перспективи його розвитку від першоджерела – побутового танцю, фольклору, народних ігор – до створення професійної народної хореографічної школи [13].

Вірський та Болотов створюють того ж року Державний ансамбль народного танцю України. Вже в першому концерті вони

демонструють яскраві театралізовані фольклорні танці, прибільшують лексику українського танцю з додаванням елементів класичної хореографії. Створюють сюжетні картини – балеті-мініатюри, такі як «Українська сюїта», «Запорозжці». Водночас ансамбль стає фольклорно-етнографічною творчою лабораторією, що створює пошук та переосмисленням надбання народного танцю [7, с. 25].

Театральний критик «Нью-Йорк таймс» Мартін цитував: «П. Вірський черпає матеріал винятково з народу і перетворює його на театральне видовище частково засобами професіонального навченого академічного балету, а частково за допомогою свого власного артистичного сприйняття і таланту хореографа» [2].

Вірський найбільше надихався багатством українського танцю. Він збирав та нотував танцювальні родзинки України, їздив по селах, де вбирав увесь фольклор. Вірський створив танцювальні частини в опері Лисенка «Тарас Бульба», чоловіча варіація якої використовується і надалі на сучасних майданчиках світу.

Запропонований П. Вірським розвиток національної танцювальної лексики на основі класичного балету одразу зустрів визнання серед танцівників і хореографів.

Відчуття сучасності – одна з найхарактерніших рис балетмейстерського таланту Вірського. Вивчаючи фольклор, він не забував стежити потужними змінами народного танцю, вплив війни на хореографію, і в пошуках яскравих танцювальних форм, для збагачення своїх композицій. Використовуючи всі надбання українського балетного мистецтва, Павло Вірський познайомив глядачів з новим баченням Українського танцю [7, с. 30].

Висновки. Отже, сучасний український танець включає в себе як фольклорні, так і академічні елементи, які відзначаються технічною майстерністю, творчістю та глибоким зв'язком з культурними коріннями. Цей еволюційний процес віддзеркалює багатогранність та живучість української танцювальної традиції. Синтез фольклорного танцю з класичним надає якісний продукт народно-сценічної та академічної хореографії. Василь Верховинець створив збірку термінології та вправ біля опори, що допомагають покращити манеру виконання в постановках, а також знати витoki того чи іншого руху завдяки його фольклорному надбанню впродовж років. Василь Авраменко популяризував український

танець поза межами України, створюючи хореографічні школи народного танцю, де інші національності могли вивчати та доторкнутись до української хореографії, та різних регіонів країни. Павло Вірський поєднав фольклорний та сценічний танець добавивши елементи класики, що утворило український народний академічний танець. А також створив Ансамбль танцю України (зараз НЗААТ України ім. П. Вірського), котрий прославляє українську хореографію, досі даючи регулярно концерти в різних частинах планети.

Список використаних джерел:

1. Васяк В. Використання фольклорно-етнографічних джерел в українській сценічній хореографії. URL : <http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/> (дата звернення: 01.11.2023).
2. Вернигор Д. Український танок – світова візитівка URL : <http://ud.gdip.com.ua/wp-content/uploads/2020/02/1-201880.pdf>.
3. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. Київ: Музична Україна, 1990. 150 с.
4. Зайцев Є., Колесниченко Ю. Основи народно-сценічного танцю. Вінниця : Нова книга. 2007. 415 с.
5. Каміна Л. Фольклорний танець та його особливості у сучасній Україні URL : <http://surl.li/ochox>.
6. Квецко О. Автентичний танець як основне джерело створення хореографічної постановки. URL : http://www.aphn-journal.in.ua/archive/35_2021/part_2/9.pdf.
7. Колосок О. Майстри народно-сценічного танцю. Київ : ДАКККіМ, 2009. 116 с.
8. Коць М. Авраменко Василь Кирилович URL : <https://core.ac.uk/download/pdf/153580597.pdf>.
9. Островська К. Розвиток та збереження національної хореографічної культури України. Харків : 2011. С. 70–73.
10. Підлипська А. Проблеми наукових досліджень хореографічної культури України. Луганськ : ЛДІМК, 2011. С. 73–75.
11. Пісклова І. Стан та дослідження танцювального фольклору Слобожанщини. URL : https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/_visnyk/24/19.pdf.

12. УІНП Василь Верховинець. URL :
<https://uinp.gov.ua/istorychnyy-kalendar/sichen/5/1880-narodyvsya-horeograf-vasyl-verhovynec>.

13. ХОУНБ Реформатор української хореографії. URL :
<http://www.ounb.km.ua/vistavki/virsky/index.php>.

14. ALREF Джерела виникнення та етапи розвитку народно-сценічного танцю. URL :
https://allref.com.ua/uk/skachaty/dzherela_viniknennya_ta_etapi_rozvitku_narodno-scenichnogo_tancyu.

15. OSVITA.UA Фольклорний український танець. URL :
<https://osvita.ua/vnz/reports/culture/10571/>.

* * *

* * *

ЕТАПНІСТЬ РОЗВИТКУ ТАНЦЮВАЛЬНОСТІ В НАРОДНО-СЦЕНІЧНОМУ ТАНЦІ ДЛЯ СТУДЕНТІВ КОЛЕДЖУ КУЛЬТУРИ

Сергій КОВАЛЕНКО

*викладач хореографічних дисциплін «Дніпропетровський фаховий
мистецько-художній коледж культури "ДОР"»*

У вихованні молодих артистів народного танцю часто виникає проблема невпевненості учнів у своїх творчих можливостях, у поєднанні виконання технічних елементів з характером, манерою та створенням хореографічного образу, іншими словами не достатнього рівня танцювальності. Причина криється не тільки в індивідуальному психологічному факторі учнів, а і в методичному підході виховання. Тому дослідження в цьому напрямку є актуальним і доречним на сьогодні.

Ключові слова: етапний розвиток танцювальності, сукупність, метод, артист народного танцю.

Мета дослідження. Розглянути та проаналізувати особливості етапного розвитку танцювальності при викладанні народно-сценічного танцю для студентів коледжу культури. На скільки є результативним метод етапного розвитку. Як він відображається на індивідуальному розвитку та розкритті внутрішнього потенціалу студентів.

Методологія дослідження полягає в практичному використанні методу етапного розвитку танцювальності, враховуючи індивідуальні можливості студентів, його аналізу та висновків у його методичному використанні.

Результат дослідження показав, що метод етапного розвитку танцювальності, його сукупність у використанні всіх етапів

враховуючі індивідуальні можливості студентів при грамотній подачі матеріалу і бажання учнів завжди дає позитивні результати в цілісному вихованні майбутнього артиста народного танцю.

Вступ. Тема, яка розглядається в цій роботі, є найважливішою частиною розвитку майбутніх артистів балету народно-сценічного танцю. Зрозуміло, що виховання артиста балету є кропітка та важка праця. Фізичні навантаження об'єднуються з психологічними та емоційними, що в край важливе в цілеспрямованому вихованні артиста балету. Не кожен студент має однакові можливості, так як і кожна людина має особливу обдарованість, в чомусь кращі, а в чомусь ні. Тому індивідуальний підхід до кожного учня є важливою необхідністю для викладача, а також об'єднання індивідуальних можливостей в єдиний ансамбль, що дуже важливо в народно-сценічному танці. Цей процес дуже тонкий і має проходити дбайливо, не руйнуючи індивідуальності учнів. Це особлива тема, яку треба розглядати окремо.

Виховання майбутніх артистів складається із різних складових, основні загальноприйняті це: технічна база; музикальність; хореографічна пам'ять; хореографічна координація; танцювальність. Технічна база направлена на розвиток грамотного та технічного виконання танцювальних елементів. Цей напрямок розвитку включає в себе такі поняття як: постановка корпусу, позиції ніг, позиції рук, положення голови, почуття пози і другі завдання для розвитку техніки та грамотності виконавця.

Музикальність направлена на розвиток слуху, почуття ритму та виконання танцювальних рухів відповідно музичному матеріалу. Хореографічна пам'ять – це вміння швидко і якісно запам'ятати та виконувати хореографічний матеріал, що є досить важливим при постановочній роботі балетмейстера з артистом балету.

Хореографічна координація – це вміння вільно рухатись в сценічному просторі в різних напрямках. І нарешті танцювальність включає в себе пластичне, музичне, чуттєве та артистичне виконання танцювальних рухів. Якщо у артиста балету відсутня або слаба технічна база це впливає на рівень танцювальності. Також розвиток таких елементів як: музикальність, хореографічна пам'ять та координація має вплив на розвиток танцювальності. Не варто залишати без уваги таке поняття як проява творчого начала людини, художньої обдарованості або артистизму.

Виховання артиста балету має бути цілісним і враховувати всі компоненти його виховання. Відсутність одного із них створює проблему розвитку танцювальності.

Етапність розвитку танцювальності.

На мою думку розвиток танцювальності артиста балету народно-сценічного танцю можна поділити на декілька етапів, що дасть можливість гармонічного, цілеспрямованого досягнення бажаного рівня танцювальності.

Це такі етапи, як:

- вправ біля станка;
- комбінаційний;
- етюдний;
- хореографічних номерів;
- сценічної практики.

Так само хочу звернути увагу на те, що всі етапи мають пропорційний сукупний розвиток. Це говорить про те, що розвиток кожного етапу окремо не дає такого ефекту, як взаємопов'язаний і комплексний, доповнюючи один одного розвиток всіх етапів одночасно.

Спробуємо розібрати кожен етап окремо.

Етап вправ біля станка.

Етап вправ біля станка дуже важливий на початку навчання, коли студент ще не має твердої стійкості, апломбу, недостатньо технічний, не має розвитку координації і т. п. При постановці корпусу, вивченні позицій ніг, рук та нового матеріалу йому потрібно держатись двома або однією рукою за палку. На цьому етапі закладаються початкові знання та ази грамотності хореографічних рухів. Він направлений більш на технічний розвиток, вірність, координаційне і музикальне виконання рухів. Але саме на початковому рівні починається робота над танцювальністю.

Це такі прийоми, як:

- супровід головою рук;
- супровід руками роботи корпусу;
- акцентування сильних музичних крапок різними частинами тіла;

- виразність пози;
- виразність руху і т. п.

Що таке виразність?

«Виразність – яскраве, помітне і легко зрозуміла для оточуючих вираження свого ставлення до чогось або когось» [1].

Також можна сказати що це ефективність вираження; здатність зовнішньо висловлювати внутрішнє, зображальність. У словесному мистецтві це красномовство, а у хореографічному мистецтві це яскравість виконання, і також красномовство тільки хореографічної мови. «Здатність зовнішньо висловлювати внутрішнє» – з цієї фрази можна зробити висновок, що внутрішнє є основою виразності. Якщо немає внутрішнього змісту, то і немає зовнішнього висловлювання, немає виразності.

Внутрішнє осмислення музичного та хореографічного матеріалу, внутрішнє переживання характерної направленості хореографічного тексту, інтонаційне та мотиваційне висловлення його це є шлях до виразності рухів як одного із ступенів розвитку танцювальності.

Відомо, що танцювальний рух – це перехід із однієї пози в іншу, а декілька цілеспрямованих танцювальних рухів створюють танцювальну комбінацію. Таким чином, освоївши виразність у позах та рухах, переходимо до розвитку танцювальності у комбінаціях, а саме розпочинається комбінаційний етап.

Комбінаційний етап.

Танцювальна комбінація (в перекладі з латинської мови поєднання). «Сполучення, поєднання або розташування чогось-небудь (перев. однорідного) у певному порядку» [2]. В хореографії це вільне з'єднання декількох рухів у логічній послідовності, можливі різні поєднання в різному порядку на певну музичну фразу. Ті рухи пов'язуються не механічно, а підпорядковані мелодії, розкривають її характер.

Логічній послідовності також підпорядковуються інтонаційні обороти, створюючи мотиваційну направленість комбінації в тому чи іншому танцювальному характері.

Коли починають вивчатися різні танцювальні народності виникає необхідність формування характеру виконання рухів у поєднанні з характером танцювальних мелодій.

Слід підкреслити, що такі елементи виразності в музиці, як ритм, динаміка, тембр і засоби гармонії є дуже важливими для відображення будь-якої з емоцій, від них сильно залежить яскравість передачі музичної характерності в творі. Емоційне сприйняття танцюристом музичного оформлення танцювальних комбінацій та відображення його в рухах є невід'ємною частиною при створенні характеру виконання танцювальної комбінації.

Танцювальні комбінації можуть виконуватися як біля палки, так і на середині залу. Комбінації біля палки мають технічний напрямок, але доповнюються характером народності, яку ми вивчаємо згідно тематичному плану. Комбінації на середині залу мають більш танцювальний напрямок і є безпосередньою підготовкою до етюдів.

Етюдний етап.

«Хореографічний етюд, невеликий за обсягом твір композиційно закінченої форми, включає лексику та композиційний малюнок і виконується не в якості демонстрації технічної майстерності виконавців, а за для передачі змісту авторської теми. За композиційними формами етюд може бути представлений як соло (*solo*), дует (*douette*), тріо (*trio*), квартет (*quartette*) або масовий» [3, с. 79].

Етюдний етап дає більш можливостей використовувати сценічний простір виконавцем, який в ньому будує свою широту виконання, відчуття заповнення рухами сценічного простору, свою особисту танцювальну пластику.

Відкриття цих понять у студентів доречно починати на етюдному етапі, тому що робота над танцювальною пластикою у моєму розумінні є початком вищої ступені розвитку танцювальності та виконавчої майстерності артиста народно-сценічного танцю.

Закінченість форми в хореографічному творі сама по собі передбачає і закінченість форми мотивацій в характерній направленості виконавця або іншими словами танцювальної образності.

Тому змістовність виконання хореографічних етюдів, які з часом переходять в більш змістову форму, як «хореографічний номер», вимагає створення виконавцем хореографічного образу.

Етап хореографічних номерів.

«Танець починається там, де рух народжує образ, а образ є носієм емоції і думки, де усвідомлене чергування пластичних рухів створює зміну емоційних станів і призводить до розвитку образу» [4, с. 5]. Хореографічний номер, як закінчена змістова форма хореографічного твору, а ще як що має сюжет не може повноцінно існувати без створюваного виконавцем хореографічного образу. Це дуже важливий і не простий процес в розвитку танцювальності або танцювальної майстерності студента. Викладач може сам ставити хореографічні номери, але доречно поміж цього брати в роботу номери видатних балетмейстерів.

На приклад: «Чумацькі радощі» П. Вірський; «Ляльки», П. Вірський; «Теща» Г. Клоков.

Робота над створенням хореографічного образу є копітка і не скоротечна, тому вимагає цілеспрямованої побудови плану творчого процесу та його втілення в життя.

Наприклад:

- визначення тематично-ідейної спрямованості ролі її завдання;
- визначення проблеми та конфлікту;
- визначення фабульної побудови ролі;
- визначення сильних моментів або дійового ряду ролі;
- визначення основних і перехідних моментів та частин або композиційне побудування ролі;
- усвідомлення лексичного та музичного матеріалу та поєднання його з завданням ролі;
- з'єднання всіх частин в єдине ціле при створенні хореографічного образу.

Тільки при умові взаєморозуміння, довіри, повної віддачі творчому процесу студента та терплячості викладача можна досягнути необхідного результату в найважливішому компоненті розвитку танцювальності, як створення хореографічного образу.

Поєднання технічних хореографічних навичок з акторською майстерністю є головна задача етапу хореографічних номерів.

Сценічна практика.

Коли студент створює свій перший образ він починає усвідомлювати прояву свого творчого начала або прояви перших ступенів артистизму.

Згадаємо, що артистизм – це та якість, яка особливо необхідна танцюристу, без виховання якої хореографія не буде справжнім мистецтвом, здатним викликати людські почуття радості, щастя, гордості, гніву, співпереживання, а тому не зможе духовно збагатити глядачів.

Тому з створенням кожного нового хореографічного образу йде поповнення студентом знань у сфері хореографічної образності та збагачення його творчого потенціалу, що дуже важливо в розвитку танцювальної майстерності.

В сценічній практиці має значення кожен виступ на глядача, який підвищує рівень артистизму і танцювальності у цілому. На даному етапі слід звертати увагу на дуже важливі фактори, як:

- контакт з глядачем;
- аналіз реагування глядача на виступ;
- усвідомлення емоційного стану під час виступу;
- аналіз технічного виконання;
- аналіз образного рішення;
- аналіз всього виступу в цілому та його самооцінка;
- виправлення помилок.

Сценічна практика для студента це є початок повноцінного творчого життя в мистецтві хореографії. Тому цей етап вимагає від нього самодисципліни, організованості, та взагалі таких якостей, що дають можливостей самокритично оцінювати свій виступ, аналізувати його і робити цілеспрямовані висновки для розвитку танцювальної майстерності та самореалізації в такій нелегкій, але надзвичайно цікавій професії як хореографічне мистецтво.

В моєму розумінні, якщо студент починає розуміти і використовувати свій творчий потенціал в необхідному напрямку, що веде його до саморозвитку у професії, то він вже стає професійним артистом народного-сценічного танцю, тому що він починає мислити як професійний артист.

Сукупність етапів.

Ефективність розвитку танцювальності зростає коли етапи навчання об'єднуються в єдиний цілеспрямований план. Мається на увазі, що кожен етап навчання проходить в сукупності з іншими.

Наприклад урок складається таким чином:

- вправи біля станка;
- комбінації біля станка;
- комбінації на середині;
- хореографічні етюди;
- хореографічні номери.

Зрозуміло, що такий урок може бути після того як будуть вивчені всі попередні етапи.

Першим вивчається на початковому рівні етап вправ біля станка, потім до нього додається комбінаційний біля станка і деякий, необхідний для вивчення та засвоєння матеріалу час, робота іде в сукупності двох етапів.

За цим комбінаційний етап ускладнюється комбінаціями на середині.

Через деякий час може підключатися етюдний етап і навчання проходить у сукупності трьох етапів. І нарешті, коли три етапи будуть достатньо засвоєні і студенти будуть готові, можна підключати етап хореографічних номерів і сукупність етапів зростає до чотирьох.

Так само слід зазначити, що сукупність етапів розподіляється за часом при складанні кожного уроку. Мається на увазі, що час виконання кожного етапу залежить від завдання кожного уроку. Наприклад: на навчальному рівні більше часу використовується на етап вправ біля станка, а на більш складному рівні навпаки більше часу надається етапу хореографічних номерів і т. п.

Розподіл часу багато залежить від природних можливостей учнів, швидкості засвоєння ними матеріалу, їх зібраності, цілеспрямованості. А планування уроку залежить від робочих програм кожного року навчання.

Хочеться знову підкреслити, що етап сценічної практики є завершальною фазою у навчальному процесі розвитку танцювальності але рівень танцювальної майстерності, на мій

погляд не має кордонів можливостей або як ще можна висловити – безмежний.

Отже, з вище сказаного хочу зробити висновок, що належне практичне виконання методично обґрунтованих завдань кожного етапу, дає необхідні результати в розвитку танцювальності та танцювальної майстерності студентів. Кожен семестр навчального процесу має свої цілеспрямовані завдання поєднуючи необхідні етапи розвитку, наприклад:

1 семестр – придбання початкових знань та умінь (використовуються етап вправ біля станка і трохи комбінаційний).

2 семестр – придбання початкових знань та умінь, робота над виразністю поз, жестів та рухів (використовуються етап вправ біля станка та в більшій мірі комбінаційний, можливо використання етюдного етапу на початковому рівні, це залежить від природних можливостей студентів).

3 семестр – придбання технічних навичок та робота над розвитком виразності в рухах та комбінаціях (використовуються вправ біля станка етап, в повній мірі комбінаційний та початковий рівень етюдного етапу).

4 семестр – придбання технічних навичок та початок роботи над танцювальною пластикою (використовуються вправ біля станка, комбінаційний та розвинутий етюдний етапи).

5 семестр – розвиток технічних навичок та роботи над танцювальною пластикою (використовуються вправ біля станка, комбінаційний та в повній мірі етюдний етапи).

6 семестр – розвиток технічних навичок, танцювальної пластики та початковий рівень роботи над образністю (використовуються вправ біля станка, комбінаційний, етюдний етапи та початковий рівень етапу хореографічних номерів).

7 семестр – використання і удосконалення технічних навичок, танцювальної пластики та робота над образністю (використовуються вправ біля станка, комбінаційний, етюдний етапи та етап хореографічних номерів).

8 семестр – використання і удосконалення технічних навичок, танцювальної пластики, робота над образністю та розвиток артистизму (використовуються всі етапи, але більш додається уваги етапам хореографічних номерів та сценічної практики).

Цей метод розвитку танцювальності або танцювальної майстерності у студентів комісії «Хореографічних дисциплін» складається із елементів, як:

- виразність;
- танцювальні інтонації та мотивації;
- танцювальна пластика;
- танцювальна образність;
- артистизм.

Використання цих елементів розподілено на етапи:

- екзерсисний;
- комбінаційний;
- етюдний;
- хореографічних номерів;
- сценічної практики.

Сукупність етапів розрахована на вісім семестрів у певному порядку та з необхідним навантаженням відповідно природним здібностям і фізичним можливостям студентів.

Образне рішення студентами таких непростих у виконанні знаменитих номерів як:

- «Подольночка» – П. П. Вірський;
- «Ляльки» – П. П. Вірський;
- «Чумацькі радощі» – П. П. Вірський;
- «Троїсті музики» – Г. П. Клоков;
- «Удовицю я любив» – Г. П. Клоков і т.п. вже є результатом

та успіхом в розвитку танцювальної майстерності студентів.

Кожне створення образу, кожне втілення його поповнює багаж знань студента, відкриває різні сторони людської природи, збагачує творчий потенціал, а також підвищує рівень танцювальної майстерності. Навіть не самі кращі та обдарованні студенти, перевтілюючись при створенні різних образів, досягають дуже цікавих результатів.

Деякі приклади образних рішень студентами:



Фото 1–3. «Удовцию я любив», виконавці: Олександра Вукович, Володимир Шпак, Антон Кравець.



Фото 4–5. «Подільночка», виконавці: Євгенія Соколова, Владислав Добшинський.



Фото 6–9. «Троїсті музики», виконавці: Олександра Осадчук, Владислав Добшинський, Володимир Шпак, Антон Кравець.



Фото 10–13. Рішення образів в одній із моїх робіт «Діди», виконавці: Ганна Рябчук, Іван Семоненко, Євген Байрук, Тимофій Палеха.

Практикуючі багато років цей методичний підхід у розвитку танцювальності майбутніх артистів народно-сценічного танцю з певністю можу завершити свій висновок такими словами, що студент який має необхідні природні здібності, постійно цілеспрямовано та мотивовано бажаючий розвитку, дотримуючись етапності та сумлінно виконуючи завдання грамотно поставлених викладачем, безумовно досягне бажаного результату та успіху в розвитку танцювальної майстерності.

Список використаних джерел:

1. «Психологія» енциклопедія практичної психології. URL : <http://psychologis.com.ua/vyrazitelnost.htm>.
2. Словник української мови. URL : <https://slovnyk.ua/index.php>.
3. Крись А. Композиційні особливості хореографічного етюдю. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. Вип. 36 (Червень 2017). С. 77–85. DOI : <https://doi.org/10.31866/2410-1176.36.2017.157681>.
4. Бойко А. Хореографічна лексика в українському народному танці. Лекція для студентів III курсу хореографія ФФВ з дисципліни «Теорія та методика викладання українського народно-сценічного танцю». Львів. 2014. 14 с.

* * *

УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ «ГОПАК»: ВІД ЗАРОДЖЕННЯ ДО СУЧАСНОЇ СЦЕНІЧНОЇ ПРАКТИКИ ВИКОНАННЯ¹

Лілія КОЗИНКО

<https://orcid.org/0000-0002-0951-111x>

кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри хореографії і танцювальних видів спорту, Національний університет фізичного виховання і спорту України (Київ, Україна)

Основна увага статті приділена ретроспективному аналізу теорій походження та подальших змін у сценічних варіантах постановки танцю «Гопак», виходячи з аналізу літературних та відеоджерел різних років з метою визначення найвиразніших інтерпретацій у особливостях композиції та основних рухів танцю. До сьогодні точаться суперечки щодо часу виникнення танцю «Гопак». Одні теорії пояснюють його через збереження залишків військових танців та системи тренувань воїнів періоду Київської русі, інші шукають його коріння ще глибше – в язичницьких танцях пастухів, хтось наголошує на продовженні традиції танцю «Козак», але всі погоджуються в твердженні що найбільшого розвитку він зазнав за часів козацтва. У танці «Гопак» визначилась провідна роль імпровізаційності, зародилися початки подальшої трансформації шляхом залучення дівочої партії до танцю. Можна визначити різні підходи до презентації танцю «Гопак». Так, у фольклорному варіанті це є танець одиночний у загальному масовому, а в сценічному варіанті він стає вже парно-масовим з великою кількістю чоловічих соло. Ранні варіанти сценічного втілення танцю «Гопак» дають змогу говорити про прагнення постановників зберегти його автентичну першооснову,

¹ **Передрук:** Козинко Л. Л. Український народний танець «Гопак»: від зародження до сучасної сценічної практики виконання. *Танцювальні студії*, 2022. №5(1), С. 17–28. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.5.1.2022.261605>

імпровізаційність, завзятість, технічність. Надалі цей підхід змінювався.

Ключові слова: хореографія; танець; народний танець; козацький танець; «Гопак».

Постановка проблеми. Українське народне хореографічне мистецтво пройшло багатовікову історію становлення та розвитку. Протягом віків виникали, трансформувалися, еволюціонували та зникали певні види та групи танців, урізноманітнюючи та вдосконалюючи загальну систему хореографічного мистецтва України. На сьогодні в системі української хореографії виокремився вид танців козацької доби, до яких належать: «Гонта», «Козак», «Запорожці», «Гайдук» «Козачок», «Вихиляс», «Тропак» тощо. Найяскравішим серед них наразі вважається «Гопак». В Україні не існує жодного колективу народного або народно-сценічного танцю в репертуарі якого не було б іскрометного «Гопака». Разом з тим, до сьогодні точаться суперечки щодо історії його виникнення та подальшої еволюції.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. На сьогодні посилюється інтерес до дослідження різноманітних питань пов'язаних з проблемами національного хореографічного мистецтва та хореографічної культури України. Одним з векторів дослідження є інтерес до окремих видів танців. Так, група науковців присвячує увагу розгляду особливостей виникнення становлення та подальшого розвитку «Гопака». У своєму дослідженні «Нариси з історії українського народного танцю» увагу цьому питанню присвятив Вадим Купленник [10]. У частині дослідження «Козацький танець та його вплив на розвиток українських народних танців» [10] окрему увагу приділено танцю «Гопак» та особливостям його виконання. Ряд науковців опублікували статті присвячені означеному танцю, серед них: І. Гутник [6], Н. Кіптілова, А. Морозов, А. Підлипська [13]. Частина науковців розглядала історію становлення українського хореографічного мистецтва загалом (К. Василенко, А. Гуменюк, Ю. Станішевський, Т. Ткаченко, В. Шкоріненко) та козацького танцю зокрема (І. Климчук, А. Купленник). Також слід зазначити, що Національна хореографічна спілка України проводить конференції присвячені проблематиці «Гопака»; під їх егідою організовано «ГопакФест» –

фестиваль у якому окрема увага приділяється цьому визначному танцю.

Мета роботи полягає в ретроспективному аналізі теорій походження та подальших змін у сценічних варіантах постановки танцю «Гопак» виходячи з аналізу літературних та відеоджерел різних років з метою визначення найвиразніших інтерпретацій у особливостях композиції та основних рухів танцю.

Виклад основного матеріалу. Приступаючи до аналізу сценічних постановок танцю «Гопак» слід приділити деяку увагу його історії. Традиційний підхід до аналізу походження терміну «Гопак» репрезентує А. Гуменюк [5] та К. Василенко [2], виводячи його від оклику «Гоп!» під час виконання танцю та дієслова «гопати» (плигати, скакати). У «Етимологічному словнику української мови» зазначено, що: «гоп (виг.), [гопа-гопашеньки], гопати, гопкати, гопцювати, гопак (танець) [гопи] стрибки в танці (вдарити в гопи “танцювати”), гопки “стрибки в танці”, ...»; – р. бр. гоп (наслідування звуку при стрибку, танці), п. хор (спонукання до стрибка; наслідування звуку при стрибку), болг. хоп (наслідування звуку при стрибку, танці» [7, с. 561-562]. Відповідно до «Української музичної енциклопедії»: «Гопак (від укр. – «гопати», «гопкати» – скакати, плигати) – український традиційний танець. Складається з 2-х частин. Виник, імовірно, у середовищі Війська Запорозького як військовий і побутовий танець» [15, с. 498]. Таке пояснення походження назви танцю говорить про переважання у ньому основних рухів побудованих на підскоках. Тобто, «Гопак» пов'язується з основним рухом, або точніше групою рухів – стрибків.

Разом з тим існує теорія походження танцю «Гопак» яку висунув С. Наливайко – індолог, який у дослідженні «Таємниці розкриває санскрит» [9] дає новий погляд на відомі нам терміни з точки зору тлумачення їхнього значення в перекладі з санскриту. Окремий розділ «Йван Купала, Крішна-Гопала й Аполлон» зорієнтовано на аналіз вірувань присвячених цим богам та розкриває їхню семантичну єдність у культурах різних народів. Так, автор доводить їхню функціональну, фонетичну (виходячи з перекладу санскриту) та обрядову подібність, яка: «властива українському Купалові, грецькому Аполлонові та індійському Крішні, що мав і друге поширене ім'я – *Гопала*. Аполлон і Купала

вічно юні, як юні й учасники їхніх обрядів. Та вічно юний і Крішна, а такі ж юні пастушки водять із ним радісні хороводи» [9, с. 94].

Аналізуючи епітети Гопала та Купавон (що і є близьким українському терміну Купала) автор визначає, що Гопала: «розкладається на два компоненти, *го+пала*, де перший означає “бик”, “корова”, “худоба”, а другий – “захисник”, “охоронець” – від санскр. пал – “захищати”, “охороняти”, “берегти”. Тобто весь епітет дослівно означає: *Захисник биків (корів), Охоронець худоби, Пастух*» [9, с. 96]. Схоже значення має і Купавон – венетський ватажок та божество, близьке слов'янському Купалі за іменем та функціями. С. Наливайко пояснює ім'я *Купавон* через санскрит: «який знає слово *го-паван*; воно означає те ж саме, що й *Гопала*, тобто *Захисник худоби, Пастух*» [9, с. 96]. Продовжуючи цю теорію, науковець припускає можливість розшифрування назви «Гопак» у новому напрямі: «Маючи на увазі, що *гопа* та *гопала* синоніми, що вони означають “пастух”, “воїн”, “цар” і пов'язуються з Крішною, який був божеством воїнів-кшатрїїв, можна припустити, що гопак колись був ритуальним пастушим або воїнським танком. Чи тим і тим водночас, оскільки Крішна, як і Аполлон, уособлює і пастуха, і воїна. Підтверджує таке міркування те, що улюбленим танком запорізьких козаків був саме гопак, а запорізькі козаки – такі ж професійні воїни, що й індійські кшатрїї» [9, с. 99].

Звичайно для підтвердження чи спростування такої теорії на сьогодні недостатньо фактів. Загалом фольклорна хореографія залишається надзвичайно малодослідженою. Науковці зазвичай фокусували свою увагу на збиранні пісенного та музичного фольклору, приділяючи хореографічній його складовій замало уваги через важкість фіксування у тому числі. Попри це, неможливо не погодитись з фактом, що хореографічне мистецтво України має глибоке коріння і потребує ретельного аналізу.

Існує ще одна теорія, згідно якої гопак був частиною складної та ретельно сформованої системи підготовки козаків, що складалась із навчально-тренувальних вправ, системи змагань, фізичної та психологічної підготовки та відображала військову культуру запорожців. Підтримують її М. Величкович, Л. Мартинюк, В. Пилат, Є. Приступа та інші.

М. Величкович та Л. Мартинюк [3], В. Пилат [12] та інші дослідники висувають думку про те, що «Гопак» є національним

одноборством. Разом з тим, час виникнення цього виду одноборств може сягати періоду Київської Русі, на чому наголошують М. Величкович та Л. Мартинюк [3]. У їхньому дослідженні «Український рукопаш гопак» читаємо: «Варто зазначити, що в українському героїчному епосі зберіглося дуже багато споминів про особливості бойового мистецтва наших предків. Як зазначають дослідники, цим мистецтвом досконало володіли волхви – прошарок людей, відповідальних за вдосконалення і реалізацію циклу обрядів» [3, с. 9]. Зважаючи на це, доречно припустити формування системи професійної військово-фізичної підготовки, ще за часів Київської Русі у лавах княжого війська. Нажаль, достеменних даних з приводу цього на сьогоднішній момент ще не зібрано у достатній кількості.

М. Величкович та Л. Мартинюк, на основі аналізу лексики танцю встановили, що він: «по-перше, виконував роль лише однієї з методик вишколу бійця та передачі рухової інформації [...] По-друге, охоплював в основному техніку роботи ногами [...] Аналіз чоловічих рухів гопака чітко вказує на переважне використання їх разом із технікою перш за все бойового фехтування, а не з роботою голіруч» [3, с. 42]. Т. Каляндрук [8] наголошує, що у бойовому гопакі можна виокремити різноманітні способи боротьби ногами, що наразі становлять основи танцювальної техніки: повзунці, тинки, розніжка, щупак, пістоль тощо. Таким чином «Гопак», як і інші козацькі танці, мав подвійну функцію: військової підготовки козаків та розважальну.

Говорячи про розважальну функцію «Гопака» слід зазначити, що поступово козацькі танці почали переймати жителі сіл та міст, але їм не вистачало вправності для виконання складних акробатичних рухів, котрі вимагали професіоналізму та певної фізичної підготовки. Саме тому хореографічна лексика сільського варіанту «Гопака» стає простішою. З часом ці танці зазнають змін – у них починають брати участь жінки, які надають їм шляхетності, грації та елегантності.

Розглянувши ряд теорій походження танцю «Гопак», кожна з яких має право на існування, беззаперечним залишається факт активного розвитку цього виду українського народного хореографічного мистецтва за часів Козацтва. Загалом, роль козацтва та Запорізької Січі в історичному аспекті є унікальною як

для України так і для інших держав. Перші згадки про козаків сягають XIII–XIV сторіччя. Так, 1240 року термін «козак» зустрічається в Початковій монгольській хроніці. У перекладі з тюркських мов означає «одинокий», «схильний до завоювання». Також цей термін зустрічається в словнику половецької мови «Кодекс Куманікус» 1303 року і означав вартовий або вояк. У кількох словниках турецької мови «козак» означає розбійника, незалежну людину тощо [1; 11]. Фактично до кінця XVI сторіччя термін «козацтво» означав не соціальний статус, а спосіб життя чи рід занять.

На Січ козаки прибували з різних регіонів України та зарубіжжя (молдавани, білоруси, серби і т.д.), і кожен з них був носієм своєї національної культури. У козацький побут органічно увійшли тюркські слова (кіш, осавул, булава, бунчук, табір, майдан тощо), татарські: озброєння (крива шабля), одяг (шаровари) та звичаї (оселедець тощо) [1, с. 131]. За твердженням вчених козацтво утворювалось в результаті взаємодії та взаємовпливу кочової та землеробської цивілізації.

Стосовно проблематики нашого дослідження важливо те, що кожен козак виступав носієм того виду національного хореографічного мистецтва до якого належав. Саме тому можна припустити що хореографічні традиції у лавах козацтва взаємозбагачувались, створюючи при цьому нову унікальну хореографічну лексику та новий танець. У середовищі козацтва виникають танці: «Козак», «Гайдук», «Козачок», «Вихиляс», «Тропак», «Гопак» тощо.

В. Купленник [10] наголошує на тому, що «Гопак» був складовою частиною танцю «Козак» – сучасного, складного, привабливого та модного на той час. На початку свого існування це був суто чоловічий танець, у якому виконавці показували свої виняткові виконавські можливості. Досліджуючи танець «Козак» В. Купленник [10] наголошує, що це був імпровізаційний танець у якому виконавці намагались перетанцювати один одного. В танці «Козак» використовувались односкладові (склалися з одного руху) танці: «Голубець», «Тропак», «Гайдук», «Гопак», «Півторак». Досвідчені козаки знали логіку танцю: вони починали рухатися повільно, відкриваючи танець простими кроками і закінчуючи наскоками й карколомними стрибками [10]. Продовжуючи

дослідження В. Купленник наголошує на тому, що після скасування Запорізької Січі у 1775 указом Катерина II під заборону потрапила і назва «запорізький козак», і танець «Козак». Відповідно на передній план виходить назва «Гопак».

Розглядаючи варіанти сучасного виконання танцю «Гопак», зазначимо що існує фольклорний та народно-сценічний його зразок. Приклади першого можна побачити в існуючих фольклорних колективах або при виконанні носіїв фольклорної традиції, що наразі є людьми доволі похилого віку.

Засновник «Школи традиційного українського танцю» І. Фетисов відносить «Гопак» до групи одиночних танців, що виконуються кожним танцівником окремо без тримання за руки. Кількість виконавців не обмежена, танцівники можуть як взаємодіяти, так і танцювати окремо, підкреслюючи свою імпровізаційність та винахідливість. Хочемо наголосити, що у фольклорному варіанти «Гопака» зберіглася традиція жіночого виконання присядок у ході танцю. Учасники зазначеного колективу зафіксували особливості виконання «Гопака» у різних регіонах України: Центральному регіону притаманні потрійні приставні кроки та потрійні притупи, зіскоки, удари по стегнах та гомілках, присідання, присідання з підстрибуванням, тинки, вихилясники, одиночні оберти тощо; Східному регіону – прості кроки, потрійні переступання, тинки, припадання прості та з винесенням ноги вбік, удари по стегнах тощо. Перераховані рухи є фактично основою хореографічного мистецтва України та сягають своїм корінням ще часів язичництва.

Цікавий відеоматеріал придатний для аналізу зібрано на сайті www.amazingukraine.pro у статті «Як танцювали український Гопак 100 років тому (відео)» [17]. Першим подано сольний варіант виконання танцю 1910 року. Танець зафіксовано на кораблі, виконує його чоловік сольо. Основними рухами є потрійні притупи, голубці, присядка з винесенням ноги вбік, присядка-розніжка, кабріоль, повзунець, піруети, присядка-розніжка зі стрибком в розніжку тощо. Танець представляє собою послідовне виконання складної чоловічої техніки. Хоча танцівник оголошується як російський сільський мешканець, лексика танцю складається з рухів українського народного танцю. Постановка є фольклорним

варіантом виконання: імпровізаційною, енергійною, спрямованою на розкриття спритності, майстерності, витривалості і технічності.

Наступний танець репрезентований на сайті знято 1931 року [17]. Означений запис є цілісним відео «Гопака» знятим польськими операторами. Танець вже є народно-сценічним (на жаль, ім'я балетмейстера не зазначено), але зі збереженням фольклорної основи. Перед глядачами відкривається сцена на якій чоловік виконує присядку з ударами по підшвах чобіт, що наразі вже не використовується в сценічній хореографії, та удари по халявах чобіт. На другому плані відбувається спілкування дівчат та парубків. До соло чоловіка приєднується інший танцівник, що виконує такий же рух. Розгортається театралізоване змагання танцівників, основним рухом якого є тинок. До дуєту хлопців приєднується дівчина, виконуючи прохід вперед тинком навколо хлопців почергово і надалі під оплески та притупування дівчини парубки виконують невисокі стрибки-розніжки. У ході тріо дівчини з юнаками виконуються також кабріолі, бігунці, вибиванці та тинки.

Наступна частина розкриває танець чотирьох дівчат, які виконують зальотний крок тримаючись за руки в колі та рухаючись спиною по ходу кола проти годинникової стрілки та завершується півколом. В цей час розпочинається соло парубка, що виконує присядку з відкриванням ноги вперед та повзунець акомпануючи собі ударами в бубон. Танець перемежовується іншими соло та дуєтами. Хлопці з дівчатами виконують проходки, хлопці – складні присядки та стрибки, що за часів козацтва були елементами тренувальних військових вправ. Масовий танець, в який переходить фрагмент сольних виступів, доволі цікавий з сучасної точки зору. Чотири хлопці всередині виконують присядки по колу взявшись за плечі, а дівчата в зовнішньому колі виконують бігунець у зворотній від парубків бік. Танець не має чіткої структури щодо малюнків, їх зміна виглядає швидше хаотичною. Хлопці в середині виконують кожен свій технічний елемент (присядки, стрибки-розніжки тощо), дівчата танцюють навколо них. Потім у півколі парами танцівники виконують вибиванці поступово перебудовуючись у лінії які змінюються чоловічими (кругова оборона) та жіночими колами по три-чотири виконавці. У постановці використано велику різноманітність колових малюнків: в середині чоловічого кола дівчина може виконувати соло; загальні парні танці по колу, у ході

яких дівчата роблять бігунець, а парубки присядки; виконання високих стрибків солістом в центрі кола тощо.

«Гопак» у наведеному відео розпочинається складними чоловічими сольними технічними елементами, які переходять в танець-змагання, парні та масові частини танцю. З розгортанням номера емоційність виконання значно підвищується, пришвидшується і темп виконання рухів. Режисер передає загальну захопленість танцем, що розвивається по висхідній з поступовим наростанням емоцій. До танцю залучаються все нові й нові виконавці, збільшуючи масовість постановки. Наприкінці відео режисер вдається до прийому прискорення відеоряду, акцентуючи цим надзвичайну піднесеність та захопленість загальним танцем. Виглядає це феєрично завдяки використанню малюнку кіл всередині кола у яких виконавці рухаються в протилежних напрямках. Відповідно фінал танцю видається надзвичайно динамічним та швидким. Весь номер пронизаний енергійністю та веселою вдачею. Танець чоловіків насичений різноманітними складними для виконання технічними елементами, деякі з яких на сьогодні вже не використовуються в «Гопаку». Танець дівчат також емоційний, але стриманіший за технічність. Переважними рухами дівчат є бігунці, тинки, вибиванці, зальотні кроки та різноманітні оберти. Дівчата прикрашають танець своєю емоційністю, веселістю та елегантністю, що підкреслює силу та мужність парубків.

Перш ніж зупинитись на наступному танці зазначимо, що проаналізоване відео належить до періоду виокремлення двох підходів до обробки фольклорного танцю. Приблизно в ті роки проходило становлення балетмейстерського таланту П. Вірського, який пропагував академізацію автентичного зразка та на піку перебувала творчість В. Верховинця, який у своїй діяльності прагнув до збереження фольклорно-етнографічного оригінального матеріалу. Балетмейстер наголошував, що на сцену мають виноситись зразки рухів і танців у тому вигляді, у якому їх створив народ. Крім того, він поставив першу частину «Триколінного гопака», що був показаний на Першому міжнародному фестивалі народного танцю в Лондоні 1935 року та мав значний успіх.

Наступний зразок який подано на сайті [17] належить до 1938 року і є фінальною частиною фільму «Сорочинський ярмарок» режисера Миколи Екка. Загалом фільм насичений українськими та

циганськими танцями. Музику до фільму створив композитор Я. Столяр, наситивши її національними мотивами. Основним завдання даного кіно-зразка було введення кольорового кінематографу в українське кіномистецтво. Художник-постановник В. Кричевський проробив надзвичайно складну роботу з відтворення українського побуту в найменших деталях, збираючи автентичні зразки одягу, взуття та реквізиту для зйомок [16]. Метою статті не стояв детальний аналіз означеного фільму, сценарій якого наразі знайти не вдалося. Зважаючи на це, не можна з упевненістю сказати, що поданий танець за сценарієм дійсно є «Гопаком», але безперечно постановка є зразком використання української фольклорної хореографії в кінематографі із прагненням збереження автентичного коріння. Розглянемо детальніше зазначену постановку.

Виокремлений для аналізу фрагмент розгортається на вулиці і є продовженням сцени весілля головних героїв. До танцю йде літній чоловік та дві молоді дівчини. Характерною особливістю означеного тріо є виконання складних чоловічих присядок літньою людиною, що підкреслює його вправність. Рухи характерні до складних технічних елементів козацького танцю: присядки, повзунці, вибиванці, вихилясник, удари по халявах чобіт тощо. Дівчата виконують вибиванці, тинки, бігунці, оплески – підтримуючи чоловіка. Продовжується танець дуєтом головних героїв. Молодий виконує бігунці, присядки прості та з відкриванням ноги вбік, високі тинки, вихилясник в оберті, повзунець тощо. Молода виконує притупи та вибиванці, вихилясник в оберті, припадання звичайне та в оберті. Чоловік активно танцює навколо дівчини яка є окрасою танцю. Після дуєту молодих до танцю залучаються інші учасники весілля. Оскільки номер носить імпровізаційний характер та кожен виконавець танцює окремо в загальному колі, його і віднесено до «Гопака». Чоловіки виконують різноманітні присядки, стрибки, тинки, а дівчата притупи, вибиванці та оберти. Загалом танець побудовано за зразком фольклорної хореографії у відповідних умовах та може використовуватись для презентації автентичного звичаю святкування весілля.

Наступні танці на означеному сайті [17] це «Гопак» 1953 та 1968 років. Щодо першого, він є фінальною сценою музичного фільму-опери «Запорожець за Дунаєм» режисера-постановника В. Лапокниша, композитор – С. Гулак-Артемівський, балетмейстер

– С. Сергеев. Хореографію виконують танцівники Національного академічного театру опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка. Щодо запису 1968 року допущено неточність – це записи 1952 та 1958 років.

Слід відзначити, що на сайті обидва «Гопака» виконуються під один і той самий музичний фрагмент. Хоча в фільмі-опері «Запорожець за Дунаєм» супровід до танцю є іншим. Не можна оминати увагою і той факт, що у Клавірі до опери [4] музики до «Гопака» немає. Композитор подає такі назви: «Танець», «Український танок», «Чорноморський козак», «Запорозький козак», «Козачок» та два «Марші». Це дає можливість задуматись над традицією танцювання «Козака» в середовищі козацтва, на чому наголошував В. Купленник [10].

Повертаючись до відео зазначимо, що уявити цілісну картину танцю «Гопак» з означених двох зразків доволі складно, адже обидва вони подані фрагментарно. Перший спрямований на розкриття сюжету фільму, другий є нарізкою двох відео. Танці є масовими з великою кількістю учасників які можуть танцювати як разом так і окремо великими групами. Також рухи виконуються парами та трійками танцівників, є чоловічі та жіночі соло. Присутні суто чоловічі та жіночі фрагменти. Є деякі технічні чоловічі рухи які у сьогоdnішньому варіанті «Гопака» фактично не застосовуються. Танець стрімкий та емоційний. Серед основних рухів дівчата виконують: різноманітні види кроків, бігунці, голубці, вірьовочки, угинання, доріжки, тинки, вибиванці, обертаси тощо. Чоловічий танець складається з кроків, бігунців, угинань, голубців, різноманітних присядок, кабріолей, розніжок тощо. Крім того, солісти виконують стрибки (розніжку, кільце, велику козу тощо) та інші чоловічі технічно складні рухи. А дівчата різноманітні складні оберти. Підсумовуючи скажемо, що означені фрагменти можна віднести до авторського зразка народно-сценічного танцю, які вже є початковим етапом переходу від автентичного до академізованого варіанту «Гопака». Імпровізаційність танцю вже не є рішенням виконавця, а заздалегідь підготовленою постановником родзинкою. Поступово починає виокремлюватися основний набір технічних рухів притаманний на сьогодні фактично всім постановкам «Гопака» в різних колективах народного танцю. Втрачається одиночний варіант виконання переходячи в парно-масовий з

окремими чоловічими та жіночими соло. Активно розподіляються образи: чоловіки уособлюють мужність, завзяття, волелюбність, рішучість, а жінки – граційність, елегантність та стриманість.

Останнім на сайті [17] подано «Гопак» у постановці Павла Вірського. Наразі він залишається одним з найяскравіших варіантів сценічного втілення «Гопака». На сьогоднішній день велика кількість балетмейстерів приступаючи до постановки беруть саме його за зразок. Номер розпочинається загальним виходом дівчат, продовжується виходом чоловіків, надалі йде парно-масова частина, соло дівчат, соло хлопців, загальне півколо з показом технічно складних чоловічих (коза темпова, коза велика, розніжка, тури тощо) та жіночих (оберти *tour chaines*) рухів, загальний фінал. Така схема танцю видалась на стільки вдалою, що сьогодні фактично кожен «Гопак» в колективах народно-сценічного танцю розгортається за схожою схемою. Танцівники намагаються показати якомога складніші технічні рухи. З'явився стандартизований перелік технічних рухів, що мають відобразитися в танці: розніжка, повзунець, коза темпова та велика, кубарик, кільце, тури тощо. Імпровізаційність втратилась остаточно, закріпився саме парно-масовий варіант; одиночне виконання в загальному танці більше не використовується; різноманітність варіантів виконання «Гопака» зберегти наразі не вдалося. Втратилась основна відмінність «Гопака» від усіх інших автентичних українських танців, натомість виник академічний вишуканий варіант.

Висновки. Одним з найвідоміших народних танців у цілому світі до сьогодні залишається «Гопак» – візитівка українського хореографічного мистецтва. Велика кількість науковців розглядали та продовжують досліджувати цей визначний зразок хореографічної культури з різних боків: мистецтвознавчого аспекту (К. Василенко, А. Гуменюк, І. Гутник, В. Купленник, А. Морозов, А. Підлипська, В. Шкоріненко тощо), військового-фізичного (М. Величкович, Т. Каляндрук, Л. Мартинюк, В. Пилат), символічного (С. Наливайко) тощо. Велика кількість балетмейстерів створювали та створюють сценічні зразки «Гопака»: В. Авраменко, М. Болотов, В. Верховинець, П. Вірський, В. Вронського, О. Гомон, А. Кривохижі та ін. В кожному автентичному, аматорському чи професійному колективі українського народного танцю, в балетних трупах

академічних ансамблів пісні та танцю і на балетній сцені присутні зразки українського народного танцю «Гопак».

До сьогодні точаться суперечки щодо часу виникнення цього танцю. Одні теорії пояснюють його через збереження залишків військових танців та системи тренувань воїнів періоду Київської русі, інші шукають його коріння ще глибше – в язичницьких танцях пастухів, хтось наголошує на продовженні традиції танцю «Козак», але всі погоджуються в твердженні що найбільшого розвитку він зазнав за часів козацтва. Саме тоді активно розвинулася лексика козацьких танців загалом. У «Гопаку» визначилась провідна роль імпровізаційності, зародилися початки подальшої трансформації шляхом залучення дівочої партії до танцю.

Підсумовуючи проаналізоване вище, слід зазначити різні підходи до презентації танцю «Гопак». Так, у фольклорному варіанті це є танець одиночний в загальному масовому, а в сценічному варіанті він стає вже парно-масовим з великою кількістю чоловічих соло. Ранні варіанти сценічного втілення «Гопака», які ще збереглися на кіноплівці, дають змогу говорити про прагнення постановників зберегти його автентичну першооснову, імпровізаційність, завзятість, технічність. Надалі цей підхід змінювався. Балетмейстери винайшли узагальнений варіант, зупинившись на парно-масовій основі з великою кількістю чоловічих віртуозних технічних рухів.

Разом з позитивними моментами академізації «Гопака» слід виокремити і негативні. Серед них: втрата імпровізаційності танцю, в чому була його основна особливість; перехід від сольної форми в масовому танці до парно-масової, що притаманна фактично всім іншим українським танцям; зупинка в подальшому розвитку варіативності танцю; втрата автентичної основи та різноманітності зразків виконання танцю «Гопак».

Все викладене вище дає можливість припустити, що традиція «Гопака» дійсно може бути пізнішою за традицію танцювання «Козака», оскільки не є усталеною впродовж століття, що увиразнюють проаналізовані відео, продовжувала вибудовувати свої форми побутування в сценічному просторі. Разом з тим, можливо означене вище обумовлене пошуками балетмейстерів, які прагнули виробити сценічні закони подальшого використання танцю «Гопак» в народно-сценічній хореографії. Наразі, стверджувати одне або

інше достеменно неможливо через брак ґрунтовних розвідок, що підкреслює необхідність подальших досліджень питання виникнення та еволюції танцю «Гопак».

Список використаних джерел:

1. Бойко О. Історія України : Посібник. Київ : Видавничий центр «Академія» (Альма-матер), 2001. 656 с.
2. Василенко К. Український танець: підручник. Київ : ІПК ПК, 1997. 282 с.
3. Величкович М., Мартинюк Л. Український рукопаш гопак: навч. посіб. Луцьк : Ліга-Прес, 2003. 152 с.
4. Гулак-Артемівський С. Запорожець за Дунаєм. Комічна опера на 3 дії. Клавір. Київ : Мистецтво, 1965. 202 с.
5. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України. Київ : АН УРСР, 1963. 235 с.
6. Гутник І. Місце та роль жіночого танцю у сценічному гопаку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 2. С. 211–214.
7. Етимологічний словник української мови : В 7 т. – Т. 1: А–Г / Ред. кол.: О. Мельничук (гол. ред.), І. Білодід, В. Коломієць, О. Ткаченко. АН УРСР. Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. Київ : Наукова думка, 1982. 632 с.
8. Каляндрук Т. Таємниці бойових мистецтв України. Львів : ЛА «Піраміда», 2007. 304 с.
9. Наливайко С. Таємниці розкриває санскрит. Київ : Вид. центр «Просвіта» , 2000. 288 с.
10. Нариси до історії українського народного танцю : Практичний матеріал для вчителів загальноосвітніх шкіл, шкіл нового типу та керівників гуртків позашкільних закладів. Уклад. В. К. Купленник. Київ : ІЗМН, 1997. 63 с.
11. Пасічник В. Бюджетна система України : Навчальний посібник. Київ : Знання-Прес, 2006. 607 с.
12. Пилат В. Бойовий гопак : Навчально-методичний підручник для учнів Центральної Школи Бойового Гопака. Львів : Логос, 1999. 336 с.
13. Підлипська А. Український народно-сценічний танець «Гопак» : науково-теоретичний та художньо-критичний аспекти. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 34. С. 151–158.

14. Словник символів культури України : навч. посібник для студ. вищих навч. закл. За заг. ред. В. Коцура, О. Потапенка, М. Дмитренка / 2-ге вид., доп. і випр. Київ : Міленіум, 2002. 268 с.

15. Українська музична енциклопедія. Т. 1. Гол. редкол. Г. Скрипник; Національна Академія Наук України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики и етнології НАН України, 2006. 680 с.

16. Цибульник С. Василь Кричевський і кінематограф. *Кіно-Театр*. 1996. №5. С. 37–40. URL : <http://surl.li/prxvkh>.

17. Як танцювали український гопак 100 років тому (відео) (б.д). URL : <https://www.amazingukraine.pro/culture/spravzhnii-ukrainskyi-hopak/>.

* * *

* * *

ГУЦУЛЬСЬКА ХОРЕОГРАФІЧНА ЛЕКСИКА: КОМБІНОВАНІ ТАНЦЮВАЛЬНІ РУХИ, РОБОТИ В ПАРІ ПІД ЧАС ТАНЦЮ

Олександр ЗАСТАВНИЙ

orcid.org/0009-0002-8526-2570

аспірант кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка, асистент кафедри сценічного мистецтва і хореографії Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Сьогодні познайомимось з силою та красою гуцульського танцю, його особливостями та по-справжньому відчуємо темперамент цього самобутнього та унікального народу. На сьогодні в Україні можна відокремити два типи гуцульської хореографії, це фольклорна, котра досі живе в селах Прикарпаття, ці танці виконується на побутових обрядах котрих у гуцулів чимало. Та академічна, це та хореографія котра опрацьована фахівцями та винесена на сцену. Приємно зазначити, що сьогодні практично в кожному колективі народного танцю України є номер гуцульського характеру в тій чи іншій інтерпретації, але всі вони беруть свій початок від прикарпатських балетмейстерів.

А першим провів великі експедиції та опрацював етнічні зразки гуцульського танцю, виніс на професійну сцену Ярослав Маркіянович Чуперчук, це людина, котра є основоположником Державного гуцульського ансамблю котрий і до сьогодні є унікальним носієм професійного гуцульського мистецтва.

Вадливо пам'ятати, що Ярослав Чуперчук поплатився своєю любов'ю до української культури, в 1944 році його заарештовано за обвинуваченням за націоналізм. Подальшому його шлях продовжив

його учень Володимир Васильович Петрик (1921 р. н.) котрий зберігав традиції започатковані учителем, але й удосконалював набуті напрацювання.

Після смерті Володимира Петрика цю справу продовжив його учень, на той час соліст, та старший балетної групи Державного гуцульського ансамблю Іван Васильович Курилюк, за час роботи якого балетна група стала ще більш професійною. Іван Васильович Курилюк вперше у вокально-хореографічних композиціях задіяв хор, котрий виконував певні рухи та зміни малюнку, що було певним нововведенням серед колективів пісні і танцю. Яскравим доробком Івана Васильовича є номер «Веселкова бартка», метою якого Іван Васильович поставив для себе не повторити жодного руху своїх попередників, що і йому вдалося та багато інших номері котрі сьогодні живуть в репертуарі Гуцульського ансамблю та інших аматорських колективах.

Три покоління знаменитих, талановитих митців, котрі популяризували та несли щиру пропаганду гуцульському танцю на професійній сцені. Якщо хочете по-справжньому доторкнутися до нашої танцювальної культури треба переглянути такі твори Національного академічного гуцульського ансамблю пісні і танцю «Гуцулія», як «Чабани», «На зарінку», «Гуцулка», «Аркан».

Якщо теоретично охарактеризувати фольклорну хореографію гуцулів, то варто почати з традиційних обрядів, народження, весілля, похорон. Всі вони включали в собі танець, неперервне вічне коло. Зважаючи на гірську місцевість всі танці гуцулів побудовані навколо кола, півкола, пари, рухів по кількох колах, рухи формуючи змійку тримаючись за руки, адже мало рівних підніжь та полонин траплялись між горами, всі танців гуцулів посаджені на трохи зігнуті коліна або з щільно втягнутими колінами, основні кроки йдеться з каблука позаяк гуцули одягнуті в взуття «Постоли», інколи виконавці розводили руки в сторони, так звану другу позицію рук. Так як мали тримати на собі розшитий сердак, котрий зігривав у гірському кліматі. Тому основною характеристико етнічних танців гуцулів є рух на місці або колом!

Узагальнюючи академічну школу гуцульського танцю, котра яскраво виражена професійному танцювальному мистецтві, це: підтягнутість, виворотність, професійним поставленим корпусом основою класичної хореографії котрий виконує лексику

гуцульського танцю. Аналізуючи постановки гуцульського танцю в академічній обробці можна описати та проаналізувати такі основні рухи, елементи, притаманні назви, котрі між іншим різняться в кожному колективі:

- *Приставний крок (рух вперед або назад)* виконується по шостій позиції ніг, руки розведені в сторони і міцно закріплені (понижена друга позиція), для того щоб гарно показати вишиті рукави на сорочках та інших елементах одягу, як у хлопців, так і у дівчат.

Приставний крок буває на пів пальцях або на всій ступні. Тенденцією в колективів Центральної України, котрі танцюють гуцули – це виконання з високо піднятими колінами, що не є характерним цьому регіону, бо в жінок плахти та запаски нижче коліна, і наслідком постійного руху гірськими схилами гуцули навчені ходити на півзігнутих колінах.

- *Положення рук у гуцульському танці.* Дівчат переважно кистями брались за кептар, розводячи лікті в сторону. Сьогодні часто спостерігається на сцені схоже положення рук, хоча в артистів немає кептаря або він є, але кисті чомусь не у відповідному положенні.

У хлопців переважно руки позаду, бо вони носили сердак (верхній елемент одягу) на одну руку, через те що в горах дуже великі перепади температур через різні височини, тому коли в хлопців була можливість потанцювати та позалицятись до дівчат, вони танцювали тримаючи сердак зімкнутими руками в кулаці заді.

- *Крок із підскоком.* У академічній хореографії всі кола, зміни малюнків здебільш поставлені на крок із підскоком (високому балетному пасе), а в етнічних гуцулів це виконують ледь підіймаючи ноги.

- *Погорянка.* Робота в парі основана на прямих кроках в перед, під час якого партери міняються місцями.

- *На ногу* (або як в академічному танці називаю припадання). Цей найпоширеніший рух по колу, як у хлопців так у дівчат. Рухи або на плечах, або переплетені через одного учасника, спереду або позаду для того, щоб втриматись часто в швидких та довгих колах.

- *Трясунка.* Рух залученням всього закріпленого крупу, вимагає активної роботи всіх м'язів, для того щоб втримати стійкість та уникнути будь-яких коливань. А от в фольклорному танці це

швидше робилось для того, щоб розкрити яскравість костюму та нашитих на елементах вбрання паєтак, копійок, китиць.

- *Жіноча обертальна техніка.* Основним з обертів у дівчат є крок підскок в повороті вправоруч або ліворуч. Кисті на кипарі лікті розведені в сторону. Саме цей етнічний рух є базою для творчого мислення балетмейстерів-постановників, тому часто спостерігається різноманітна інтерпретація цього руху.

- *Чоловіча віртуозна техніка.* В хлопців віртуозна техніка побудована навколо топірця (Опришківського елемента зброї та знаряддя праці з деревом), тому багато різних версій, зокрема: перестрибування через топірець, різні віджимання, стрибки у верх та розводячи ноги в сторону. А основна чоловіча техніка виконується на місті, адже, через гірський регіон фізично чоловіки були витривалими та дужими, опришки у танцювальні рухи вкладали не тільки символіку духу справедливості, але колосальне фізичне навантаження, котре добре тренувало майбутніх воїнів.

До сьогодні у колективах народного танцю є престижним, коли хлопець виконує різні віртуозні трюки, котрі часто беруть свій початок від опришківських традицій.

- *Присядки.* До чоловічих присядок можна відвести м'ячик, викидаючи руки вперед з кистями у кулаці, ноги по шостій позицій, а по-першій вже більше в академічні обробці. Планка на одній руці на яку вихід через м'ячик.

- *Чесалочка, переступчик.* Дрібна робота ніг, котра також вже обросла багатьма інтерпретаціями, але в основу чесалочки є швидка робота стоп, на викидання маленьких кидків в сторону або вперед. Та переступчик складається з малих або великих переступань робочої ноги на подушечку або каблук, дві та більше точок.

Важливим символом гуцульського танцю є вигуки, заспіви, переспіви, котрі часто супроводжують номер та додають атмосфери гірського життя. У танцях, котрі часом тривали кілька годин, завжди всі елементи оголошували, який саме наступний елемент виконання, руху або зміни малюнку кола. В основному це вигукував старший музикант або старший у танці. Варто зазначити, що на Гуцульщині живуть традиції танцю до сьогодні, тому в кола формують відповідно до віку та статусу. Молодші до молодших, а старші до старших, також, кола діляться на одружених і не одружених, бувало

по всякому але те, що традицію свого танцю гуцули бережуть та передають поколіннями.

Список використаних джерел:

1. Колектив с. Віпче, Верховинський р-н, Івано-Франківська область. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=YЕ9Р1jQoOI4&t=195s>.

2. Національний академічний гуцульський ансамбль пісні і танцю. URL : https://www.youtube.com/watch?v=NH9ebaa_ma0&t=15s.

* * *

* * *

ОПИС ТАНЦЮ «ГУЦУЛЯ»

Марта АНДРУХІВ

Керівник хореографічного гуртка Центр дитячої та юнацької творчості (м. Борислав)

Історична довідка. Доля Гуцульщини в минулому – це частинка історії всієї Західної України. Упродовж сторіч розчленований на частини край знаходився під іноземним пануванням. Його народ випробовував тяжкий соціальний гніт і тягар асиміляторської політики угорських, австрійських, польських і інакших поневолювачів. Непримиренність горців до чужоземців виявилася і в збереженні своїх національних крес. Коли після довгих років насильного відчуження Гуцульщина разом з всіма західноукраїнськими землями була возз'єднана з радянською Україною, горці з'явилися у всій самотності своєї древньої культури. Через сторіччя зберегли вони чистоту своєї мови, вдач, звичаїв.

Фольклор на Гуцульщині народний танець обрядовий. Про цей край і його людей написано більше усього з всіх етнографічних районів України. Яскраво відображений він в художній літературі, зображальному мистецтві, кіно (повість «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського і на його основі фільм С. Параджанова, вірші, розповіді і повісті Ю. Федьковича, І. Франка, Г. Хоткевича, О. Кобилянської, М. Стельмаха, польського письменника С. Вінченца, численні картини К. Устияновича, І. Труша, А. Кульчицької, І. Бокшая, А. Монастирського, І. Куриласа і ін.). Привабливістю відрізняються велична краса природи цього гірського краю, горда, вільнолюбна натура його жителів, колоритний одяг, самотнє народне мистецтво. Походження назви гуцули (гуцул) має різне тлумачення і досі до кінця не з'ясовані.

Одні автори зв'язують її з грецьким словом готуль в значенні розбійник, інші виводять від слова кочувати – Кочул, вважаючи гуцулів первісно кочовим плем'ям, треті – від назви тюркського племені узов, від яких повинні б походити гуцули. Гуцульський фольклор, зокрема обрядові пісні, казки, легенди, перекази, мають цікаві мотиви, сюжети, образи, своєрідну мелодику. З давнього часу Гуцульщина відома і оригінальним декоративно-прикладним мистецтвом: керамікою, різьбленням по дереву, класиками якої стали династія Шкрібляків, Н. Дутчак, В. Девдюк, чудо-писанками, ткацтвом, вишивкою, художньою обробкою металу, шкіри, прикрасами з бісеру, виробами з рогу, сиру і т.п. Різноманітність виробів гуцульських народних майстрів, експонуються в багатьох вітчизняних і зарубіжних музеях, збірниках численних колекціонерів, вражає яскравою мальовничістю, багатством різновидів технічного виконання, оригінальністю орнаментальних композицій, образів і мотивів. Все це і багато що інше з традиційно побутової культури, діалектна специфіка мови гуцулів характеризують їх. як одну з особливо яскраво виражених етнографічних груп українського народу.

Характеристика танцю. Особливості танців нарівні з рисами генетичної спорідненості з всеукраїнським танцювальним фольклором в гуцульському танці є і деякі характерні особливості, які виявляються в багатстві традицій в цій сфері народної культури і кращими, донесеними до нашого часу, архаїзмами в порівнянні з іншими, економічно більш розвиненими областями України. Завдяки синкретичному зв'язку з обрядами, віруваннями, міфологією і демонологією, виконання окремих танців, майже незмінних в своїй древній формі, навіть приурочених до дат церковного календаря, зберегло своє первинне ритуальне значення.

У таких танцях рух був магічним засобом спілкування з силами природи. Хореографічні виразні кошти в обрядових танцях, масових і сольних – рухи, жести, міміка – лаконічна, але яскраві. Виконувалися вони в повільно-помірному темпі, рівним кроком або «гайдук», що поєднувалися з підстрибуванням то на одній нозі, то на іншій, похитуванням, із застосуванням фігур «ряд» і «коло», яке, в основному, «водили тричі за сонцем». Упродовж ХІХ–ХХ століть ці танці існували без супроводу; в поєднанні із замовленням, іноді висловленим в поетичній формі; з піснею під гру скрипки або

інструментального ансамблю; як інструментальна форма з приспівками. У виконанні обрядових танців, як і в самих обрядах, не могли брати участь всі жителі. Чіткий відбір учасників за віком і статтю був характерний для свят, відмічали дати сонячного календаря за древніми звичаями. Колядників, що танцюють, наприклад, вибирали серед людей старший, шановних, в кількості 6–10 чоловік. Ще недавно на гуцульському весіллі не були присутні діти, вони не брали участь і в обрядових танцях. Факти, збережені етнографічною літературою, підтверджують сувору регламентацію побутових відносин і заборон відносно дітей. Відомо, що проходження обрядів ініціація не тільки було безпосередньо пов'язане з танцем, але і давало на нього дозвіл. Так, юнак, який хотів стати парубком (по-молодецькому), повинен був витримати випробування в грі при вмерлому, але танцювати йому ще не дозволялося. Тільки у віці 20 років, пройшовши обряд присвячення в парубки у весняних грі-танцях, юнаки отримували дозвіл носити топірець, ремінь і танцювати. Місце і час виконання обрядових танців були також суворо зумовленими. Вони відбувалися під відкритим небом – для кращого контакту з силами природи, іноді в будинку, в нічний час або до сходу сонця.

Обрядовий пласт народного танця Гуцульщини ділиться на танці, пов'язані з календарними і сімейними звичаями і обрядами. Календарні танці виконували магічно ритуальну роль. У зв'язку з тваринницьким напрямом господарства, специфікою календарного розподілу господарських занять пастухів, чабанів – тривалим перебуванням літом на високогірних пасовищах, масові обряди і свята з танцями проходили переважно в зимово-весняний період.

Опис костюму. Гуцульщина – це символ повноти життя в усіх його проявах. Первозданна краса Карпатських гір, лісів, озер витворили весь уклад життя гуцулів. Життя в гармонії з природою, відчуття її подиху в кожній травинці та камінці відобразились в усіх сферах побуту та фольклорних традиціях карпатських друїдів. Не стало виключенням і колоритне гуцульське вбрання. Яскраві природні барви Карпат немов відбилися на вишитих сорочках, кептарях та жіночих хустках, спів водограїв втілювався в мелодійному дзеленчанні багатих жіночих прикрас, а в орнаментальних візерунках вбрання застигли зоряне небо, карпатське сонце та весняне різнобарв'я полонин. Суворий гірський клімат та активний

спосіб життя, що потребував захисту від природних стихій та неабиякої спритності, обумовили функціональність та утилітарність вбрання. І якщо етнічний костюм у більшості українських регіонів існує здебільшого в якості музейного експонату, то на Гуцульщині – духовно-екологічному оазисі України, деякі усталені традиції строю зберігаються і в сучасному повсякденному житті. Головний убір в чоловіків це капелюх із пір'ям називається «крисаня». І прикрашали цей літній фетровий головний убір не лише пір'ям глухаря, а й різнокольоровими шнурами, штучними квітами та вовняними китицями. А взимку чоловіки вдягали «рогату шапку» – ефектну шапку із чорної овчини. Дівчата споконвіку вплітали в коси вовняну пряжу, а заміжні жінки пов'язували голову, прикрашеною різнобарвними узорами, тканиною переміткою.

Для пошиття вбрання використовувалися лише натуральні матеріали – вовна, шкіра, хутро. Чоловіки носили традиційно вишиті сорочки з коміром-стійкою та широкими рукавами. Штани також прикрашалися вишивкою. Суконні «гачі» служили зимовим варіантом, як і пофарбовані в червоний колір «крашениці», а влітку гуцули вдягали білі «портіниці» з полотна. Виготовлені з вовни шкарпетки – «капчури», як і онучі (чорні або червоні), декорувалися кольоровим орнаментом. Широко відома за межами регіону гуцульська безрукавка на хутрі – «кептар», оздоблений шкіряними аплікаціями, вишивкою, різноманітними металевими прикрасами. Верхнє вбрання – «сардак» також ошатно декорувався вишивкою, китичками, кольоровими шнурками, гарусовими гудзиками та обшивався кольоровою ниткою по швах. Ще яскравішим був жіночий одяг. Сорочки з багатою, масивною вишивкою в холодних тонах, запаски, виткані горизонтальними смугами з вовни із додаванням блискучих металевих ниток, орнаментовані та ефектно декоровані кожухи (кептарі) та сардаки складали основний гардероб гуцульських модниць. Буденне вбрання, особливо, сорочки було дещо стриманішим в кольорах та оздобленні, ніж «пролюдний» (святковий).

Аksesуари та прикраси чоловіки оперізувалися шкіряним поясом різної ширини – «чересом», прикрашеним тисненням, латунними бляхами. До череса кріпилися кресало, люлька, протичка, ігольник. Поширеними чоловічими aksesуарами були також декоровані порошниці та шкіряна торба («торбівка»), або

вовняна тайстра. На грудях чоловіків традиційно виблискував латунний хрест, нерідко в руках гуцула можна було побачити топірець – «бартку». Жіночі пояси – «попружки» були своєрідними корсетами. Природну жіночу красу доповнювали ковтки у вухах, перстні на пальцях, мідні або вовняні браслети. Проте, основна маса жіночих прикрас розміщувалася на шиї. «Згарди» з металевих монет та хрестиків, ажурні «силянки» та «гердани» з різнобарвного бісеру («пацьорок»), намисто зі срібних дукачів, натуральні та штучні корали утворювали барвистий та звучний ансамбль.

Цікаві факти: під час вагітності гуцулки вдягали чоловічі штани для введення в оману недобрих сил; великим гріхом для заміжньої жінки вважалося непокрите волосся; парубки з багатих родин схиляли крисаню набік, а бідні хлопці мусили носити капелюха рівно; окрім Гуцульщини, жіноча краса згарда була поширена в Грузії; напередодні весілля молоді обмінювалися подарунками – перемітка, це чоботи для нареченої, сорочка – для молодого, які необхідно було зберігати до кінця життя. Гуцульське вбрання – дзеркало природної краси

Опис танцю «Гуцулія»

Фігура №1 (32 такти)

Вступ. Лунає 8 тактів музичного супроводу.

1–8 т. Дівчата рухом №1 «Гуцульса хода» просуваються з лівої і правої куліси на лінію. Великий палець обох рук дівчата закладають у пройми кептарика.

9–16 т. Дівчата рухом №1 «Гуцульса хода» просуваються вперед.

17–24 т. На лінії дівчата роблять рух №2 «Крок з приставкою» та рух №3 «Присідання з похитуванням» коли виходять хлопці.

25–32 т. Дівчата рухом №1 рухаються назад, а хлопці вперед рухом №1.

Фігура №2 (32 такти)

1–8 т. Дівчата у лінії роблять рух №6 «Крок в поворотом» три рази. Хлопці в той момент виконують уклін та рух №4 «Простий гайдук».

9–16 т. Хлопці рухом №1 ідуть назад, дівчатка вперед тим же рухом.

17–24 т. Дівчата і хлопці стають на лінію рухом №1 парами.

25–32 т. Дівчата виконують рух №3 «Присідання», а хлопці рух №1 та рух №4. Потім дівчата роблять рух №5 «Чесанку», а хлопці стають на коліно ніби в них руках дудочка.

Фігура №3 (8 тактів)

1–8 т. Дівчата і хлопці роблять повороти в парах по 2 рази і парами просуваються кроком підскоком на велике коло.

Фігура №4 (16 тактів)

1–8 т. Виконавці основним рухом №1 рухаються по-колу вправо та вліво.

9–16 т. Учасники «Чесанкою» розділяють коло навпіл, та рухом №1 стають на дві лінії.

Фігура №5 (24 такти)

1–8 т. Виконавці виконують рух №5 «Чесанку» і рухаються по-парам вперед.

9–16 т. Виконавці виконують рух №2. Дівчата присідають, а хлопці роблять рух №1 та рух №4.

17–24 т. Дівчата присідають на півпальцях, хлопці оббігають дівчат. Роблять разом чесанку з підскоком і притупом. Роблять уклін та гуцульською ходою розходяться зі сцени.

Опис рухів

Рух №1 «Гуцульська хода»

Вихідне положення – шоста позиція ніг. У дівчат рухи – в проймах кептара, у хлопчиків за спиною.

На затакт «і» – легко підскочити на лівій нозі, праву ногу, зігнувши в коліні, підняти.

На «раз» – крок правою ногою вперед.

На «і» – пауза.

На «два» – крок лівою ногою вперед.

На «і» – легко підскочити на лівій нозі.

Рух №2 «Крок з приставкою»

Вихідне положення – шоста позиція ніг.

На «раз» – крок правою ногою вправо.

На «і» – ліву ногу приставити до правої в шосту позицію.

На «два» – крок правою ногою вправо.

На «і» – ліву ногу з легким ударом приставити до правої і одразу ж відірвати від підлоги. Вага корпусу на правій нозі.

Далі рух починається з лівої ноги.

Рух №3 «Присідання з похитуванням»

Вихідне положення – шоста позиція ніг.

На затакт «і» – трохи зігнути ноги в колінах.

На «раз» – повністю ноги випрямити в колінах, а верхню частину корпусу ледь нахилити до партнера.

На «і два» – повторити те саме, що й на «і раз» лише нахилитись в інший бік.

Рух №4 «Простий гайдук»

Вихідне положення – шоста позиція ніг.

На затакт «і» – руки витягнуті перед собою на рівні грудей.

На «раз» – присісти повністю за шостою позицію. Корпус прямий, зібраний, руки провести вниз вздовж корпусу перед собою вперед, як на затакт «і» .

Рух №5 «Чесанка»

Вихідне положення – шоста позиція ніг, піднятися на високі півпальці, коліна витягнуті, корпус нахилити вперед, голову підняти вгору, дивитися прямо поперед себе. Руки у дівчат – в проймах кептара, у хлопців – за спиною.

На «раз» – випростану в коліні праву ногу рвучно винести вперед у повітря. Вага корпусу на півпальцях лівої ноги.

На «і» – випростану в коліні ліву ногу рвучно винести вперед у повітря. Праву ногу опустити на півпальці на підлогу. Коліна витягнуті.

На «два і» – повторюються рухи, що виконувалися на «раз і».

Рух №6 «Крок з поворотом»

Вихідне положення – шоста позиція ніг. Руки в проймах кептарів.

На «раз і» – ступити крок правою ногою вперед, ліву відокремити від підлоги.

На «два» – на півпальцях правої ноги різко повернутися на 180 градусів праворуч.

На «і» – ліву ногу приставити до правої в шосту позицію.

Список використаних джерел:

1. Балог К. Танці Закарпаття. Київ : Мистецтво, 1986. 144с.
2. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю. Київ : Мистецтво, 1974. 136 с.
3. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю. Київ : Мистецтво, 1998. 136 с.
4. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю. Київ : Мистецтво, 1971. 546 с.
5. Василенко К. Український народний танець. Київ : Мистецтво, 1981. 268 с.
6. Василенко К. Сюжетні танці. Київ : Мистецтво, 1966. 142 с.
7. Верховинець Теорія українського народного танцю. Київ : Музична Україна, 1980. 150 с.
8. Вірський П. У вихорі танцю. Київ : Мистецтво, 1977. 232 с.
9. Герасимчук Р. Народні танці українців Карпат. Кн. 1. Гуцульські танці. Львів : Національна академія наук України. Інститут народознавства, 2008. 680 с.
10. Григорьев П. Елементи рухів українського народного танцю. Київ : Обр. мистецтво, 1961. 75 с.
11. Гуменюк А. Українські народні танці. Київ : Наукова думка, 1969. 610 с.
12. Зайцев Є. Основи народно-сценічного танцю. Київ : Мистецтво, Ч.1. 1971. 286 с.
13. Зайцев Є. Основи народно-сценічного танцю. Київ : Мистецтво, Ч.2. 1976. 224 с.
14. Зубатов С. Основи викладання українського народно-сценічного танцю. Київ : ІПКПК, 1995. 252 с.
15. Кречко М. Ми з Верховини. Київ : Мистецтво, 1964. 96 с.
16. Сидоренко П. У вихорі танцю. Київ : Мистецтво, 1977. 179 с.

* * *

Розділ 5. Система інклюзивної освіти та методика викладання хореографії

ХОРЕОГРАФІЯ В СИСТЕМІ ІНКЛЮЗИВНОЇ ОСВІТИ

Звенислава ЧОРНАК

Фізичний реабілітолог та ерготерапевтом Іршавського відділення Обласного центру комплексної реабілітації для осіб з інвалідністю Закарпатської області, керівник Зразкової студії сучасного танцю «Be Free»

Інклюзивна освіта. Основні принципи, переваги, особливості.

Інклюзія – це процес збільшення залученості всіх громадян до соціального життя. Так би мовити, включення всіх груп населення в суспільну діяльність.

Інклюзивна освіта – це система освітніх послуг, що ґрунтується на принципі забезпечення основного права дітей на освіту й передбачає навчання дитини з особливими освітніми потребами в загальноосвітньому закладі.

Жодна дитина не має відчувати себе іншою та виключеною з освітніх, культурних і соціальних процесів. Це і є головним завданням інклюзії.

Інклюзивне навчання – система освітніх послуг, гарантованих державою, що базується на принципах недискримінації, врахуванні багатоманітності людини, ефективного залучення та включення до освітнього процесу всіх його учасників. Інклюзивне навчання часто вважають альтернативою інтернатній системі, за якою діти з

особливими освітніми потребами навчаються в спеціальних закладах освіти та змушені проживати в інтернатних відділеннях при них через їх територіальну розгалуженість.

Кого заведено вважати особами з особливими освітніми потребами

Зазвичай це люди, що потребують додаткової постійної або тимчасової підтримки в освітньому процесі. Для таких дітей має бути створене інклюзивне освітнє середовище, тобто сукупність належних умов для забезпечення спільного навчання й розвитку здобувачів освіти з урахуванням їхніх потреб і можливостей.

Головні принципи інклюзивної освіти:

- Усі діти мають навчатися разом у всіх випадках, коли це є можливим, попри певні труднощі чи відмінності, що існують між ними.
- Навчальні заклади мають враховувати потреби своїх учнів, узгоджуючи різні види й темпи навчання.
- Гарантування якісної освіти для всіх за допомогою розробки індивідуальних навчальних планів, впровадження організаційних заходів, розробки стратегії викладання, використання ресурсів і партнерських зв'язків зі своїми громадами.
- Діти з особливими освітніми потребами мають отримувати всю необхідну допомогу для забезпечення ефективного процесу навчання.

Переваги інклюзивної освіти для дітей з особливими освітніми потребами:

- Діти з особливими освітніми потребами мають змогу налагодити товариські стосунки з однолітками та сформувати соціально прийнятні способи взаємодії з колективом.
- За допомогою цілеспрямованого спілкування з ровесниками покращується когнітивний, моторний, мовний, соціальний та емоційний розвиток дітей.
- Однокласники стають моделями поведінки для дітей з особливими освітніми потребами.
- Опанування нових вмінь та навичок відбувається комплексно й природно.
- Навчання проводиться з орієнтацією на сильні якості, здібності та інтереси дітей.

- У дітей з'являється можливість брати активну участь у громадському житті.

- Діти з особливими освітніми потребами отримують можливість соціалізації, розвитку своїх талантів, подальшої інтеграції в суспільство, а також вступу до вищих закладів освіти.

Для інших дітей:

- Діти вчаться толерантно ставитися до різноманітних людських особливостей.

- Діти навчаються налагоджувати й підтримувати теплі стосунки з людьми, які відрізняються від них.

- Діти співпрацюють з людьми з різними потребами.

- Діти навчаються мислити креативно, бути винахідливими, а також співчувати й допомагати іншим.

- В інклюзивних класах створено атмосферу спокійного прийняття відмінностей інших людей.

Для викладацького складу:

- Викладачі інклюзивних класів більш обізнані з індивідуальними особливостями учнів.

- Вони опановують ширший спектр педагогічних методик, набувають вищої кваліфікації, завдяки чому ефективно сприяють розвитку дітей з урахуванням їхніх потреб і можливостей.

- Спеціалісти вчаться дивитися на життєві ситуації очима дітей, що сприяє кращому розумінню світу дітей з особливими потребами.

Хореографія в системі інклюзивної освіти

Традиційно вважалося, що лише спеціальні хореографічні вправи можуть покращити кістково-м'язову систему, поставу та пропріоцепцію, але це твердження обмежує цінність танцювальної діяльності лише здоров'ям. Варто зазначити, що кожна дія чи комбінація з таких, що виконується свідомо, як у класичній хореографії та інших видах хореографії, має терапевтичний ефект. Дитина, що займається хореографією пізнає себе, відкриваючи і розвиваючи свої фізичні та ментальні здібності. Зміни життєвих факторів та швидкість адаптації до таких факторів мають прямий вплив на психічне здоров'я.

Психічне здоров'я уособлює високий рівень психічних процесів, що характеризується їх здатністю контролювати свої

емоції через наявність певних вроджених та набутих психічних рис. Психічно здорова дитина сміливо крокує життям, вірить у себе, демонструє свою незалежність та повагу до інших людей. Як вид мистецтва, хореографія має великий потенціал для поліпшення психічного та духовного здоров'я людини, а отже, безсумнівно, бере участь у формуванні як особистісної так і соціальної культури та здоров'я. Внаслідок систематичних занять хореографією чітко виявляються індивідуальні особливості, особливості мислення, характер, психоемоційний тип психічних процесів та особливості людини, які позитивно впливають на розвиток психічного здоров'я. Тренінги, репетиції та концерти розвивають такі якості як впевненість у собі, наполегливість, рішучість, цілеспрямованість, самостійність, ініціативність, витримка, автоматична робота зі страхами, стійкість до стресових ситуацій, що позитивно впливає на формування особистого потенціалу дитини.

Системна хореографія не тільки фізично і творчо розвиває будь-яку здорову людину, дає йому шляхи для вирішення емоційних проблем, піднімає рівень «рухового інтелекту», а також здатна відіграти, хоч і не визначну, але вагому в якості допоміжної роль в реабілітації рухових процесів у людини з інвалідністю.

Позитивні ефекти хореографічних занять у системі реабілітації:

- Формування системи безперервної реабілітації осіб з порушеннями опорно-рухового апарату.
- Створення умов для повноцінного життя осіб з інвалідністю та їх інтеграції в суспільство.
- Підвищення рівня прийняття, більше доброзичливе ставлення суспільства до осіб з інвалідністю.

Хореографія та танець – це не тільки розвага, а й гарне фізичне навантаження. Танцюючи, задіюються усі групи м'язів, завдяки чому тренується серцево-судинна та дихальна система, зміцнюється опорно-руховий апарат, розвивається витривалість, покращується координація рухів та розвивається почуття ритму.

Різні види танців сприяють зростанню та розвитку кісткової та м'язової тканини, внутрішніх органів та органів чуття. Вони стимулюють обмінні процеси в організмі дитини, сприяють підвищенню його захисних функцій. Слід зазначити, що зростання, розвиток, здоров'я, активність є, передусім, результатами

успадкування певних фізичних даних від батьків. Вони значною мірою обумовлюються також правильним харчуванням, дотриманням раціонального режиму життя та іншими соціальними факторами.

Регулярні заняття танцями, підвищений руховий режим сприяють покращенню функціональних можливостей організму.

Заняття хореографією, чи в інклюзивному класі, чи в групі передбачає певну орієнтованість діяльності особистості у напрямі зміцнення та розвитку особистого здоров'я.

Психофізичний розвиток дитини досягається в танці через творчу імпровізацію самої дитини за допомогою педагога, який організує простір, надає всебічну підтримку діяльності дитини. Правильне фізичне навантаження, вміло вкладене в танцювальній формі під музику, набувають яскравішого забарвлення. Такі вправи виконувати цікавіше ніж просто застосовувати ЛФК.

Дитина включає регуляцію розумової та фізичної діяльності; починає усвідомлювати і вловлювати свій настрій, його зміни та зміну психічних процесів. Танцюючи, дитина входить у соціальні відносини, вчиться розуміти відносини між оточенням, між собою та елементами світу, взаємодіяти з іншими дітьми, простором. Інтеграція танцю та музично-ритмічних рухів створюють середовище, що сприяє розвитку ритмопластики дітей як здорових так із вадами фізичного та розумового розвитку.

Вивчення психофізичного розвитку дитини здійснюється в діяльності, під час розв'язання нею доступних пізнавальних завдань. Завдяки спеціальному добору діагностичних завдань (діагностики) можна оцінити певні психічні та фізичні функції, від рівня сформованості яких залежатиме рівень, на якому будуть працювати як викладачі, подаваний матеріал, та усвідомлене виконання вимог викладача. Психофізичний стан дитини передбачає наявність комплексу якостей і характеристик, які свідчать про досягнення дитини у фізичному, моторному, психологічному та пізнавальному розвитку.

Особливості дітей з вадами фізичного та психічного розвитку

Діти з особливостями (порушеннями) психо-фізичного розвитку мають відхилення від нормального фізичного чи

психічного розвитку, зумовлені вродженими чи набутими розладами.

Залежно від типу порушення виокремлюють такі категорії дітей з:

- порушеннями слуху (глухі, оглухлі, зі зниженим слухом);
- порушеннями зору (сліпі, осліплі, зі зниженим зором);
- порушеннями інтелекту (розумово відсталі, із затримкою психічного розвитку);
- мовленнєвими порушеннями;
- порушеннями опорно-рухового апарату;
- складною структурою порушень (сукупністю порушень.);
- емоційно-вольовими порушеннями та дітей з аутизмом.

Діти з порушеннями опорно-рухового апарату

- Вроджені або набуті травми хребта;
- Параплегія: спинний мозок травмовано нижче шийного відділу, відтак, у людини уражена нижня частина тіла й ноги, а також частина внутрішніх та тазових органів;
- Тетраплегія: спинний мозок пошкоджений на рівні шийного відділу, внаслідок цього руки й ноги в людини повністю або частково позбавлені чутливості та рухливості;
- Дитячий церебральний параліч (ДЦП).

Загальні рекомендації.

Необхідність користуватися кріслом колісним – це, як не дивно, спосіб більш вільного пересування (якщо немає технічних перешкод/бар'єрів). Водночас у наших умовах, коли практично всі будівлі, у тому числі й школи, не облаштовані пандусами й ліфтами, людині на кріслі колісному потрібна допомога, щоб подолати численні бар'єри.

Якщо ви хочете допомогти дитині на візку, запитайте в батьків або фахівців, що потрібно робити, і дійте чітко за інструкціями, особливо, якщо ви допомагаєте їй подолати сходи. Деякі люди з інвалідністю, котрі пройшли спеціальні тренінги, можуть самостійно або за мінімальної допомоги долати сходи, але це подібно до екстремального спорту й завжди небезпечно. Коли йдеться про дітей, допомога необхідна практично завжди, а помічникам потрібен інструктаж.

Що стосується хореографії на кріслах колісних, при виконанні руху на нього слід починати виконувати рух повільно, оскільки крісло колісне легко набирає швидкість і несподіваний поштовх може призвести до втрати рівноваги та падіння. Особливо такі рекомендації стосуються роботи з дітьми.

Завжди переконайтесь у доступності місць, де заплановані заходи з людьми на кріслах колісних. Заздалегідь поцікавтесь, які можуть виникнути проблеми і як їх можна подолати. Розкажіть про них, щоб батьки (чи сама дитина) могли вирішити. Пам'ятайте: допоміжні засоби мають бути справними й під рукою. Подбайте аби там, де є бар'єри (сходи, двері, пороги тощо) були люди, готові прийти на допомогу. Потурбуйтеся і про те, щоб особа на кріслі колісному могла дотягнутися до речей, які їй потрібні.

Діти з порушенням зору

Загальні рекомендації :

- Намагайтеся надати інформацію в тому вигляді, в якому її хотіла б отримати дитина, яка не бачить або бачить погано. Що стосується подачі теоретичного матеріалу з хореографії, як то назви рухів з класичного танцю та короткий їх опис це можна подавати в письмовому вигляді. Якщо у вас немає змоги перевести інформацію в потрібний формат (шрифт Брайля – рельєфно-крапкова система для письма й читання, крупний шрифт – 16–18 та більших кеглів, дискета, щоб прочитати її за допомогою комп'ютера зі звуковою програмою, аудіокасети), віддайте її в тому вигляді, в якому вона є: це однаково краще, зніж нічого.

- Перед початком заняття з хореографії з дітьми, що незрячі чи погано бачать, вам треба попередити, що ви будете подавати звукові команди і при цьому робити паузу для того, щоб за допомогою рухового супроводу, показати дитині кілька разів, який рух необхідно зробити. Говоріть нормальним голосом.

- Якщо ви перебуваєте з дитиною, яка не бачить, у новому приміщенні, опишіть коротко це місце. Наприклад: «У центрі залу, приблизно за шість кроків від тебе, праворуч і ліворуч є палиці, які називаються станок, вони для того щоб займатися класичним танцем, зліва та справа під стіною є лавки висотою до твоїх колін, де можна посидіти відпочити. Або: «Ліворуч – від дверей, при вході – шафа». Зверніть увагу на наявність «небезпечних» предметів.

Уникайте розмитих визначень та описів, які, зазвичай, супроводжуються жестами, виразами на кшталт: «Склянка стоїть десь там на столі, це біля тебе...». Намагайтеся бути точними: «Склянка посередині столу», «Стілець праворуч від тебе».

- Завжди називайте себе та інших співрозмовників, з також усіх присутніх, і тих, хто вийшов чи повернувся до приміщення. Не забувайте озвучувати свої рухи, при тому створюючи асоціації. Намагайтеся передати словами те, що часто висловлюється мімікою й жестами – не забувайте, що звичний жест «там...» людина, яка не бачить, не зрозуміє. Коли ви спілкуєтесь із групою таких дітей, не забувай те щоразу називати того, до кого ви звертаєтесь. Не змушуйте співрозмовника говорити в порожнечу: якщо ви пересуваєтесь, попередьте його.

- Дізнайтеся, чи потрібно попереджати дитину про перешкоди під час руху (сходи, двері то що). Якщо ви помітили, що вона збилася зі шляху або попереду неї є перешкода, не керуйте її рухом на відстані, підійдіть і допоможіть повернутися на правильний шлях. Якщо не встигаєте підійти, голосно попередьте про небезпеку. Коли спускаєтесь або підіймаєтесь сходами, ведіть її боком до них. Пересуваючись, не робіть різких рухів.

- У залі можна пояснити, що й де міститься, використовуючи принцип циферблату. Наприклад: «На 12 – дзеркало, на 3 – стілець, на 6 – інший танцівник».

- Необхідно навчити майбутніх танцівників орієнтуватися в приміщенні танцювального закладу (до моменту, доки дитина не запам'ятає всі маршрути; у випадку яких-небудь змін, її слід супроводжувати); надавати, якщо це можливо, навчальні матеріали в інших форматах (шрифтом Брайля, крупним шрифтом, на аудіокасеті); дати можливість використовувати звукозаписувальні прилади й комп'ютери. Не слід забувати про те, що все написане має бути озвучено. Крім того, у приміщенні та на подвір'ї потрібно передбачити, аби всі наявні перешкоди виділялися контрастними кольорами (крайні сходинки, двері тощо).

- Якщо в дитини є зрячі батьки або брат/сестра добре коли деякий час, підчас адаптації дитини до нового приміщення, роду діяльності вони будуть супроводжувати під час занять.

Діти з порушеннями слуху

При роботі з дітьми з порушенням слуху:

Деякі діти можуть чути, але сприймають окремі звуки спотворено. У цьому випадку говоріть трохи голосніше й чіткіше, добираючи необхідний рівень звучання. Іноді достатньо лише понизити висоту голосу, оскільки дитина втратила здатність сприймати високі частоти. Навчання хореографії у дітей, що погано чують або не чуються взагалі досить цікавий процес. Хоч вони частково або повністю не чують музичний супровід – вони його відчують. Відчують вібрації бітів, басів, тому дуже зручно застосовувати в таких випадках оплески або ритмічне тупотіння в сильні долі для того, щоб випрацьовувати синхронність та дати зрозуміти ритм музичного супроводу. Що стосується пояснення та проведення занять та репетицій:

Починаючи розмову, приверніть її увагу. Якщо її слух дозволяє, назвіть на ім'я, якщо ні – злегка покладіть руку на плече або поплескайте – але не різко. Під час розмови дивіться на дитину, не затуляйте своє обличчя: дитина має стежити за його виразом та вашим артикуляційним апаратом. Говоріть чітко й рівно. Не потрібно занадто виділяти щось, надто гучно говорити, кричати, особливо на вухо. Якщо вас просять повторити щось, спробуйте перефразувати своє речення. Використовуйте жести.

Переконайтеся, що вас зрозуміли. Не соромтеся про це запитати. Якщо ви не зрозуміли, попросіть дитину повторити або записати те, що вона хотіла сказати, але уникайте при цьому навіть натяку на поблажливість.

Якщо ви повідомляєте інформацію, яка містить число, номер, правило, технічний або інший складний термін, адресу – запишіть її. У деяких випадках потрібно запитати, чи не буде простіше листування. За такої форми спілкування речення мають бути простими.

- Не забувайте про середовище, що вас оточує. У великих чи людних приміщеннях складніше спілкуватися з людьми, які погано чують.

- Не змінюйте тему розмови без попередження. Використовуйте перехідні фрази на кшталт: «Добре, а тепер нам слід перейти до наступного руху, стрибків, технічних елементів чи постановки...».

Дуже часто глухі люди використовують мову жестів. Необхідність запросити перекладача залежить від ситуації та людей, які спілкуються. Участь перекладача дає змогу:

- підвищити якість спілкування;
- уникнути непорозумінь під час розмови;
- економити час;
- учасники розмови вільніше й повніше висловлюють свої думки;
- не всі люди, які погано чують, можуть читати по губах. Вам краще запитати про це під час першої зустрічі. Якщо дитина володіє цією навичкою, потрібно знати кілька важливих правил:
 - із десяти слів добре прочитуються лише три;
 - дивитися в обличчя співрозмовникові й говорити чітко та повільно, використовувати прості фрази та уникати зайвих слів; не намагайтеся надмірно чітко вимовляти слова – це змінює артикуляцію й створює додаткові труднощі;
 - використовувати вираз обличчя, жести, рухи тіла, якщо хочете підкреслити чи прояснити зміст сказаного.

Діти з порушеннями мовлення

Діти з інвалідністю з порушеннями мовлення переважно фізично збережені, тож при викладанні хореографії у таких дітей можуть виникнути труднощі лише в комунікації.

Як з цим дати раду:

- Не ігноруйте дитину, якій складно говорити. Не намагайтеся прискорити розмову. Будьте готові до того, що розмова з нею потребуватиме більше часу. Не перебивайте, не квапте й не виправляйте її.
- Дивіться в обличчя, підтримуйте візуальний контакт. Не думайте, що ускладнення мовлення – показник низького рівня інтелекту, і що дитина, яка має мовленнєві порушення, не може зрозуміти вас.
- Спочатку намагайтеся ставити такі запитання, які передбачають короткі відповіді або відповідні рухи голови («так», «ні»).
- Якщо у вас виникають проблеми в спілкуванні, запитайте, чи не хоче ваш співрозмовник використовувати інший спосіб – надрукувати, написати.

Діти із затримкою в розвитку

Синдром Дауна (трисомія за 21 хромосомою) – генетична аномалія, яку спричинює присутність додаткової хромосоми у 21 парі. Синдром Дауна є хромосомною аномалією (не є хворобою і не лікується), якій притаманна додаткова хромосома 21 – цілковита (трисомія 21) або часткова (внаслідок транслокації).

Такі діти мають 47 хромосом у каріотипі замість звичних 46. Їм притаманна характерна зовнішність, підвищена можливість появи певного спектра захворювань, певна розумова відсталість, яка спричинює повільніший розумовий розвиток на фоні здорових особин та гіршу соціальну адаптацію.

Код Q 90 по МКХ.

Для дітей з синдромом Дауна заняття з хореографії мають бути адаптованими під них, оскільки в них внаслідок аномалії є ускладнення з боку фізичного та розумового розвитку. При синдромі Дауна характерними порушеннями є вади серцево-судинної системи, зору, сенсоневральне порушення слуху, неврологічні порушення (судоми, атонія м'язів, аутичні розлади особистості, психотичні розлади). Тому, як в роботі з особами з вадами розвитку фізичного чи психічного слід почати з анамнезу (збір інформації), обов'язково поговорити з батьками, подивитися медичні документи, і братися зі роботу з такою дитиною з дозволу сімейного лікаря. Загалом діти з синдромом Дауна особистості веселі, щирі та творчі з ними цікаво працювати, особливо імponує їх позитивне і просте сприйняття світу.

Аутизм (розлади аутистичного спектру (РАС) – це стан, який виникає внаслідок порушення розвитку головного мозку і характеризується вродженим та всебічним дефіцитом соціальної взаємодії та спілкування. Його неможливо вилікувати, проте з часом можна скорегувати і адаптувати людину до соціального життя. Як на мене зараз найрозповсюдженіший діагноз зі всіх, що тут будуть озвучені. Справа в тому, що «чистих описаних» видів розладів аутистичного спектру дуже багато, але комбінації ознак, які можуть поєднуватися в кожному окремому випадку дуже багато, тому коли йдеться про таку дитину треба індивідуально підходити до кожного окремого випадку. Проблеми в роботі як хореографа з такими дітьми самі різноманітні:

- Ігнорування всього що відбувається навкруги;

- Відсутність соціалізації;
- Дуже виражені реакції на подразники: крик, агресія до інших дітей або самопошкоджуюча поведінка;
- Патологічні звуки та повторювані рухи (оплески руками, тупотіння ногами, вокалізації, тощо);

Загальні рекомендації:

- Використовуйте доступне мовлення, висловлюйтесь точно та лаконічно. Якщо вам потрібно пояснити щось складне, розподіліть інформацію на частини. Уникайте словесних штампів й образних висловів, якщо ви не впевнені в тому, що дитина їх знає. Не використовуйте сарказму й натяків.

- Викладаючи новий матеріал, показуйте та розповідайте покроково. Надайте дитині можливість усвідомити кожен етап після пояснення. Якщо необхідно, використовуйте ілюстрації, користуйтеся картками (система ПЕКС), працюйте з асоціаціями. Будьте готовими повторити кілька разів. Не зневірюйтесь, якщо вас із першого разу не зрозуміли.

- Ставтеся до дітей із затримкою в розвитку так само, як і до їхніх однолітків, обговорюйте з ними ті ж самі теми.

- Деякі діти із затримкою в розвитку прагнуть догодити співрозмовнику й кажуть те, що, як їм здається, хочуть від них почути. Тому, щоб досягти достовірної інформації, ставте запитання на тему, яка вас цікавить, кілька разів, перефразовуючи їх.

Порушення уваги з гіперактивністю

Порушення уваги з гіперактивністю пов'язують із мозковою дисфункцією, яка спостерігається досить часто (5–10 % усього населення).

Основні рекомендації щодо навчання та викладання хореографії у дітей з порушенням уваги:

- Розпорядок танцювальних занять має бути з чітко структурованим, відбуватися за розкладом та добре сформульованими завданнями;
- Краще, коли місце у залі для дитини з порушенням уваги відведено у першому ряду (поруч зі вчителем, але подалі від факторів, що відволікають).

- Вказівки мають бути короткими й чіткими, повторюйте їх кілька разів.
- Розклад має складатися з урахуванням обмеження здатності дитини концентруватися та сприймати матеріал у певний час доби (слід уточнити з батьками);
- Керування поведінкою – основа соціалізації та адаптації. Обговорення поведінки з дитиною в поєднанні з іншими педагогічними методами дає позитивні результати.
- Заохочуйте дітей з порушенням уваги, оскільки самооцінка має для них величезне значення. Відзначайте успішні приклади доречних дій та виконання хореографічних завдань. Попросіть дітей вести щоденник, в якому вони записуватимуть, що було на занятті, події що допомогли їм відчувати себе впевненіше.

Діти з порушенням психічної діяльності

Найбільш поширені психічні захворювання – маніакально-депресивний психоз та шизофренія.

Маніакально-депресивний психоз – періодичні зміни настрою (від сильного збудження й ейфорії до пасивності та пригніченості).

Шизофренія – це загальна назва групи психозів, за яких стан характеризується аномальним мисленням, поведінкою та емоціями.

Поведінка, ступінь розладу психіки таких людей може сильно варіюватися, залежно від форми, характеру перебігу та індивідуальних особливостей особистості. Тому неможливо описати «типову поведінку шизофреніка», окреслити остаточний перелік симптомів. Важливо знати, що хронічне психічне захворювання завжди виявляється хвилями: загострення – це наростання, або «атака» хвороби, а ремісія – сприятливий період, коли лише незначні коливання стану й певні дивні вчинки відрізняють хвору людину від здорової.

Психічні порушення – не те ж саме, що затримка в розвитку. Люди з психічними розладами можуть відчувати емоційні розлади або збентеження, які ускладнюють їм життя. У них може бути свій особливий, мінливий погляд на світ.

Не слід думати, що люди з психічними порушеннями обов'язково потребують додаткової допомоги й специфічного ставлення до них.

- Ставтеся до осіб із психічними порушеннями як до особистостей. Не варто робити передчасні висновки на основі досвіду спілкування з іншими людьми з такою самою формою інвалідності. Не варто думати, що люди з психічними порушеннями більше за інших схильні до насильства. Це міф. Як і те, що люди з психічними порушеннями мають проблеми в розумінні, або вони нижчі за рівнем інтелекту, ніж більшість людей.

- Побутує помилкова думка й про те, що люди з психічними порушеннями не здатні працювати й вчитися. Вони можуть виконувати багато обов'язків, які потребують певних навичок і здібностей.

- Не думайте, що люди з психічними порушеннями не знають, що для них добре, а що – погано.

- Якщо людина з психічними порушеннями змучена або відчуває стрес, запитайте її спокійно, що ви можете зробити, аби допомогти їй. Можливо, потрібно буде зв'язатися з кимсь із її близьких (батьками, якщо йдеться про дитину).

Тут слід наголосити, що такі діагнози можуть поставити лише профільні фахівці – дитячі психіатри. Навіть якщо діагноз у дитини наявний, скоріше за все Вас як викладача про нього попереджати не будуть. Батьки не вважають за потрібне попереджати ні вчителів позакласних занять, гуртків про такі особливості дітей через можливе не коректне ставлення до дитини, або ще з якихось міркувань. Мною подані ознаки, поведінкові особливості таких дітей, аби ви для себе могли диференціювати і знайти до них підхід.

Діти з гіперкінезами (спастикою)

Гіперкінези – мимовільні рухи тіла або кінцівок, які властиві людям із дитячим церебральним паралічем (ДЦП) і можуть виникати також у людей з пошкодженням спинного мозку.

- Якщо ви бачите людину з гіперкінезами, не слід відверто звертати увагу на її рухи. Під час заняття не відволікайтеся на мимовільні рухи, оскільки можете пропустити щось важливе.

- Пропонуйте допомогу, не привертаючи загальної уваги.

- Не бійтеся суперечити людині з гіперкінезами, побоюючись змусити її хвилюватися. Позиція «тільки не хвилюйся» призведе до втрати часу. Спокійно висловлюйте свої аргументи, навіть коли бачите, що ваш співрозмовник нервує. Звичайно іноді можна

гіперкінези та гіпертонус м'язів збільшити за рахунок емоційного стресу чи зміни емоційного стану, однак не критично. Це буде тренування нервової системи у людини з такими фізичними вадами, тому зі всім погоджуватися в роботі з такими дітьми не варто.

- Розмовляючи з людиною маленького зросту, або в кріслі колісному намагайтеся розташуватися так, щоб ваші обличчя були на одному рівні можна сісти на стілець, нахилитися тощо.

Хореографія для дітей з вадами внутрішніх органів, серцево-судинної системи та іншими захворюваннями може мати місце лише за умови повного медогляду, скринінгу поточного фізичного стану дитини та довідки від сімейного лікаря. Вразі непередбачуваного чи загрозового для життя та здоров'я стану дитини під час заняття ви будете юридично захищеними.

І на завершення хочеться сказати, що робота хореографа з такими дітьми чи людьми – це робота з підвищеною відповідальністю. Однак кожен запланований вами крок на сцені чи паркеті виконаний вчасно таким танцівником бути просто неймовірним досягненням вас як хореографа, як наставника, як педагога. Дуже важливим аспектами такої роботи також є:

- ✓ Формування позитивного ставлення до дітей з особливими потребами;

- ✓ Створення педагогом демократичної атмосфери та сприянню формування дружних дитячих колективів. Усі діти, незалежно від стану їхнього здоров'я, статі, раси, походження та інших чинників, повинні мати однакові права й можливості. Зважаючи на це, важливо зосередити увагу на забезпеченні рівних можливостей усім дітям. Також необхідно, щоб діти у вашому танцювальному залі відчували себе повноправними та цінними членами колективу. Це почуття належності надзвичайно важливе.

- ✓ Сприяння соціальній взаємодії та дружбі дітей з особливими потребами та їхніх однолітків.

- ✓ Кожна людина впродовж свого життя налагоджує найрізноманітніші соціальні стосунки, оскільки вони є невід'ємною складовою нашого буття. Більшість дітей налагоджує дружні стосунки з ровесниками природним шляхом. Однак деяким дітям, зокрема з особливостями психо-фізичного розвитку, доводиться в цьому допомагати (шляхом створення відповідних можливостей).

✓ Свідомості останніх ідею, що дітям з особливими потребами необхідно допомагати, ідею, що слід налагоджувати рівноправні взаємовигідні соціальні стосунки.

✓ Учть дітей з повагою ставитися до товаришів і дотримуватися норм поведінки під час взаємодії. Наприклад, комусь можуть бути неприємні часті торкання (аутистичні розлади). Інколи діти можуть ставитися до товаришів з особливими потребами як до великих ляльок або домашніх тварин. Слід вчити дітей поважати гідність однокласників з особливими потребами.

✓ Демонструйте дітям позитивну соціальну поведінку.

✓ Заохочуйте дітей до співробітництва й взаємного обміну послугами. Діти мають зрозуміти, що у всіх людей є певні таланти, що всі можуть бути корисні один одному. Вчить дітей обмінюватися послугами. Це має бути взаємний, а не односторонній процесом. Діти з особливими потребами мають не лише отримувати допомогу, а й на давати її іншим. Дайте дітям зрозуміти, що допомога має бути доречною. Вчителі в інклюзивних класів часто зустрічаються з проблемою, коли діти з типовим розвитком намагаються все робити замість своїх товаришів з особливими потребами, їхнє бажання зрозуміле, але така надмірна допомога може призвести до нездорової залежності та нерівності в партнерських стосунках. Високі очікування щодо дітей з особливими потребами сприяють рівним стосункам і взаємній повазі дітей. Необхідно уважно стежити за поведінкою та сигналами дітей з особливими потребами. У багатьох випадках вони не потребують допомоги своїх товаришів або навіть не бажають її.

✓ Вчить дітей співчувати й наголошуйте на ідеї соціальної справедливості.

✓ В роботі з такою специфічною аудиторією не карайте себе за невдачі, результат в такому випадку абсолютно не важливий, важливий шлях до нього. Кожен правильний крок чи рух для таких дітей, ваша похвала – це вже величезне досягнення. Вихід дитини з аутизмом на сцену – взагалі чудо. Ставтесь до себе та своїх вихованців з розумінням стану і мотивуйте їх та себе до занять. Адже мета в них значно вища ніж мистецтво та хореографія.

Список використаних джерел:

1. Інклюзивне навчання. Міністерство освіти і науки України.
URL : <https://mon.gov.ua/ua/tag/inklyuzivne-navchannya>.
2. Інклюзивне навчання. URL :
<https://schoolnavigator.com.ua/uk/posts/inkliusyvna-osvita-v-ukraini>.
3. Хто такі діти з особливими потребами: відмінності розвитку та навчальної діяльності дітей з особливими потребами в процесі навчання. URL : http://chortkivskyi-irc.te.sch.in.ua/diti_z_osoblivimi_potrebam/.
4. Чорняк З. Плахотнюк О. Чіж Л. Хореографія в системі заходів фізичної та психологічної реабілітації дітей з вадами розвитку. Львів : Растр-7, 2022. 219 с.

* * *

* * *

ЗДОРОВ'ЯЗБЕРЕЖУВАЛЬНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК НЕВІД'ЄМНА ЧАСТИНА ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ СТУДЕНТІВ-ХОРЕОГРАФІВ²

Ірина СЛІПЧЕНКО

аспірантка/асистент кафедри хореографії Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка

У статті висвітлено загальне поняття про здоров'язбережувальні технології. Розкрито важливість здоров'язбережувальних технологій у процесі підготовки студентів-хореографів. Проаналізовано вплив здоров'язбережувальних технологій на фізичний розвиток та психологічний стан здобувачів; застосування цих технологій на практиці.

Ключові слова: здоров'язбережувальні технології, фізичний розвиток, стретчинг, дихальні вправи, профілактика.

Постановка проблеми. Тема здоров'язбереження в наш час виникає щодня, адже реалії сьогодення щодо стану здоров'я молодого покоління бажають кращого. Це проявляється у поганому харчуванні, емоційному збудженні, малорухливому способі життя, що може бути причиною погіршення як і фізичного, так і ментального здоров'я. Студенти-хореографи не є винятком із правил, особливо враховуючи активну сферу своєї діяльності. Тому так важливо приділяти собі та своєму стану здоров'я якнайбільше уваги. І саме здоров'язбережувальні технології спрямовані на

² **Передрук.** Сліпченко І. Здоров'язбережувальні технології як невід'ємна частина освітнього процесу студентів-хореографів. *Хореографічна культура – мистецькі виміри : збірник статей / уряд. О. А. Плахотнюк.* Львів : Кафедра режисури та хореографії, факультет культури і мистецтв, ЛНУ ім. Івана Франка, 2023. Вип. 16. С. 51–57.

збереження і зміцнення фізичного, психічного, емоційного, морального і соціального здоров'я суб'єктів освітнього процесу.

Мета публікації – проаналізувати вплив здоров'язбережувальних технологій на фізичний та психологічний стан людини, розкрити важливість здоров'язбережувальних технологій у процесі підготовки студентів-хореографів.

Завдання статті: проаналізувати різні види здоров'язбережувальних технологій, які матимуть позитивний вплив на фізичний та психологічний стан студентів-хореографів та ефективні способи впровадження цих технологій у навчальний процес.

Аналіз досліджень. Тема здоров'язбереження підростаючого покоління охоплює чимало видатних діячів із абсолютно різних галузей діяльності: медичної, психологічної, педагогічної, соціальної, тому що здоров'я має специфіку проявлятися на фізичному, психологічному, соціальному рівнях. Сучасні теоретичні напрацювання Є. Починок [10], В. Федорець [15], В. Сосіної [14], Ю. Бойчук [4] дають змогу викладачам сформувавши у студентів мотивацію на здоровий спосіб життя, на знання та практичні навички для зміцнення і збереження здоров'я. Питанню здоров'язбереження саме в системі освіти приділяли увагу В. Єфімова [6], О. Іонова [8], Т. Бойченко [3], Т. Острянка [9], М. Сергатий [13], О. Кий [13] та багато інших.

Виклад основного матеріалу. Одне із головних проблемних питань сьогодення – здоров'я. Які чинники впливають на наш фізичний розвиток? Як психологічний стан сприяє нашій руховій активності? Як зовнішні та внутрішні подразники впливають на загальний стан організму? Як багато людей задумується над збереженням свого здоров'я?

Наше здоров'я багато в чому залежить від нас самих і ми самостійно робимо вибір щодо його збереження. Тому потрібно свідомо робити цей вибір на користь свого здоров'я! Потрібно формувати у студентів необхідні знання, уміння та навички щодо здорового способу життя та, звісно, навчати їх використовувати отримані знання в повсякденному житті. Отже, застосування здоров'язбережувальних технологій є важливим напрямом у підготовці студентів-хореографів.

Здоров'язбережувальні технології – це напрям, який пронизує всі сфери навчання, виховання, соціалізації та присутній в будь-якому закладі освіти, охоплює систему заходів, спрямованих на збереження і зміцнення фізичного, психічного, емоційного, морального і соціального здоров'я здобувачів освітнього процесу [7]. Метою цих технологій є становлення усвідомленої позиції молоді до здоров'я і життя, накопичення оздоровчих знань, розвиток навичок зберігати та підтримувати його, набуття валеологічної компетентності, що дозволяє самостійно і ефективно вирішувати завдання здорового способу життя та безпечної поведінки, завдання, пов'язані з наданням елементарної медичної, психологічної допомоги та взаємодопомоги. Психологічна основа цього процесу – мотивація на ведення здорового способу життя. Невід'ємною частиною ціннісного ставлення є інформованість в питаннях здоров'я та здорового способу життя [2].

Аналіз змісту сучасних технологій здоров'язбереження дає можливість виокремити такі їх типи:

– здоров'язбережувальні – технології, що створюють безпечні умови для перебування, навчання та праці в школі та ті, що вирішують завдання раціональної організації виховного процесу (з урахуванням вікових, статевих, індивідуальних особливостей та гігієнічних норм), відповідність навчального та фізичного навантажень можливостям дитини;

– оздоровчі – технології, спрямовані на зміцнення фізичного здоров'я учнів/студентів, підвищення потенціалу (ресурсів) здоров'я (фізична підготовка, фізіотерапія, аромотерапія, загартування, гімнастика, масаж, фітотерапія, музична терапія);

– технології навчання здоров'ю – навчання гігієнічній поведінці, формування життєвих навичок (керування емоціями, вирішення конфліктів тощо), профілактика травматизму та зловживання психоактивними речовинами, статеве виховання. Ці технології реалізуються завдяки включенню відповідних тем до предметів загально-навчального циклу, введення до варіативної частини навчального плану нових предметів, організації факультативного навчання та додаткової освіти;

– виховання культури здоров'я – виховання в учнів особистісних якостей, які сприяють збереженню та зміцненню здоров'я, формуванню уявлень про здоров'я як цінність, посиленню

мотивації на ведення здорового способу життя, підвищенню відповідальності за особисте здоров'я, здоров'я родини [12, с. 27].

Сама по собі хореографія вже є одним із популярних напрямів оздоровлення сьогодення. У процесі занять танцями ефективно виконується одне із основних завдань здоров'язбереження – формування навичок здорового способу життя, а саме: використання вільного часу з користю для здоров'я, дотримання режиму дня, раціональне харчування, формування негативного ставлення до шкідливих звичок, що має велике значення для формування ціннісного ставлення до свого здоров'я. Хореографія, як універсальний вид рухової активності, який практично не має вікових обмежень, значною мірою сприяє розвитку фізичного здоров'я. Танцювальні вправи є засобом всебічного вдосконалення рухових здібностей, оскільки сприяють формуванню постави, культури рухів, розвитку багатьох функцій організму. У процесі танцювальної діяльності здійснюється навантаження на всі групи м'язів, відбувається розвиток дихальної, серцево-судинної, нервової систем організму, людина отримує повноцінне фізичне навантаження [16, с. 584–585].

Використання здоров'язбережувальних технологій під час занять із студентами-хореографами є першочерговим обов'язком викладача. Адже від багатьох факторів, які впливають на танцівника, залежить його продуктивність, успішність поставленого перед ним завдання, виконавської майстерності, емоційного стану. Впровадження окремих освітніх компонентів до циклу вибіркової дисципліни дає більше можливостей для застосування технологій у сфері хореографічної освіти. Серед таких дисциплін: «Партерний тренаж», «Сучасні технології танцювальної терапії», «Гімнастика», «Дихання в хореографії» та ін.

Наприклад, освітній компонент «Дихання в хореографії» передбачає формування теоретичних знань з будови, функцій, вікових особливостей органів дихальної системи, практичне засвоєння методик правильного дихання у процесі хореографічної діяльності, особливостей їх використання у професійній галузі. Навчальна дисципліна висвітлює реалізацію певних завдань після завершення даного курсу: дослідження теоретичних засад формування правильного дихання на основі вивчення відомих авторських технологій дихання в історичній ретроспективі;

висвітлення філософських та психолого-педагогічних підходів щодо розвитку теорії формування правильного дихання у людини; аналіз фізіологічних основ процесу дихання при фізичних навантаженнях; визначення особливостей формування правильного дихання у хореографів-виконавців на заняттях з хореографії; аналіз змісту популярних авторських методик регуляції дихання у системі хореографічної підготовки. Важливим також є аналіз різних систем регуляції дихання у процесі підготовки студентів-хореографів [1].

У процесі викладання дисципліни «Сучасні технології танцювальної терапії» виокремлюємо такі завдання танцювальної терапії: підвищення рівня рухової активності, інтеграція рухової активності з хореографією, танцювальними елементами, музичними образами; розвиток творчих і естетичних здібностей, усвідомлення можливостей використання власного тіла, забезпечення здібностей самовираження почуттів, настрою, духовної сутності людини. У навчальному курсі акцентовано увагу на тому, що танцювальна терапія допомагає у вирішенні психологічних проблем, адже танець має найширший спектр можливостей виховного, етичного, естетичного, оздоровчого впливу на особистість [11].

Ю. Бойко у своїй статті виокремлює напрями освітньо-виховної діяльності у закладах вищої освіти, через які можна реалізовувати здоров'язбережувальні технології: сприятливі умови навчання учасників педагогічного процесу (мінімізація стресових ситуацій, адекватність вимог і методик навчання та виховання); оптимальна організація навчального процесу (відповідно до вікових, статевих, індивідуальних особливостей та гігієнічних норм); розробка та реалізація навчальних програм із профілактики шкідливих звичок; корекцію порушень соматичного здоров'я з використанням комплексу оздоровчих і медичних заходів; медико-педагогічний моніторинг стану здоров'я, фізичного і психічного розвитку студентів; повноцінний та раціонально організований руховий режим [2].

С. Гуменюк, виходячи із логіки тлумачення здоров'язбережувальних технологій як освітянського феномену та сучасних підходів до визначення педагогічних технологій взагалі, робить висновок, що поняття «здоров'язбережувальні технології» потрібно розглядати як частину педагогічної науки, яка вивчає і

розробляє цілі, зміст і методи навчання здоровому способу життя, яка спрямована на вирішення питань здоров'язбереження у системі освіти; як спосіб організації, модель навчального процесу, яка гарантує збереження здоров'я всіх суб'єктів навчального процесу; як інструментарій освітнього процесу, як система вказівок, які повинні забезпечити ефективність і результативність навчання разом із збереженням здоров'я студентів [5].

Висновок. Отже, володіння теоретичними знаннями й застосування здоров'язбережувальних технологій на практиці є важливою складовою професійної компетентності сучасного педагога-хореографа під час занять зі студентами. Заняття мають бути здоров'язбережувальними, здоров'яформувальними, здоров'язміцнювальними, спрямованими на формування позитивної мотивації на здоровий спосіб життя. Викладач має працювати в тісному взаємозв'язку зі студентами: проводити консультації, тренінги, заохочувати та зацікавлювати у збереженні і зміцненні здоров'я. Використовуючи під час освітнього процесу різні напрями здоров'язбережувальних технологій, викладач сприятиме зацікавленості студентів щодо здорового способу життя.

Список використаних джерел:

1. Благова Т. Формування правильного дихання як складник професійної підготовки педагога-хореографа. *Kultura fizyczna, pedagogika, zdrowie i fizjoterapia. Monografia. Starogard Gdański, Poland*, 2020. С. 120–129.
2. Бойко Ю. Застосування здоров'язберігальних освітніх технологій в закладах вищої освіти. URL : <http://surl.li/mzmbm>.
3. Бойченко Т. Здоров'язберігаюча компетентність як ключова в освіті України. *Основи здоров'я і фізична культура*. 2008. № 11–12. С. 6–7.
4. Бойчук Ю. Сучасні підходи до розуміння сутності здоров'я людини та суміжних з ним понять. *Загальна теорія здоров'я і здоров'язбереження. Монографія. Харків: Вид. Рожко С. Г., 2017. С. 3–26.*
5. Гуменюк С. Здоров'язберігаючі технології в системі освіти. URL : <http://surl.li/ckkwu>.
6. Єфімова В. Здоров'язбережувальні технології у контексті педагогічних досліджень. URL :

<https://www.sportpedagogy.org.ua/html/journal/2010-01/10yvmspi.pdf>.

7. Здоров'язбережувальні технології в освіті дітей з порушеннями інтелектуального розвитку. URL : <http://surl.li/prxwtv>.

8. Іонова О., Лукьянова Ю. Здоров'язбереження особистості як психолого-педагогічна проблема. URL : <http://surl.li/prxwuh>.

9. Острячко Т. Здоров'язбережувальні технології як наукова проблема. URL : <http://surl.li/prxwtq>.

10. Починок Є., Бойко Ю. Здоров'язбережувальні технології у початковій школі: практичний порадник для вчителів. Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2021. 83 с.

11. Рева Я. Танцювальна терапія як інноваційна технологія особистісного розвитку. URL : <http://surl.li/prxwun>.

12. Рибалко Л. Здоров'язбережувальні технології в освітньому середовищі: колективна монографія [за заг. ред. Л. М. Рибалко]. Тернопіль : Осадца В. М., 2019. 400 с.

13. Сергачий М., Кий О. Здоров'язберігаючі технології та складники здорового способу життя студентів у закладах освіти. URL : <http://surl.li/prxwut>.

14. Сосіна В. Значення й методика розвитку активної та пасивної гнучкості в хореографії. URL : <http://surl.li/prxwuz>.

15. Федорець В. Співвідносний розвиток здоров'язбережувальної компетентності вчителя фізичної культури та здорового способу життя у дзеркалі еліністичної традиції пайдеї. URL : <http://surl.li/prxwvi>.

16. Хольченкова Н. Формування здоров'язбережувальної компетентності учнів засобами хореографії. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2018. Вип. 3 (97). Серія № 15. 634 с.

* * *

* * *

ВВЕДЕННЯ В ІСТОРІЮ ТАНЦЮВАЛЬНО-РУХОВОЇ ТЕРАПІЇ

Маріанна ПОТОЧНЯК

*хореограф Попелівського закладу загальної середньої освіти I-III
рівня с. Попелі, Дрогобицького району, Бориславської ОТГ;
керівник хореографічного гуртка
Центру дитячої та юнацької творчості*

Висвітлено питання, як за допомогою танцювально-рухової терапії людина виконує рухи, які сприяють поєднанню фізичного і духовного, внутрішнього і зовнішнього, формування емоційного рухового образу, контакту з власними почуттями.

Ключові слова: хореографія, танець, імпровізація, терапія, психотерапія, рух, свідомість.

Танець як терапія в історичному контексті.

Танець – спонтанна трансформація внутрішнього світу в рух, у процесі якої пробуджується творчий потенціал до зміни старого способу життя. В історичних джерелах вказано, що танець здавна був невід’ємною частиною культури будь-якої цивілізації.

Початок минулого століття став епохою модерну в мистецтві: випробувалися нові форми, нові принципи, де танець вийшов за рамки звичайного. Заснування нових танцювальних форм танцювальної педагогіки пов’язаних, насамперед, з ім’ям чеського танцівника, хореографа й філософа Рудольфа фон Лабана. Це був видатний педагог і теоретик руху й танцю, адже саме Р. Лабан увів у життя принцип цінності індивідуального вираження в танці. Крім того він створив систему запису й опису будь-якого людського руху (як ноти для запису музики), що й сьогодні є теоретичною основою й засобом аналізу та діагностики в танцювально-руховій терапії

(ТРТ). Його вчення в 60–70-х роках ХХ століття продовжила Ірмгард Бартенієфф, німецька танцівниця, яка створила особливу систему вправ (Основи Бартенієфф), для гармонізації руху й навчання правильному й економічному використанню тіла в русі. Тепер Лабан – аналіз і Основи Бартенієфф є складовою частиною методології ТРТ, а також її окремим напрямком.

Ще одне ім'я – Мері Вігман, німецька танцівниця й хореограф, засновниця танцювального експресіонізму. Її цікавили людські афекти. Емоційне переживання породжувало тілесну форму й визначало якість руху (у балеті – навпаки, набір визначених форм служить вираженню різноманітного змісту). Мері Вігман ввела в танцювальну педагогіку й балетмейстерське мистецтво імпровізацію.

Меріан Чейз, Ліліан Еспенак, Труді Шуп, Марі Вайтхауз – чотири постаті, з якими пов'язане народження танцювальної терапії. Меріан Чейз – танцівниця й хореограф, у 1946 році була офіційно запрошена на роботу в психіатричну лікарню ім. св. Єлизабет у Вашингтоні (округ Колумбія), де в тісній співпраці з психіатрами створила свій метод, в основі якого покладені такі ідеї:

- тілесні рухи віддзеркалюють те, як людина себе почуває;
- у танці почуття набувають символічної форми;
- контакт через рух (відображуючи рух, розвивати його, комбінуючи, змінюючи);
- ритмічна групова активність (ритм – важливий інструмент тілесної усвідомленості та комунікативності).

М. Вайтхауз була танцівницею й на початку століття працювала з Мері Вігман. Важливим аспектом її роботи була імпровізація. Саме цей аспект Марі Вайтхауз привезла додому в Лос-Анжелес. Одна з форм ТРТ, розроблена Марі Вайтхауз – автентичний рух. До того ж великий вплив на неї мав юнгіанський аналіз, вона стала використовувати своїй роботі (усвідомлення через рух) юнгіанський термін активна уява.

У вченні Марі Вайтхауз було те, що стало основним у танцювально-руховому напрямку: фізичний рух викликає зміни в людській психіці за допомогою привнесення усвідомлення в несвідомий процес власного досвіду, переживання. Вона, досліджуючи символічні виразні й комунікативні аспекти

людського руху, назвала цей спосіб роботи «movement in depth» – «рух із глибини».

Важливо пам'ятати, що М. Вайтхауз працювала зі здоровими людьми, тому що внутрішня структура особистості повинна бути досить стійкою, щоб пережити невідомість дослідження. Людям із психіатричними розладами потрібен більш структурований ззовні досвід, щоб витримати свої внутрішні переживання.

Ліліан Еспенак назвала свою методику «психомоторна терапія» і вважала, що необхідно об'єднати інтелект, почуття і тіло в танцювальній терапії. Рухи повинні бути повними життя.

Труді Шуп, також учениця М. Вігман, у своїй роботі приділяла увагу вивченню дихання, тілесної поведінки, тілесних напружень, ритму й характеру використання простору.

Танцювальна психотерапія, танцювальні та сучасні тілесно-орієнтовані психологічні теорії своїм корінням сягають терапії Вільгельма Райха. Він перший вказав на значимість того, як говорить людина, а не що вона говорить. Концепція В. Райха про те, що емоції накопичуються в тілі і створюють характерні патерни, які він називав панциром, також лежить в основі ТРТ та танцювальних психотехнік.

Імпровізація як метод ТРТ

Близькі до поняття «імпровізація» в американському танці модерн слова – миттєвість, чуйність, взаємодія, процес і дослідження. Імпровізацію називають «танцем у відповідній дійсності», «спонтанною хореографією».

У танцювальній імпровізації, корені якої в першій половині ХХ століття, вбачали, насамперед, творче вираження. Студентам задавали образи чи яким якості руху, використання простору, часу, динаміки чи вид руху (оберти, падіння). Такий метод навчання дозволяв отримувати особистий досвід творчості на відміну від рутинної імітації.

В танцювальній терапії імпровізація використовується як метод особистого й хореографічного дослідження. Проте для танцювальної терапії важливіше досліджувати вираження психологічних станів через рух. Терапевт може рухатися відповідно до рухів клієнта за «вільними асоціаціями» внутрішнього досвіду, що виражається в русі. У будь-якому випадку імпровізація дозволяє зберегти індивідуальність і вступити у взаємодію.

З часом танцювальна психотерапевтична діяльність розвивалася та еволюціонувала в різні стилі і підходи. Розглядаємо танець як рухи тіла індивідуальні для кожної людини. Вони характеризують її, підкреслюють індивідуальні риси. Рухи тіла поєднують зовнішній світ людини з внутрішнім і служать містком між нею та її сутністю. Водночас, танець – це мистецтво, що стимулює життєві сили, відновлює енергію, пробуджує творчість і здатність імпровізувати. По суті, будь-яка діяльність людини – це танець або своєрідна імпровізація.

Методологія та основні завдання ТРТ

Історично методологія ТРТ опирається на вже сформовані школи психодинамічної, гуманістичної та інших напрямків психотерапії, а також на досягнення науки в сфері нейропсихології, нейрофізіології, анатомії, танцювальної теорії, педагогіки й композиції. Перетинається з багатьма напрямками практичної психології: це арттерапія, бо в ній є включення та активізація емоційного та творчого потенціалу особистості; тілесно-орієнтована психокорекцій на робота, тому що саме через роботу тіла, його рухи досягається результат, тобто, рух викликає відчуття, яке є причиною певної усвідомленої емоції; транс персонльний напрямок працює з диханням, емоціями та блоками в тілі; психодрама, де є багато вправ, у яких використовується тіло і його рухи.

ТРТ розвивається разом із цими напрямками, розкриваючи нові аспекти й ресурси психотерапевтичного знання і практики. Таким чином, майстерність танцювального терапевта можна визначити як мета навичку, що інтегрує досягнення перерахованих вище областей і використовує тіло й виразний рух як інструмент психотерапевтичної інтервенції. ТРТ – напрямок, що вимагає глибоких і різнобічних знань, особистої зрілості та можливості до самовираження творчості й у рухах та створює максимальні можливості для індивідуальної самореалізації в професії.

Отже, танцювально-руховий напрямок практичної психології – це міждисциплінарна галузь на перетині психотерапії й танцювального мистецтва. Крім того її живлять анатомія, фізіологія, психофізіологія, кінезіологія, нейропсихологія, різноманітні теорії руху й танцю, музикознавство, тобто практично все що стосується знань про тіло, рух, танець, музику, психіку, творчий процес і творче вираження. Танцювально-руховий напрямок використовує танець і

рух як процеси, що підсилюють емоційну, когнітивну та фізичну інтеграцію індивіда. Використання музичних творів поглиблює рівень емоційних реакцій, допомагає звільненню та від реагуванню різних відчуттів, які знаходять своє вираження в русі й пізніше усвідомлюються на когнітивному рівні, дають можливість особистісного розвитку та самореалізації.

Танець дозволяє людині виразити все, що можливо й не можливо висловити; стимулює й надає форму глибоко прихованим фантазіям, і таким чином символічно виражає людські можливості та конфлікти. Завдяки тому, що танець відбиває природну радість, енергію, ритм, які доступні майже всім, він сприяє розвитку усвідомлення, розуміння власного «Я». Рух сам по собі змінює відчуття. Ці мінливі фізичні відчуття часто загострюються в танці. Вони створюють той базис, на якому виникають і виявляються почуття. Те, що знаходиться на перед вербальному і несвідомому рівнях, часто перетворюється в безпосереднє почуття й особистісне переживання. Визнання, усвідомлення, аналіз цих елементів, притаманних танцю, спричинило до їх використання в танцювально-руховій психологічній роботі.

Аналіз питань танцювально-рухового напрямку практичної психології, дозволяє виділити такі основні завдання занять із групою.

По-перше, розширення сфери усвідомлення членами групи власного тіла, його використання та можливостей, що не лише поліпшує фізичне та емоційне здоров'я, але й для більшості людей є розвагою. Керівник групи спостерігає та оцінює сильні й слабкі сторони репертуару рухів учасників, після чого визначає, які компоненти змінити або удосконалити, які рухи та як краще зробити. Більшість із нас потребує лише деякої допомоги для підсилення м'язів, координації рухів та збільшення енергії.

По-друге, метою танцювальної терапії є підвищення самооцінки шляхом розвитку позитивного образу тіла. В більшості груп тілесна терапія допомагає розвитку привабливого образу тіла, що прямо веде до більш позитивного образу «Я».

По-третє, танцювальна терапія використовується для вдосконалення через груповий досвід умінь тих людей, які потребують тренінгу елементарних соціальних навичок. З'являється

можливість встановлювати творчий зв'язок із іншими, долаючи бар'єри та умовності слів.

По-четверте, досвід контакту з власними почуттями через використання рухів. Творчий танець дозволяє звільнити придушені почуття та дослідити заховані конфлікти, які можуть бути джерелом психічної напруги. Тут психодинамічне поняття катарсису розповсюджується на танець, в якому рухи приводять до експресивного терапевтичного звільнення.

Функції групи танцювальної терапії: спільна робота, дослідження ритмічних рухів, експериментування з жестами, позами та рухами, невербальне спілкування одне з одним – сприяють глибокому груповому дослідженню, що діє на несвідомому рівні як «магічне коло». Основні поняття танцювальної терапії відбивають тілесні взаємовідносини між тілом або, конкретніше, рухом та свідомістю. Танцювальна терапія базується на припущенні про те, що манера та характер рухів відображають своєрідність нашої особистості. Танцювальна психологічна робота заохочує вільні виразні рухи, які сприяють розвитку фізичної рухливості та сили на фізичному й психічному рівнях.

Завдання, які вирішують під час танцювально-рухової роботи:

1. Використовуючи рухи, усвідомити відчуття тіла для розвитку ставлення до себе як самоцінної індивідуальності, що відчуває.

2. Розширити «відкритість» до партнера й розвинути вміння відчувати та приймати його, довіряти йому.

3. Спільно діяти в групі й вміти знаходити своє місце в ній для ефективної взаємодії з іншими (вміти бачити ситуації та людей, бути впевненими і собі та в своїх діях незалежно від того, як це сприймають інші, рухатися і діяти, прислухаючись до внутрішнього імпульсу, намагатися відстежити власні рухи, почуття, відчуття, потреби, бажання, які знаходяться всередині і є справжніми на відміну від звичних патернів та автоматичних дій, що виконуються кожного дня і часто не дають можливості людині відчути себе гармонійно й цілісно; це є причиною нераціональної витрати сил та енергії, роздратування, агресивності, невпевненості в собі, труднощів у спілкуванні з іншими людьми, автоматичного існування).

Танець і танцювально-психологічна робота

Як відомо в танцювально-руховій психотерапевтичній роботі головна увага приділяється тому, як рух відчувається, а не як його бачать. Керівники цих груп використовують інструментарій танцю – вагу, простір, час, щоб розширити можливості виражати себе та свій креативний світ. Якщо хтось не володіє якимось аспектом рухового потенціалу, у нього можуть виникати різні проблеми. Наприклад, люди, які не відчують своєї ваги, можуть мати труднощі при спілкуванні, намагаючись примусити партнера вислухати свою точку зору.

Працюючи з м'язовими патернами й концентруючись на взамовідношенні між психологічними та фізіологічними процесами, танцювальний терапевт допомагає людині розпізнавати, виявляти, переживати свої почуття й конфлікти. Людина може через рухи й рухову взаємодію розвивати самосвідомість, відпрацьовувати емоційні затиски, досліджувати альтернативні моделі поведінки, отримувати чіткіше сприймання себе та інших, викликати такі зміни у власній поведінці, які сприятимуть здоровому фізіологічному функціонуванню та психологічному стану.

Етапний характер танцювально-рухової роботи:

I етап. Формування первісної несвідомої рухової відповіді, яка характеризується відвертістю, правдивістю, спонтанністю почуттів; при цьому часто не має рухової форми. При повторі музики несвідома рухова відповідь може бути виражена в абсолютно іншій моторній формі. Рухи членів групи на цьому етапі, як правило спонтанні, хаотичні. Тому що несвідома рухова відповідь є результатом спонтанного емоційного відгуку, який, в свою чергу, ґрунтується на музичному творі.

II етап. Формування емоційного рухового образу. На цьому етапі здійснюється творча обробка спонтанного рухового матеріалу, встановлюються зв'язки між несвідомим руховим відгуком та афективним відгуком на музичний фрагмент. У результаті виникає емоційний руховий образ, який є вираженням психомоторної єдності та основою творчого розвитку особистості.

III етап. Формування абетки руху та виразної мови руху. На цьому етапі проходить запам'ятовування вдало знайдених форм. Спочатку емоційні рухові образи в усьому залежать від музичного

твору, вони є виразом конкретних музичних переживань у моторній формі. Надалі вдало знайдені та вивчені моторні форми систематизуються на основі цілей та завдань, які ставлять під час робочого процесу.

Висновок. Не має такої емоції або переживання, які б не виражалися в тілесному русі. У цьому випадку, виразний рух це не лише міміка, жести рук, ніг, голови, тулуба, а також – напруга або розслаблення мускулатури, характер і темп дихання. Через виразні рухи людина може усвідомити свій внутрішній стан, повідомити іншому про переживання, наміри, сподівання. У зв'язку з цим можна і говорити про мову тіла, мову виразних рухів, які застосовуються як засіб комунікації з навколишнім світом, засіб самопізнання й розуміння іншого.

Список використаних джерел:

1. Вознесенська О., Мова Л. Арт-терапія в роботі практичного психолога: використання арт-технології в освіті. Київ : Україна «Шкільний світ», 2007. 120 с.

* * *

* * *

ВПЛИВ ПАРТЕРНОЇ ГІМНАСТИКИ НА РОЗВИТОК ХОРЕОГРАФІЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ В КЛАСИЧНОМУ ТАНЦІ

Ірина ЦИГАНІЙ

*Викладач вищої категорії Херсонського фахового коледжу
культури і мистецтв*

Дисципліна «Класичний танець» по праву вважається головним у процесі підготовки спеціалістів-хореографів будь-якого профілю. І це закономірно, оскільки класичний танець та його Школа є єдиною системою професійного виховання людського тіла, існуючої вже більше чотирьохсот років. Екзерсис, заснований на класичному танці, давно довів право на перше місце в засвоєнні танцювального мистецтва. Які б нововведення не приносив у хореографію час, які б сучасні напрямки не з'являлися в танці – від джаз-модерну до хіп-хопу – одне залишається незмінним: класичний екзерсис є стержнем, на основі якого розвиваються інші танцювальні екзерсиси. Цей комплекс найбільш правильно і гармонійно формує тіло, активно виправляє фізичні вади, створюючи прекрасну манеру танцю і поставу.

Сьогодні диктує свої умови і треба гідно виходити з будь-якої ситуації, з максимальною користю для гуртківців, учнів, студентів (в залежності від того, де проходить заняття). На жаль, з початком війни в нашій країні, багато навчальних закладів та аматорських колективів тимчасово припинили навчальний процес, але згодом, частина навчальних закладів перейшла на онлайн навчання. На допомогу педагогам приходять сучасні технології, такі програми як: «Skype» (скайп), «Zoom» (зум), «Viber» (вайбер), за допомогою соціальних мереж викладачі та керівники продовжують працювати, морально та психологічно підтримують своїх учнів,

продовжуючи творчий процес. Аналізуючи навчально-методичну літературу (О. Мартиненко, Б. Колногузенко, Т. Пуртова, Ж. Фірілєєва та інші), виявлено, що партерну гімнастику вважають важливим компонентом будь-якого хореографічного заняття. З урахуванням, що не у всіх учнів вдома багато місця, краще віддати перевагу вправам партерного тренажу. Партерна гімнастика дає можливість підтримувати та розвивати фізичну та хореографічну форму танцівника, формує основні рухові якості і навички, необхідні для успішного освоєння класичної, народної, сучасної хореографії. Під час партерної гімнастики учні займаються на підлозі, на килимках. Це загальнозміцнюючі вправи для різних груп м'язів, а також вправи на розтяжку. Дуже багато уваги приділяється роботі зі ступнями – адже таке поняття, як виворотність, має дуже велике значення в танці. Партерна гімнастика, її специфічні вправи допоможуть усунути багато недоліків.

Партерна гімнастика дозволяє:

- підвищити гнучкість суглобів;
- поліпшити еластичність м'язів і зв'язок;
- наростити силу м'язів;
- набути навички витягнутого носка, рівного і підтягнутого корпусу, дадуть первинне уявлення про роботу м'язів ніг, рук, шиї, спини і т.д.;
- почати роботу з виправлення деяких недоліків в поставі, а саме: асиметрії лопаток, збільшення прогину в поперековому відділі хребта й інше;
- вироблення виворотності ніг;
- виховання сили стопи (пальці, підйом);
- підйому ніг;
- розвиток гнучкості тіла, м'якості рук;
- розвиток кроку;
- напрацювання стрибка;
- стійкість.

Вправи партерної гімнастики це злиті комбінації, що складаються із різних за складністю дій. Вони невід'ємно пов'язані з музикою, мають танцювальний характер, характеризуються композиційною цілісністю та динамічністю. Правильний підбір музичного супроводу не тільки покращує якість рухів, але й надає їм особливу виразність, тому музика, що супроводжує партерну

гімнастику, повинна позитивно впливати на емоційний стан учнів, розвиток координації рухів, слуху, музичної пам'яті. Вибір музики визначається характером кожної вправи. Взагалі при підборі музичної композиції для занять потрібно враховувати багато чинників: вік учнів, фізичну підготовленість, тематику, образність, виразність заняття, виховний момент, характер кожної вправи, рівень підготовленості учнів. Слухаючи музику, учні можуть відновити в пам'яті послідовність рухів відповідно до форми музичного твору, тобто фразами, періодами, частинами. Таким чином виховується вміння вкладатися в музичну фразу, розуміти музичну мову.

Практичний досвід доводить, що ефективність занять з партерної гімнастики залежить від дотримання педагогом таких рекомендацій:

1) досягнення максимально-допустимого результату відбувається у виконанні учнями вправ на повну силу;

2) рекомендується поступове збільшення кількості разів виконання в залежності від віку;

3) для дітей дошкільного та молодшого віку краще всього кожному руху дати просту назву, що легко запам'ятовується. Наприклад: «Сонечко», «Трикутник», «Кішка», «Ножиці» і т.д.;

4) вправи виконуються почергово, сидячи чи лежачи на животі, з опорою на «4 точки», на спині, на боці, на лопатках, сидячи на колінах (поступова робота конкретних груп м'язів);

5) Всі вправи виконуються під музичний супровід, репертуар бажано класичних композиторів, з чітким ритмом.

План заняття з партерної гімнастики:

- Організаційні моменти (5 хв).

- Розминка (10 хв).

- Партерна гімнастика (30 хв).

- Підведення підсумків заняття.

Хід заняття:

1. Вступ. Організаційні моменти

Перед початком і в кінці заняття робимо уклін. Організаційний момент: емоційне привітання, побажання хорошого настрою, інструктаж з техніки безпеки.

2) Розминка. Розминка необхідна для розігріву м'язів всього тіла, зв'язок ніг і стоп. Це дає можливість вести роботу більш

ефективно. Також розминка налаштовує учнів на робочий настрій. Музичний розмір: 2/4, 4/4.

3) Партерна гімнастика:

- вправи на розвиток виворотності стегон, гомілки, стопи;
- скорочення і витягування стоп обох ніг;
- вправа для стоп (розробка підйому);
- складки, вправи в положенні сидячи й стоячи на колінах (для розтягування ахіллового сухожилля, для розвитку пахової розгорнутості);
- комплекс вправ лежачи на животі (вправи для розвитку гнучкості спини та розвитку виворотності ніг);
- комплекс вправ для розтягування м'язів ніг.

4) Підведення підсумків заняття.

Всі вправи, що направлені на силову роботу різних груп м'язів, обов'язково повинні чергуватися з вправами на розслаблення. Починати розтягуватися на «видиху», потім дихати нормально. Закінчувати кожну вправу «вдих». Таким чином, першочерговим завданням викладача є розвиток професійних фізичних даних учнів. А також виправлення тих недоліків, які заважають досягти найкращих результатів. Результативність партерних комплексів у хореографічній роботі з учнями залежить від таких принципів: доступність, поступове нарощування розвивально-тренувального впливу, адаптоване збалансування динаміки навантаження, наочність. Під час підбору партерної групи вправ необхідно враховувати вікові особливості кістково-м'язової системи учнів та індивідуальні особливості їх анатомо-фізіологічного розвитку. Вправи мають бути доступними, викликати інтерес та бажання їх виконувати. Невдале виконання важких вправ і боязнь у подальшому демонструвати своє невміння особливо в умовах групових занять, може сприяти негативному відношенню до цього виду діяльності, розвитку невпевненості. І навпаки, вірно і красиво виконане завдання приносить задоволення, збуджує інтерес до занять, сприяє розвитку особистісних якостей. Урізноманітнення змісту партерних комплексів в хореографічній роботі з учнями може значно підвищити зацікавленість змістом вправ, сприяти більш ефективному та свідомому розвитку сили та еластичності різних груп м'язів, прояву творчої ініціативи, збагаченню емоційного досвіду. Партерна гімнастика сприяє удосконаленню

природних фізичних даних учнів різного віку. Саме тому необхідно приділяти достатньо уваги партерному тренажу спрямованого на розвиток природних даних: кроку, виворотності, стрибка, гнучкості. Кожна з вправ партерної гімнастики охоплює різні групи м'язів та доступна учням до запам'ятовування. Також, окрім природних фізичних даних, партерна гімнастика дає змогу розвивати координацію рухів, музикальність, почуття ритму та артистизм. Усі ці поняття розвивають здібність до сприйняття танцювальних вправ, рухів, композицій, навчають виражати настрій та почуття пластикою рухів. Згодом, природні фізичні та професійні здібності при систематичних заняттях та за допомогою професійних педагогів розкриваються та поширюються.

Останнім часом з'явилося дуже багато допоміжних засобів, які використовуються у партерній гімнастиці: еластична стрічка, або еластична гумка, гімнастичні блоки, м'ячі різного розміру тощо. Якщо партерну гімнастику проводити з предметом, це викликає у дітей великий інтерес до занять та й значно впливає на освоєння рухів. У разі учні активно входять у процес, вони з'являється додаткова мета, що з роботою предмета. Це дозволяє не втрачати інтенсивності виконання вправ, збільшувати кількість повторів, допомагає учням відволіктися від фізичної втоми, що сприяє ефективному зміцненню різних груп м'язів. Гімнастичний блок це допоміжний пристрій для занять партерною гімнастикою. Представляє він стійкий легкий паралелепіпед з шістьма гранями. Як правило, гімнастичний блок має стандартні розміри: довжину 21–23 см, ширину 11–12 см та висоту 6–7 см. Гімнастичні блоки підходять для занять з дітьми як дошкільного віку, оскільки координація рухів у таких дітей ще розвинена слабо, так і старшого шкільного віку, для вдосконалення гнучкості та розвитку рухливості суглобів. Блоки роблять розтяжку більш щадною, а головне доступною. Всі вправи з гімнастичними блоками дозволяють зменшити статичне та динамічне навантаження на стопу та хребет, а також зміцнити суглоби та м'язову пам'ять.

Основні завдання застосування вправ із гімнастичними блоками:

- зміцнити та розвинути силу м'язів та гнучкість тіла, еластичність суглобів та зв'язок;

- координацію роботи опорно-рухового апарату учнів, сформувати в учнів основні рухові якості та здібності, такі як витривалість, наполегливість, швидкість і спритність;
- навчити виконувати рухові дії з предметом із різними заданими параметрами (ступінь напруги, амплітуда, ритм, темп);
- розвивати пізнавальні процеси (увага, сприйняття, м'язова пам'ять, уява, мислення);
- сприяти формуванню мотивації до занять хореографічним мистецтвом.

Спортивний джгут для тренувань – це спеціальна гумова петля з натурального латексу для використання в силовому тренінгу різної спрямованості. Для створення такої гуми використовується багатошарова технологія, яка забезпечує рівномірний за силою натяг у кожній частині джгута. Тренажер абсолютно безпечний, виготовляється на фабриці з випуску обладнання для медичних компаній. Спочатку гумові джгути використовувалися тільки фізіотерапевтами для реабілітації – повернення фізичної сили пацієнтам після переломів або операцій. Тепер з'явилися і спортивні види гуми, яку активно і повсюдно стали використовувати на заняттях. Колірна гама гумових стрічок є свого роду підказкою для тих, хто займається, оскільки колір визначає силу розтягування і, відповідно, рівень навантаження.

Розрізняють:

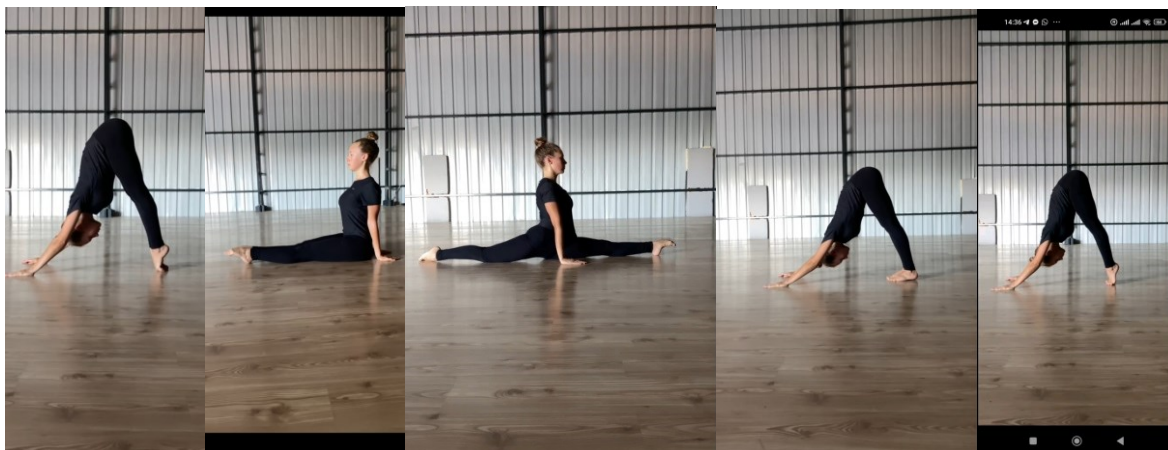
- сині – найміцніші, вони розтягуються найскладніше. Ними користуються переважно чоловіки;
- червоні – розтягнути таку гумку для фітнесу трохи простіше. Їх використовують чоловіки-новачки або добре підготовлені жінки;
- зелені – займатися з такою гумовою стрічкою нескладно. Основна маса дорослих вибирає саме такий рівень навантаження;
- жовті (рожеві) гумки – використовуються для початківців і підлітків.

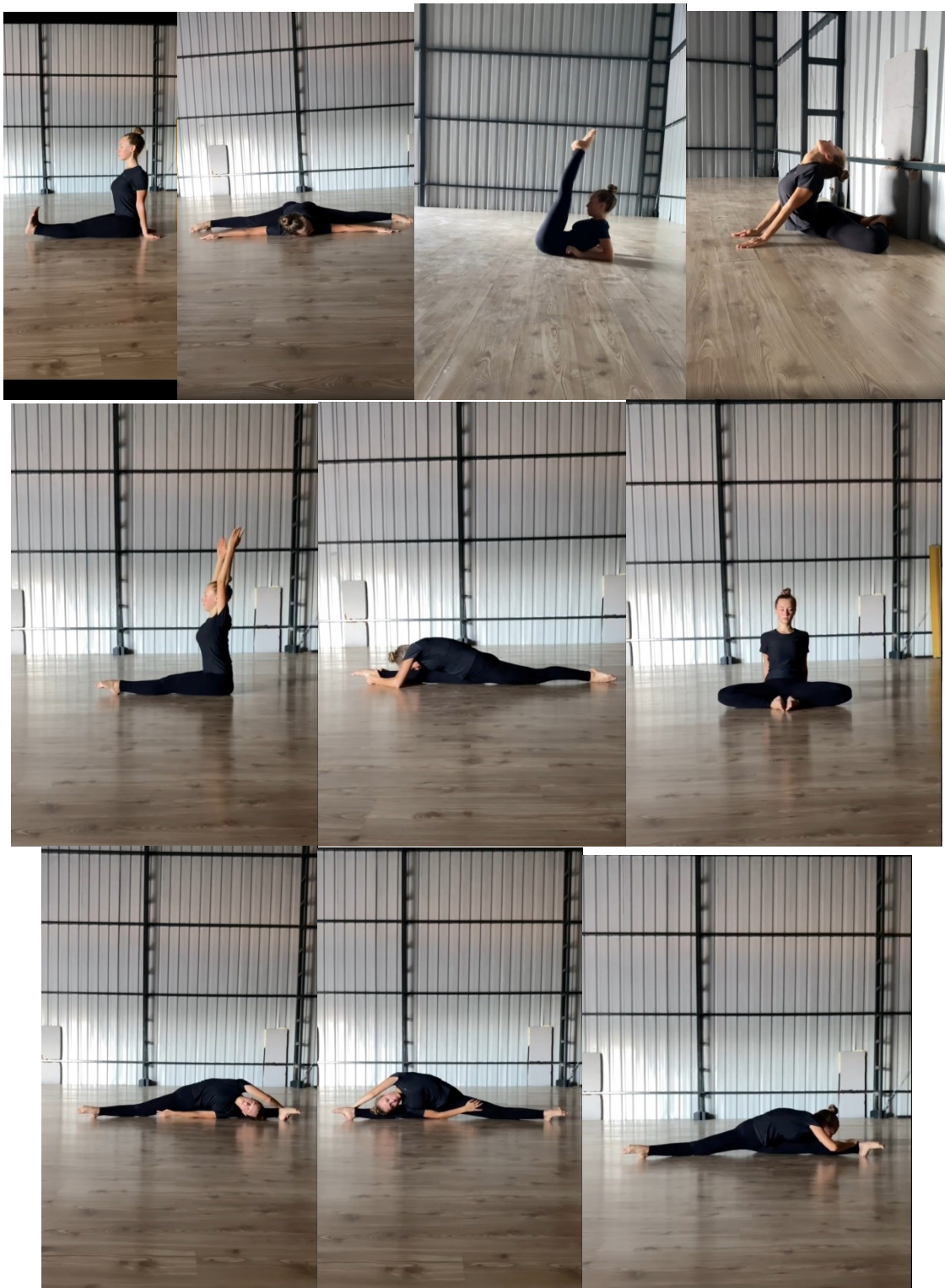
Деякі виробники пропонують гумові стрічки чорного або фіолетового кольору – навантаження під час занять з такою гумкою максимальне, тому починати з неї не варто. Новачкам краще віддати перевагу менш міцним моделям. Під час використання гумової стрічки необхідно застосовувати наступні правила:

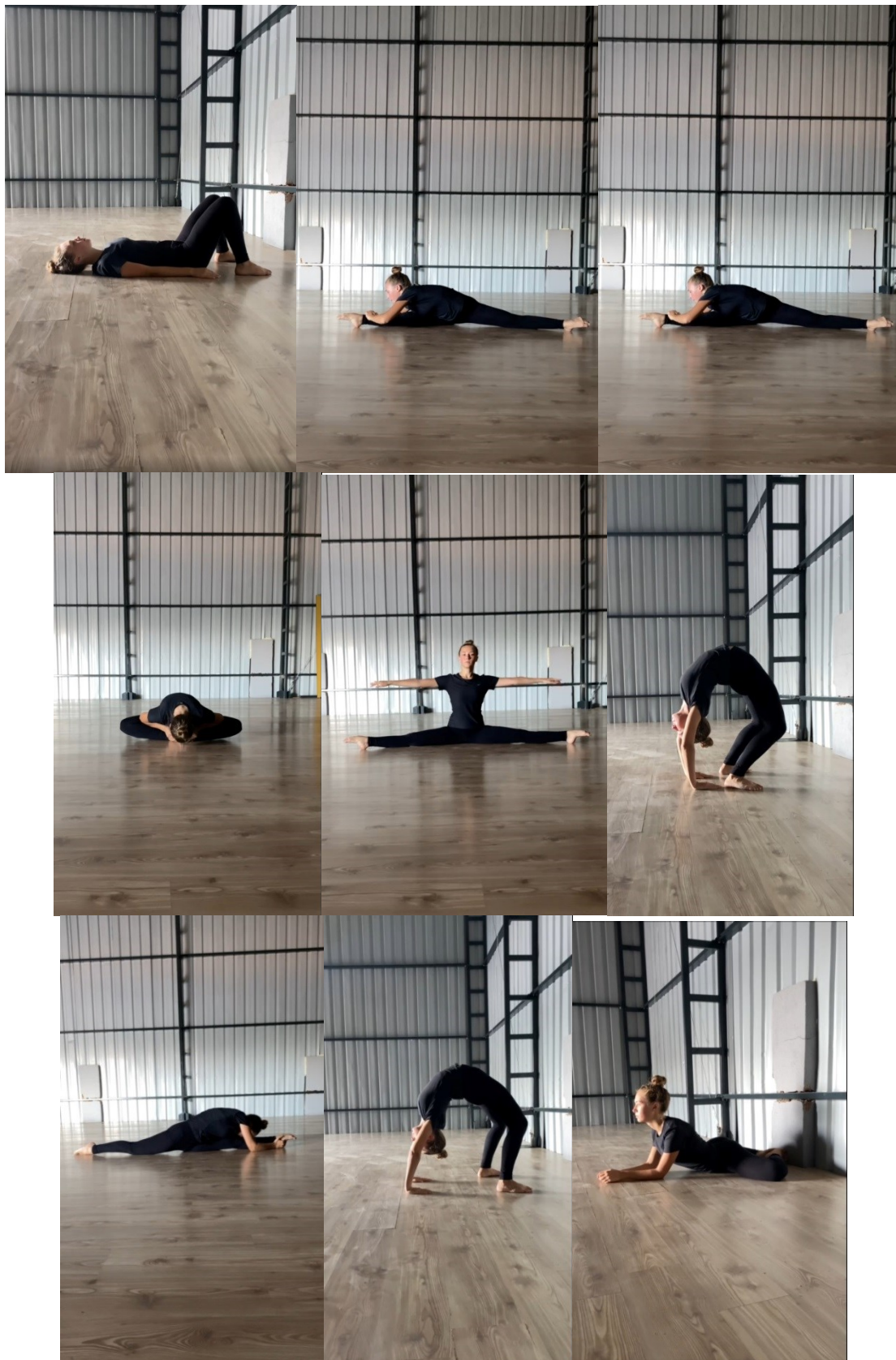
- виконувати попередню розминку, яка дозволить уникнути можливих травм;

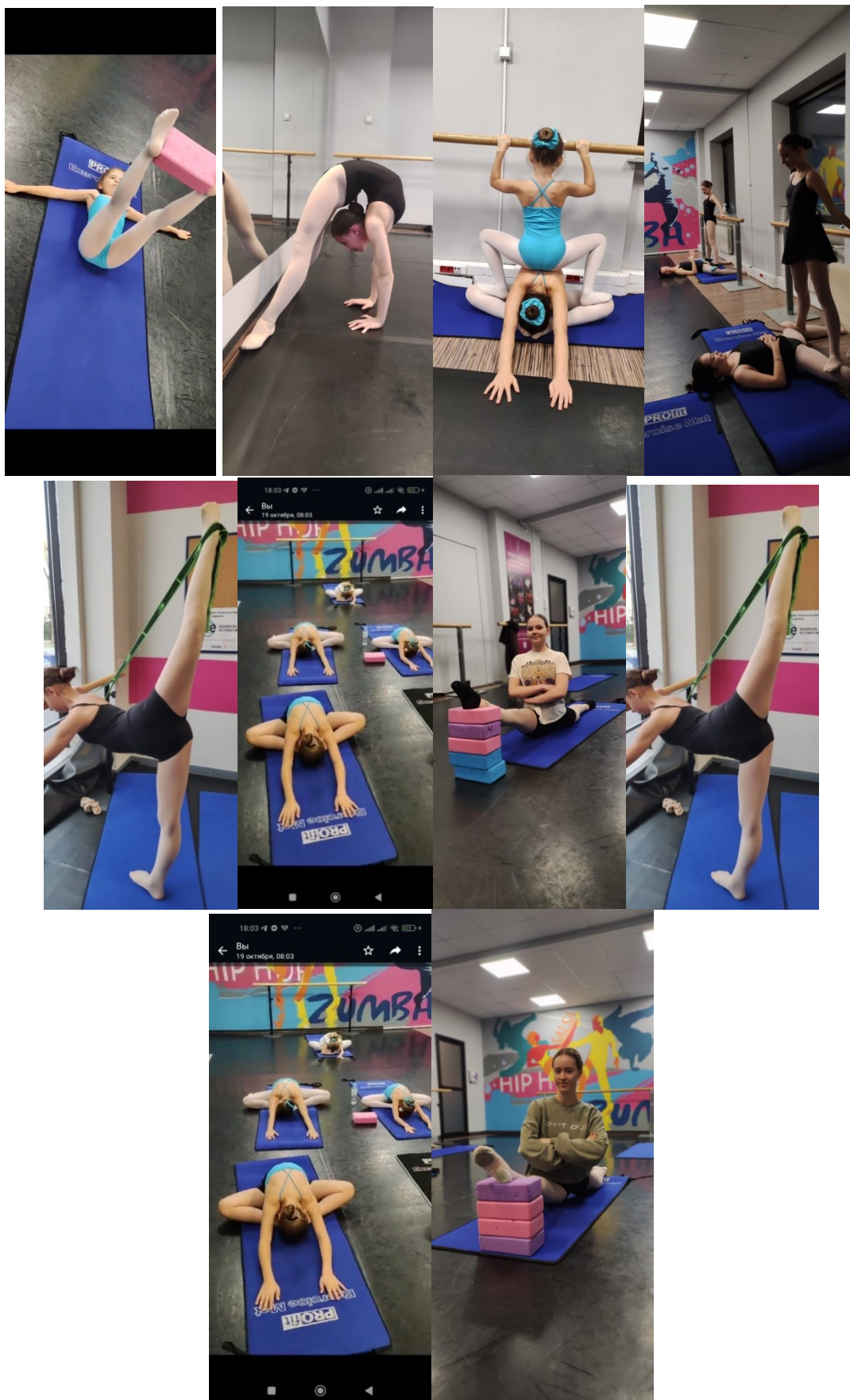
- звертати увагу на ритм руху і дихання;
- починати тренувальне заняття слід з великих груп м'язів (м'язів ніг, тулуба), а потім включати вправи для більш дрібних м'язів;
- кожна вправа виконується 8–12 разів (одна серія);
- можливе виконання від однієї до чотирьох серій;
- вправи виконуються з урахуванням принципу симетрії (з однієї потім з іншої ноги або руки, в обидва боки);
- починати тренування слід з посильного навантаження, щоб не викликати надмірний біль у м'язах;
- навантаження збільшується поступово за рахунок кількості повторень, кількості серій, ускладнення початкового положення тощо;
- збільшення або зменшення навантаження можливо за рахунок застосування гумової стрічки різної пружності.

Заняття хореографією, зокрема партерною гімнастикою, дає можливість учням пізнати самого себе, розкрити нові фізичні можливості, зняти емоційне та психологічне напруження. Завдяки пропонованому комплексу вправ, з кожним заняттям стає легше виконувати фізично складні вправи, з'являється інтерес до занять, позитивний емоційний фон, радість та посмішка. У наслідок таких занять зникають переживання, комплекси та страхи, учні почувують себе впевнено та комфортно. Велике значення на заняттях партерної гімнастики відіграє педагог, його настрій, розуміння головного результату своєї діяльності та налаштованість працювати у цьому напрямку.









Список використаних джерел:

1. Березова Г. О. Класичний танець у дитячих хореографічних колективах. Київ : Музична Україна, 1990. 255 с.
2. Методика викладання класичного танцю в школі : Методичні рекомендації / Укл. Л. Ю. Цветкова. Київ : ІЗМН, 1998. 76 с.
3. Хореографічна культура і освіта : проблеми та перспективи : *Зб. матеріалів I Міжнародної науково-практичної конференції, Київ 30 квітня – 1 травня 2019 р.* Київ : Видавництво НПУ імені М. П. Драгоманова, 2019. 118 с.
4. Цветкова Л. Ю. Методика викладання класичного танцю. – 2-е вид. Київ : Альтерпрес, 2007. 324 с.

* * *

* * *

ХАРЧУВАННЯ ДЛЯ ТАНЦІВНИКІВ: ПРАВИЛА ТА РЕКОМЕНДАЦІЇ

Вікторія ВОЩІНІНА

Викладач класичного танцю другої категорії Дніпропетровського фахового мистецько-художнього коледжу культури

Постановка проблеми. Сучасною проблемою в наші дні є нераціональне харчування, що негативно впливає на наше фізичне благополуччя. Особливою категорією населення є студентська молодь. Молоді люди, які продовжують навчання у закладах вищої освіти, є достатньо специфічною групою, для якої характерно високі навчальні навантаження, пов'язані з підвищенням рівня розумового навантаження та психоемоційного стресу, різкою зміною способу життя, зміною соціальних відносин, схильністю до ризикованої поведінки тощо.

Студентська молодь є соціальною групою, яка пов'язана певними віковими межами, специфічними умовами навчання, праці і життя. Так у 17–18 років, процес всебічного удосконалення рухової функції наближається до завершення. Енергетичні витрати на одиницю маси тіла складає 22–24 ккал/кг за добу, як у дорослої людини.

Упорядковується співвідношенням сили різних м'язових груп.

У цей час завершення формування того співвідношення топографії сили м'язових груп, яке типове для дорослих людей. Формування показників швидкості та сили м'язових скорочень відбувається неодноразово. Величина сили різних м'язових груп формується до 17 років, в той час як м'язові скорочення формуються раніше.

До 18–20 років зупиняється формування вегетативних функцій і добувається високий рівень їх взаємодії. До цього часу витривалість як важлива рухова якість становить 85% від величини цього показника у дорослих. У 20–29 років її розвиток досягає найвищого рівня, саме тому у молодому віці слід більше уваги приділяти розвитку різновидів витривалості. Таким чином молодий вік можна назвати заключним етапом поступового вікового розвитку фізіологічних і рухових можливостей організму.

Здоров'я людини більш ніж на 50% залежить від способу життя, який вона веде. Важливою складовою здорового способу життя є оптимальний рівень рухової активності [1].

Об'єкт дослідження: харчування для танцюристів.

Предмет дослідження – сучасні тенденції харчування танцюристів.

Мета роботи – визначити основні правила та рекомендації харчування танцюристів.

Методи дослідження – аналізуємо і визначаємо проблеми харчування сучасних студентів.

Сучасні тенденції, правила та рекомендації. Фізична активність робить нас сильними, наповнює енергією, покращує статуру, координацію рухів і швидкість реакції. Вона тренує м'язи (зокрема й серце), зміцнює кістки, стимулює обмін речовин, допомагає підтримувати ідеальну масу тіла, зменшує ризик виникнення захворювань, а регулярні тренування поліпшують показники роботи багатьох органів і систем, зокрема:

- *серцево-судинної системи* – завдяки тому, що треноване серце менше «зношується» і забезпечує ефективне постачання кисню та поживних речовин до кожної клітини організму;

- *респіраторної системи* – завдяки тому, що під час фізичних навантажень збільшується ємність легень і тренуються м'язи, які беруть участь у процесі дихання (треновані спортсмени менше страждають від задишки при фізичних навантаженнях);

- *скелета* – завдяки тому, що фізичні вправи сприяють збільшенню щільності кісткової тканини та еластичності зв'язок. У поєднанні з повноцінним харчуванням це найкраща профілактика остеопорозу, який виникає через вимивання кальцію з кісток і загрожує складними переломами;

- *ендокринної системи* – завдяки тому, що рухова активність пришвидшує обмін речовин, запобігає ожирінню і діабету;

- *нервової системи* – завдяки тому, що регулярні тренування поліпшують координацію рухів і швидкість реакції,

Підрахувати кількість необхідної добової норми калорій не так просто, оскільки воно залежить від багатьох параметрів – віку, статі, активності, індивідуальних особливостей.

Добова норма калорій для чоловіків.

У різному віці витрата калорій у чоловіків відрізняється. З 19 до 30 років чоловіки, які ведуть помірно активний спосіб життя ці показники приблизно рівні 2700 ккал. Для спортсменів і танцюристів – 3000 і 2900 ккал.

Для дівчат, які ведуть помірно активний спосіб життя, і яким ще не виповнилося 25, витрата енергії в середньому дорівнює 2100–2300 ккал. У віці від 26 до 50 років – 2000–2100 ккал. Для танцюристів і спортсменок ці показники рівні 2300–2500, 2100–2300 і 1900–2000 відповідно [2].

Правильний баланс білків, жирів і вуглеводів є основою хорошого самопочуття і припливу сил. Тому дуже важливо стежити не тільки за кількістю споживаної енергії, а й за пропорціями макроелементів [3].

Щодо режиму харчування – він є важливим складником раціонального харчування. Режим передбачає регулярне споживання їжі у певні проміжки часу, а також розподіл добового раціону за енергоцінністю протягом дня. Дотримання режиму харчування забезпечує ефективну роботу системи травлення, нормальне засвоєння їжі та правильний обмін речовин. А щодо української молоді, то вона схильна до споживання високалорійної їжі, зокрема пізно ввечері, і 18% – це роблять у закладах громадського харчування різного типу. І як наслідок такого нераціонального харчування розвиваються захворювання шлунку, кишечника тощо (гастрит, виразкова хвороба шлунку, панкреатит, коліт тощо).

За рекомендацією вчених для запобігання хворобливих станів кожній людині потрібно дотримуватися таких принципів харчування:

1. Енергетична цінність раціону харчування повинна відповідати енергетичним витратам організму.

2. Хімічний склад їжі має відповідати фізіологічним потребам організму у поживних речовинах (кожен прийом їжі має бути максимально збалансованим).

3. Раціони харчування повинні складатися з різноманітних продуктів переважно рослинного, а не тваринного походження.

4. Оптимальний режим харчування, що забезпечує регулярність (4–5 разів на день) надходження їжі та включення психофізіологічного механізму травлення [4].

Треба розуміти, що фізичні зусилля вимагають великої витрати енергії, концентрації уваги та гарного обміну речовин. Танці у будь-якому їх прояві є дуже енергетично витратними та виснажливими.

Багато професійних танцюристів забувають про те, що потрібно їсти перед тренуванням. Так чинити не слід – організм швидко виснажується, працює на шкоду собі і як підсумок – результат зовсім не радує. З метою збільшення витривалості, нівелювання втоми, активації роботи нервової системи та збільшенню фізичних показників використовують передтренувальний комплекс. До його складу можуть входити: амінокислоти, кофеїн, гуарана, вітаміни, вуглеводи. У сукупності ці речовини сприяють: збільшенню надходження кисню у м'язи, зменшенню утворення молочної кислоти, збільшенню скоротливої здатності, поповненню запасів енергії, виведенню токсичного аміаку, жироспалюванню та виведенню холестерину.

Перш за все варто зазначити, що раціон танцюриста повинен мати достатню кількість мікро- та макроелементів, вітамінів і при цьому залишатися легким. Дієтологи радять вживати продукти білкової групи (риба, м'ясо птиці, горіхи), овочі, фрукти, зелень. Не варто забувати і про різноманітність: раціон має відрізнятися кожного дня.

Сніданок має містити складні вуглеводи (крупяні, квасоля, злакові), які довго засвоюються в організмі, щоб ви відчували себе ситими та енергійними довше.

Більшість дієтологів радять харчуватися за принципом роздільного харчування, але нестабільний графік танцюристів не завжди дозволяє вчасно їсти. Саме тому важливо мати з собою перекус. Це можуть бути горіхи, злакові батончики, фрукти чи, навіть, гематоген. Вони насичують організм та додають енергії.

Проте пам'ятайте, що перекуси не можуть замінити повноцінні страви.

Вечеря має бути найменшою за розміром. Навіть якщо тренування закінчується пізно ввечері, не варто їсти більше, ніж 100 г. сиру (5–9% жирності) чи стакан кефіру.

Також, важливо пити достатньо звичайної фільтрованої води. Дехто вважає, що за день необхідно випити від 2 (у дні з низькою активністю) до 3,5 (у дні з високою активністю) літрів води. Чай, кава, солодка вода та соки не входять у добову норму.

Перед тренуванням не варто перевантажувати шлунок важкою, жирною їжею. Краще з'їсти невелику тарілку супу чи порцію риби або м'яса з салатом за годину до початку тренування.

Тренувальний процес протікає у кожного по-своєму, адже тут відіграють роль особливості метаболізму, контрольованість фізичного навантаження, психоемоційний фон.

Після активного фізичного навантаження вкрай важливо правильно відпочити та відновитися. Напрузі схильні всі системи організму, особливо м'язова та нервова. Важливим моментом є здоровий сон і харчування.

Дієтологи не радять після тренування вживати будь-що в їжу упродовж півгодини-години. Якщо вже занадто пізно, то краще просто випити стакан кефіру. Збалансований та правильний раціон не лише покращить ваш настрій, стан вашого здоров'я та шкіри, а й зробить вас продуктивними та енергійними. Слідкуйте за тим що, коли, і як ви їсте, та забудете про тяжкість у шлунку чи млявість.

Вивок. «Їжа є джерелом енергії і важливих для життя поживних речовин, а харчування – засобом для їх отримання». Проблема здорового харчування є однією з найактуальніших в наші дні. Повноцінне харчування передбачає споживання достатньої кількості білків, жирів, вуглеводів, вітамінів, макро- і мікроелементів для нормального функціонування організму в цілому. Наше фізичне здоров'я, стан імунітету, психічна гармонія – все це безпосередньо пов'язано з проблемою здорового харчування людини. Для студентів проблема харчування стоїть особливо гостро. У зв'язку з браком часу у них немає можливості дотримуватися правильного режиму прийомів їжі в кількості 3–4 разів.

Основними гігієнічними вимогами до харчування є наступні:

- раціон харчування повинен відповідати віковим особливостям людини;

- їжа повинна бути різноманітною і збалансованою за змістом різних речовин;

- добовий раціон харчування повинен бути правильно розподілений за калорійністю між сніданком, обідом і вечерею;

- необхідно суворо дотримуватися часу прийомів їжі і проміжків між ними.

У студентському віці ще не завершено формування ряду фізіологічних систем, тому молодий організм дуже чутливий до порушення збалансованості харчових раціонів.

Домогтися оптимальної форми тіла, яка підкреслить граціозність і доповнить характер танцю не так-то й просто. Це тривалий, кропіткий процес, який вимагає терпіння, витрат і зусиль над самим собою. Але усі цілі досяжні – головне з турботою ставитися до свого організму та насичувати його необхідною кількістю поживних речовин.

Список використаних джерел:

1. Смоляр В. Основи фізіології та гігієни харчування. Київ : Здоров'я, 2000. 335 с.

2. Костина О. О. Аналіз впливу сучасних тенденцій харчування на здоров'я молоді. зб. тез IX Всеукраїнська науково-практична інтернет-конференція «Техногенно-екологічна безпека України: стан та перспективи розвитку / ТЕБ 2019» (04–15 листопада 2019 року). Національний університет державної фіскальної служби України. Ірпінь : НУДПСУ, 2019. С. 270–272.

3. Іванова І., Гвоздій С., Поліщук Л., Козикін А. Формування здорового способу життя студентів як педагогічна проблема. Педагогічні науки. Київ, 2007. 123 с.

4. Лобань Г., Зачепило С., Коваленко Н. Формування здорового способу життя студентів як запорука суспільного та економічного розвитку держави. Актуальні проблеми сучасної медицини. 2015. Т. 15. № 2. С. 30–32.

* * *

Наукове видання

Автори:

Андрухів Марта, Берест Роман, Винник Ольга, Воцініна Вікторія, Гайдук Інна,
Горинь Катерина, Заставний Олександр, Коваленко Сергій, Козинко Лілія,
Колногузенко Марина, Лань Оксана, Лиманська Ольга, Мокрій Роксолана,
Пахолків Анна, Піхоцька Ганна, Плахотнюк Олександр, Поточняк Маріанна,
Самохвалова Алла, Сліпченко Ірина, Циганій Ірина, Чорнак Звенислава

**Хореографічне мистецтво в Україні та світі:
традиції та тенденції розвитку**

Науковий редактор – Олександр Плахотнюк

Літературний редактор – Софія Маркевич

Дизайн обкладинки – Дмитро Топорков

На обкладинці фото Театру танцю «Відлуння» ЦТДЮГ м. Львів

Автор фото – Олександр Плахотнюк

Підписано до друку 02.02.2024
Формат 60x84/16. Ум. друк. арк. 11,6
Наклад 100 прим.

Друк – ФОП Муха Ю.М.
79000, Львів, Дорошенка, 24
Свідоцтво фізичної особи-підприємства Во2 №965799.
тел. 096-457-40-93

Примітки

