

**ПОЛТАВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ В.Г. КОРОЛЕНКА**

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

БЛАГОВА ТЕТЯНА ОЛЕКСАНДРІВНА

УДК 793.3.071.5(477)“19/20”(043.5)

**ДИСЕРТАЦІЯ
РОЗВИТОК ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ
(XX – ПОЧАТОК XXI СТОЛІТТЯ)**

13.00.04 – теорія і методика професійної освіти

Подається на здобуття наукового ступеня доктора педагогічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ / Т.О. Благова

Науковий консультант –
Хомич Лідія Олексіївна
доктор педагогічних наук, професор

Полтава – 2021

АНОТАЦІЯ

Благова Т.О. Розвиток хореографічної освіти в Україні (XX – початок XXI століття). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора педагогічних наук за спеціальністю 13.00.04 – теорія і методика професійної освіти. – Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка, Полтава. 2021.

У дисертації вперше цілісно проаналізовано генезу й розвиток хореографічної освіти в Україні впродовж XX – з початку XXI століття. Хореографічну освіту представлено як об'єкт міждисциплінарного дискурсу, інтермедіальний соціокультурний феномен у царині мистецької освіти. Феномен хореографічної освіти інтерпретовано як своєрідний ретранслятор соціокультурної динаміки, що акумулює культурно-мистецькі, етнічні, ідеологічні, художньо-естетичні та педагогічні настанови визначеного історичного періоду у специфічний спосіб, притаманними йому методами й засобами. Обґрунтовано, що ключове поняття – хореографічна освіта – є складною за морфологією та лексичним змістом системою, що охоплює сукупність сенсів, сутнісних характеристик, термінологічних складників.

На основі вивчення та термінологічного аналізу наукових джерел запропоновано авторське тлумачення понять *хореографічна освіта*, *хореографічна педагогіка*, *хореографічна школа*. Поняття «хореографічна освіта» як складник освіти мистецького профілю визначено процесом і результатом цілеспрямованого формування комплексу професійних і особистісних якостей, де професійні обумовлені специфікою функційної спрямованості творчої діяльності в галузі танцю, а особистісні забезпечують розвиток аксіосфери індивіда. Процеси навчання й виховання інтерпретовано системоутворюючими елементами хореографічної освіти, її домінантними ознаками, що відображають сутність танцю в мистецько-педагогічному вимірі. Кожний із них має ознаки комплементарності, забезпечуючи професіональну цілісність і діалектичну єдність.

Поняття «хореографічна педагогіка» визначено як профільну галузь педагогічних знань, сфокусовану на дослідженні ресурсності мистецтва танцю в системі освіти; науку про хореографічну освіту, що вивчає основні концепти теорії та практики навчання танцювального мистецтва в різних напрямках, стилях та жанрах, сформованих у результаті його історичного поступу та процесів професіоналізації. Завдання хореографічної педагогіки як технологічного складника хореографічної освіти сфокусовані на осмисленні сутності, закономірностей, принципів, структури, змісту, технологій, організаційних форм і класифікацій методів різноаспектної освітньої діяльності в галузі танцю. Розвиток педагогічних традицій у царині хореографічної освіти сприяв виокремленню поняття «хореографічна школа», яке інтерпретовано у дослідженні як соціокультурний феномен, що формує та розвиває балетмейстерські, виконавські, педагогічні традиції, забезпечуючи їхню наступність, акумулює сконцентрований професійно-хореографічний досвід поколінь, популяризує конкретні теорії, технології та методики опанування мистецтва професійного танцю, сприяє виокремленню різних хореографічно-педагогічних напрямів тощо.

Схарактеризовано формування методологічних засад хореографічної освіти у філософсько-культурологічному аспекті; виокремлено сутнісні ознаки професіоналізації танцювальної підготовки в різних історичних моделях. Визначено особливості становлення теоретичних концептів хореографічної освіти у вимірі історичних, соціокультурних, мистецьких і педагогічних детермінант. Проаналізовано їхню поступову диверсифікацію в межах кожного із напрямів танцювального мистецтва. Розкрито взаємозв'язок і взаємозалежність культурно-мистецьких та освітніх процесів у розвитку хореографії в різних історичних формаціях. На основі аналізу широкого діапазону інформаційних ресурсів досліджено структуру, динаміку розвитку форм організації, специфіку змісту допрофесійної, неформальної та професійної хореографічної освіти в Україні.

Основоположна ідея дослідження полягає в тому, що хореографічна освіта в Україні, як складник освіти мистецького профілю, є багатофункційним і багатоструктурним діалектичним процесом, динаміка якого відбувалася впродовж

визначеного історичного періоду в розмаїтті організаційних форм і мала ознаки і неперервності, і дискретності. Хвилеподібність її поступу potwierджується виникненням на кожному із етапів реформаційних змін певних культурно-мистецьких течій, новаторських концепцій, хореографічно-педагогічних ідей, які поступово трансформувалися й утверджувалися в освітні парадигми теорії і практики професійної хореографічної підготовки, виокремлювалися в цілісні авторські хореографічні школи або зникали. Інтермедіальний характер хореографічної освіти зумовлював активну кореляцію концептів її розвитку зі стратегіями і тенденціями культурно-мистецької галузі.

Концепція дослідження базується на трьох взаємопов'язаних концептах – методологічному, теоретичному та методичному. *Методологічний концепт* розкриває адаптацію методологічного інструментарію філософії, історії, культурології, мистецтвознавства та інших наук до вивчення хореографічної освіти як історико-педагогічного феномена; відбиває взаємозв'язок і взаємодію методологічних підходів до розвитку хореографічної освіти: *історико-хронологічний* підхід уможливив вивчення освітніх змін на різних історичних етапах у тісному зв'язку з конкретними історичними й соціокультурними умовами та в чіткій хронологічній послідовності, що забезпечило обґрунтування періодизації розвитку хореографічної освіти в Україні у ХХ – з початку ХХІ століття; *системний* підхід дає можливість розглядати розвиток хореографічної освіти в Україні як неперервний процес системних змін усіх її складників, що є взаємопов'язаними компонентами (форми організації, змістові напрямки) в єдності із суспільно-політичними, культурно-мистецькими та організаційно-педагогічними детермінантами; *інтермедіальний* підхід передбачає студіювання розвитку хореографічної освіти з позицій системності та міждисциплінарності, у зіставленні освітнього, культурологічного та мистецького дискурсів; *структурно-функціональний* підхід дозволив здійснити науковий аналіз феномена хореографічної освіти, виокремити в її складі певної структури та встановити функційні зв'язки між її елементами; *культурологічний* підхід уможливив дослідження парадигмальних змін у сутності, статусі, функційній значущості

професійної танцювальної діяльності конкретного історичного періоду як наслідок паралельних глибинних загальнокультурних трансформацій; *парадигмальний* підхід передбачає розгляд і конструювання хореографічної освіти як реалізацію певної парадигми педагогіки мистецтва, що домінувала у визначений історичний період; *персоналістичний* підхід дозволив визначити особисті досягнення знаних представників професійної хореографії активатором формування концептів хореографічної педагогіки й загалом ціннісно-культурного фонду національної хореографічної освіти; *особистісно орієнтований* підхід передбачає спрямованість хореографічної підготовки на формування цілісної, духовно багатой особистості на основі залучення до надбань національних мистецьких традицій хореографії та формування спеціальних знань, умінь та навичок; *аксіологічний* підхід орієнтує на вивчення розвитку національної хореографічної освіти з позиції виявлення її ціннісних орієнтирів. *Теоретичний концепт* передбачає здійснення наукової аналітики розвитку хореографічної освіти в Україні в зіставленні історико-педагогічного, культурологічного, мистецтвознавчого та вузькопрофесійного хореографічного дискурсів, через призму загальнофілософського розуміння та історико-культурної ідентифікації; уможливорює висвітлення сутності досліджуваного феномену, його структури, еволюції організаційних форм, змістово-функційних характеристик, передумов та чинників розвитку, динаміки формування тезаурусу і методів з позицій системного міждисциплінарного підходу. *Методичний концепт* передбачає аналіз навчально-методичного забезпечення хореографічної підготовки на різних освітніх рівнях, із визначенням мети, організаційних форм, змісту, методів і засобів навчання; спрямовується на розроблення теоретико-методичного супроводу для викладання хореографії в різних формах організації, реалізацію культурно-мистецьких проєктів, визначення перспектив використання прогресивних історико-педагогічних надбань у галузі національної хореографічної освіти.

На основі визначених методологічних підходів з'ясовано, що впродовж досліджуваного історичного періоду допрофесійна хореографічна підготовка

дітей та учнівської молоді забезпечувала реалізацію різних просвітницьких завдань і формувалася в освітній та мистецькій галузях в однопрофільних і багатoproфільних закладах різного функційного призначення: Установлено, що неформальна хореографічна освіта реалізовувалася у структурі культурно-просвітницької галузі в розмаїтті позаінституційних форм навчання, об'єднувала осередки професійного і аматорського танцювального виконавства, які корелювали між собою в організаційній, творчій та змістовій площинах. Виявлено, що професійна хореографічна освіта в Україні функціювала у різних типах спеціалізованих навчальних закладів гуманітарного профілю. Вони забезпечували багаторівневу підготовку хореографів-виконавців, керівників аматорських і професійних танцювальних колективів, організаторів і методистів клубної та хореографічної самодіяльності, викладачів хореографії для різних типів навчальних закладів, балетмейстерів, режисерів-постановників. Виявлено й систематизовано мистецько-педагогічний досвід відомих українських балетмейстерів, розкрито їхній внесок у формування теоретичних і практичних концептів національної хореографічної школи. Узагальнено провідні прогресивні тенденції розвитку хореографічної освіти в Україні; обґрунтовано перспективи їхнього творчого використання у формуванні теорії та практики хореографічної освіти в сучасних соціокультурних умовах.

Наукова новизна та теоретичне значення отриманих результатів полягає в тому, що *вперше*: цілісно проаналізовано генезу й розвиток хореографічної освіти в Україні впродовж ХХ – з початку ХХІ століття; визначено сутність поняття «хореографічна освіта» як історико-педагогічного феномена у широкому соціокультурному, педагогічному, вузькому спеціалізованому значеннях; розкрито основні *закономірності* (зумовленість організації хореографічної освіти суспільно-політичними, ідеологічними, соціокультурними детермінантами; взаємозв'язок і взаємовплив зарубіжних і вітчизняних теорій, авторських концепцій, шкіл, виконавських практик у процесі формування змістових напрямів хореографічної освіти; забезпечення прогресивного поступу національної хореографічної освіти творчими досягненнями знаних хореографів України);

визначено провідні *тенденції* розвитку *професійної* хореографічної освіти (елітарність (винятковість фахових вимог), традиційна закритість та інерційність в аспекті тяжіння до академічних канонів професійної підготовки, особистісно-орієнтований підхід, рання фахова спеціалізація; консерватизм змісту навчання, зумовлений вузькопрофесійними виробничими потребами), *допрофесійної* хореографічної освіти (кореляція загальноосвітніх і вузькоспеціалізованих цілей, завдань танцювальної підготовки, професіоналізація хореографічного навчання та активне залучення вихованців до виробничих процесів у профільній культурно-мистецькій галузі), *неформальної* хореографічної освіти (диверсифікація форм, видів, жанрових ознак, стильових напрямів танцювальної творчості, інтеграція цілей, стратегій, розвитку змісту аматорської і професійної хореографічної підготовки, активне просвітництво представників професійної хореографії); на основі визначених *критеріїв* обґрунтовано *періодизацію* розвитку хореографічної освіти в Україні впродовж ХХ – на початку ХХІ століття: *1900 – 1920 рр.* – період становлення професійних (у структурі театральнo-видовищної індустрії) і активного розвитку допрофесійних (у структурі закладів загальної освіти різних відомств) форм хореографічної освіти в умовах різних державних устроїв і політичних режимів; *1920 – 1929 рр.* – період синкретичності професійних (театральних) і аматорських (студійних) форм хореографічної освіти, активізації хореографічного новаторства в умовах національно-культурного відродження України у складі Радянського Союзу; *1930 – 1959 рр.* – період централізації, структурного визначення, контраверсійності розвитку хореографічної освіти в умовах тотальної ідеологізації й уніфікації змісту масового самодіяльного і професійного мистецтва; *1960 – 1990 рр.* – період диверсифікації форм, змістових видів, напрямків аматорської і професійної хореографічної освіти на тлі ренесансу радянської танцювальної культури; *1991 – 2010 рр.* – період модернізації хореографічної освіти в умовах реформування загальної і професійної мистецької освіти в незалежній Україні, стимульованого низкою нормативно-правових документів і урядових програм галузей освіти і культури.

Узагальнено основні теоретико-методологічні підходи до осмислення термінологічного апарату дослідження; *уточнено* змістові характеристики дефініцій ключових понять, а саме: «танець», «хореографія», «хореологія», «балетознавство», «балетмейстер», «хореограф», «хореографічна культура», «хореографічне аматорство», сформульовано авторські дефініції понять «танець», «хореографічна освіта», «хореографічна педагогіка», «хореографічна школа», «національна хореографічна школа».

До наукового обігу вперше введено 174 невідомих архівних документів з розвитку хореографічної освіти.

Подальшого розвитку набули наукові положення щодо напрямів розвитку формальної та неформальної хореографічної освіти в Україні, внеску відомих українських балетмейстерів, організаторів освітнього руху, хореографів-методистів у розроблення теоретичних і практичних концептів національної хореографічної школи.

Практичне значення одержаних результатів дослідження полягає в розроблені та апробації освітніх компонентів «Історія професійної підготовки педагога-хореографа», «Розвиток хореографічної освіти в Україні», «Актуальні проблеми мистецької освіти», «Український народно-сценічний танець у хореографічних колективах» для підготовки здобувачів хореографічних спеціальностей різних освітніх рівнів в умовах закладів вищої освіти; навчально-наочною електронною ресурсу «Теорія і методика європейських бальних танців» (з грифом МОН). Матеріали дослідження є актуальними для використання у процесі проведення навчальних і виробничих практик, фахових семінарів, в організації науково-дослідної роботи студентів, для підвищення професійної майстерності учасників неформальної хореографічної освіти, методистів-хореографів, організаторів та керівників танцювальних гуртків. Основні теоретико-методологічні положення й висновки дисертації є актуальними для наукової сфери (у подальших історико-педагогічних, культурологічних, мистецтвознавчих наукових розвідках у галузі хореографічної освіти і культури)

та у розробленні сучасного навчально-методичного забезпечення хореографічної підготовки різних категорій здобувачів хореографічної освіти.

Ключові слова: хореографічна освіта, хореографічна школа, хореографічна педагогіка, хореографічна підготовка, хореографічне просвітництво, хореографічне аматорство, балетмейстер, педагог-хореограф, мистецько-педагогічна діяльність.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, у яких опубліковано основні результати дисертації

1. *Благова, Т.О.* (2020). Розвиток хореографічної освіти в Україні: історико-педагогічний концепт : монографія. Полтава : ТОВ : АСМІ, 488.
2. *Blahova, T.* (2019). Formation of concepts of higher choreographic education in Ukraine / ASSOCIATION AGREEMENT: DRIVING INTEGRATIONAL CHANGES: Collective monograph. Accent Graphics Communication. Chicago, Illinois, USA, 617–628.
3. *Благова, Т.О., Жиров, О.А.* (2010). Теорія і методика європейських танців [Електронний ресурс] : навч.-наоч. посіб. для студ. вищ. пед. навч. закл. 250 МВ. Полтава, ПНПУ імені В.Г. Короленка. – 1 електрон. опт. диск (CD-ROM); 12 см. Систем. вимоги: Celeron 633 MHz; 128 MB RAM; CD-ROM Windows 98/2000/Me/XP/Vista; Microsoft Word 97-2007; Microsoft Office Power Point 97 – Назва з титул. екрану.
4. *Благова, Т.О.* (2008). Розвиток мистецьких дисциплін у середніх школах Полтавщини (кінець XIX – початок XXст.). *Збірник наукових праць Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г.Короленка. Педагогічні науки*, 3 (61). Полтава, 279–286.
5. *Благова, Т.О.* (2008). Організація художньо-естетичного виховання у системі позашкільної освіти 1917-1920 рр. *Педагогіка і психологія професійної освіти: науково-методичний журнал*, 1, 239–246.

6. *Благова, Т.О.* (2009). Художньо-естетична підготовка вчителя у системі педагогічної освіти в Україні (кінець XIX – початок XX ст.) *Вісник Львівського університету. Серія педагогічна*, 25 (2). Львів, 316–326.
7. *Благова, Т.О.* (2009). Особливості художньо-естетичної підготовки вчителя у системі педагогічної освіти 1917-1920 рр. *Імідж сучасного педагога: науково-практичн. освітньо-популярн. часопис*, 10 (99), 57–60.
8. *Благова, Т.О.* (2010). Особливості професійної підготовки майбутніх учителів-хореографів у системі педагогічної освіти. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*, 50. Житомир: ЖДУ, 72–76.
9. *Благова Т.О.* (2010). Формування педагогічної майстерності майбутніх учителів-хореографів у процесі фахової практичної підготовки. *Збірник наук. праць Херсонського державного університету. Педагогічні науки*, 56. Херсон: ХДУ, 244–250.
10. *Благова, Т.О.* (2010). Хореографічне мистецтво у системі професійної освіти України 20-х рр. XX ст. *Педагогіка і психологія професійної освіти: науково-методичний журнал*, 5, 155–163.
11. *Благова, Т.О.* (2011). Хореографічна освіта України середини XX ст. у системі підготовки культурно-освітніх працівників. *Науковий часопис Націон. пед. університету імені М.П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти: зб. наук. праць*, 11(16). К.: НПУ, 286–290.
12. *Благова, Т.О.* (2011). Хореографічна підготовка вчителя у системі вищих педагогічних навчальних закладів в Україні 20-х рр. XX ст. *Витоки педагогічної майстерності. Зб. наук. праць Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г.Короленка*. 8 (II), Полтава. Серія «Педагогічні науки», 65–71.
13. *Благова, Т.О.* (2011). Специфіка формування професійних якостей майбутніх учителів-хореографів. *Наук. часопис Націон. пед. університету імені М.П. Драгоманова. Серія 13. Проблеми трудової та професійної підготовки: зб. наук. праць*, 16. К.: НПУ, 16–25.

- 14.Благова, Т.О. (2011). Хореографічна освіта в діяльності культурно-освітніх установ України середини ХХ ст. *Зб. наук. праць Херсонського державного університету. Серія «Педагогічні науки»*, 58. Херсон: ХДУ, 43–48.
- 15.Благова, Т.О. (2011). Розвиток хореографічної освіти в Україні в діяльності Будинків народної творчості (40-50 рр. ХХ ст.). *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*, 50. Житомир: ЖДУ, 63–67.
- 16.Благова, Т.О. (2011). Особливості хореографічної освіти у технікумах підготовки культурно-освітніх працівників в Україні середини ХХ ст. *Педагогіка і психологія професійної освіти: науково-методичний журнал*, 5, 197–206.
- 17.Благова, Т.О. (2012). Розвиток школи українського народного танцю у мистецькій спадщині Л.Д. Чернишової. *Педагогіка і психологія професійної освіти: науково-методичний журнал*, 3, 127–136.
- 18.Благова, Т.О. (2012). Аматорська хореографічна освіта у системі роботи клубних закладів в Україні. *Освіта дорослих: теорія, досвід, перспективи*, 5, 81–90.
- 19.Благова, Т.О. (2012). Хореографічна підготовка вчителя в системі педагогічної освіти: історико-педагогічний аспект. *Проблеми підготовки сучасного вчителя: зб. наук. праць Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини / ред. кол.: Побірченко Н.С.(гол.ред.) та ін. Умань: ПП Жовтий О.О.*, 6 (2), 248–254.
- 20.Благова, Т.О. (2012). Організація педагогічного процесу в системі хореографічного аматорства в Україні. *Педагогіка і психологія професійної освіти: науково-методичний журнал*. 6, 201–208.
- 21.Благова, Т.О. (2013). Етапи розвитку сучасної хореографічної художньої самодіяльності в Україні. *Наук. часопис Націон. пед. університету імені М.П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти: зб. наук. праць*, 14(19). К.: НПУ, 181–186.
- 22.Благова, Т.О. (2013). Особливості хореографічного виховання школярів у системі освіти в Україні: історико-педагогічний аспект. *Вісник Житомирського*

- державного університету імені Івана Франка, 3 (69). Житомир: ЖДУ. С.53–57.
- 23.Благова, Т.О. (2013). Дитяче хореографічне аматорство у розвитку художньої самодіяльності в Україні. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології: науковий журнал*. 7(33). Суми: СумДПУ ім. А.С.Макаренка, 213–223.
- 24.Благова, Т.А. (2014). Ритміка у системі неперервної хореографічної освіти: історико-педагогічний аспект. Електронний ресурс. *Освітологічний дискурс: електронне фахове видання КУ імені Бориса Грінченка*, К. 4 (8), 22–33. URL: <http://od.kubg.edu.ua/index.php/journal/issue/view/11>
- 25.Благова, Т.О. (2014). Навчально-методичне забезпечення дитячого хореографічного аматорства *Науковий вісник Ужгородського національного університету*. «Педагогіка. Соціальна робота», 34. Ужгород, 38–41.
- 26.Благова, Т.О. (2014). Хореографічна підготовка в системі театральної освіти України. *Етика і естетика педагогічної дії*, 8, 100–110.
- 27.Благова, Т.О. (2014). Київське державне хореографічне училище у системі професійної мистецької освіти: історико-педагогічний аспект. *Педагогіка і психологія професійної освіти: науково-методичний журнал*, 6, 185–194.
- 28.Благова, Т.А. (2014). Непрерывное хореографическое образование : традиции и перспективы развития. *SOCIETY, INTEGRATION, EDUCATION*. Vol. II, Rezekne, 391–400. (Індексується у міжнародній наукометричній базі *Web of Science*).
- 29.Благова, Т.О. (2015). Формування теоретичних основ хореографічної освіти в контексті танцювальної культури античності. *Педагогіка і психологія професійної освіти: науково-методичний журнал*, 4–5, 148–159.
- 30.Благова, Т.А. (2015). Особенности хореографического образования в системе театральных учебных заведений. *Modern Science – Moderní věda – Praha*. Ceska republika, Nemoros, 2, 69–76.
- 31.Благова, Т.О. (2015). Динаміка формування теоретичних основ хореографічної освіти: історико-культурологічний контекст. *Science and Education a New*

Dimension. Pedagogy and Psychology: The journal is published by the support of Society for Cultural and Scientific Progress in Central and Eastern Europe, III (24), Issue 48. Budapest, 21–24.

- 32.Благова, Т.О. (2015). Формування теорії української народної хореографії в історико-культурологічному вимірі. *Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology : The journal is published by the support of Society for Cultural and Scientific Progress in Central and Eastern Europe*, III (30), Issue 59. Budapest, 27–30.
- 33.Благова, Т.О. (2016). Динаміка формування концептів професії балетмейстера в Україні (на матеріалі творчості П.П. Вірського). *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка: науковий журнал. Педагогічні науки*, 4 (86). Житомир: ЖДУ, 24–29.
- 34.Благова Т.О. (2017). Професійно-практична підготовка хореографа в умовах вищої педагогічної освіти. *Мистецтво та освіта: науково-методичний журнал*, 1(83), 48–52.
- 35.Благова Т.О. (2017). Дослідження етапів професіоналізації народно-сценічної хореографії в історико-культурній динаміці. *Науковий журнал «ScienceRise: Pedagogical Education»*, 7 (15), 36–40.
- 36.Благова Т.О. (2018). Формування концептів професії балетмейстера у контексті розвитку української хореографічної освіти. *Естетика і етика педагогічної дії*, 17, 140–151.
- 37.Благова Т.О. (2018). Пріоритети професійно-практичної підготовки хореографа в умовах закладів вищої освіти. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання: науковий журнал: вип. 1(11) / гол. ред. Ніколаї Г.Ю. Суми: ФОП Цьома С.П.*, 3–10.
- 38.Благова Т.О. (2018). Формування професійних компетентностей балетмейстера-педагога у структурі вищої хореографічної освіти: теоретичний аспект. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка: науковий журнал. Педагогічні науки*, 3 (94). Житомир: ЖДУ, 21–26.

39.Благова Т.О. (2019). Етапи професіоналізації бальної хореографії в історико-культурній динаміці. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання: науковий журнал: вип. 1–2(13–14) / гол. ред. Николаї Г.Ю. Суми: ФОП Цьома С.П, 3–13.*

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

40.Благова, Т.А. (2013). Формирование творческих способностей личности ребенка в процессе хореографической деятельности. *Современные проблемы общей и коррекционной педагогики и психологии детства: материалы IX Всероссийской с международным участием научно-практической конференции. Новосибирск, 23-24 мая 2013 г.* под ред. Г.С.Чесноковой, А.Ю. Зверковой. Новосибирск: НГПУ, Часть 1, 231–235.

41.Благова, Т.О. (2014). Мистецькі навчально-виховні комплекси як форма організації хореографічної освіти. *Тенденції і перспективи розвитку світового хореографічного мистецтва: матеріали III Всеукр. наук.-практ. конф., 18-19 листопада 2013 р.* Полтава: ПНПУ, 8–12.

42.Благова, Т.А. (2014). Инновационный потенциал профессиональной подготовки магистров хореографии в системе непрерывного педагогического образования. *Традиции и инновации в судьбах национальных образовательных систем: сборник научных трудов Международной научно-практической конференции, посвященной 190-летию К.Д. Ушинского, 10-11 апреля 2014 г.,* Курск, 87–93.

43.Благова, Т.О. (2014). Інноваційний підхід до професійно-педагогічної підготовки майбутніх фахівців сучасної бальної хореографії. *Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції.* (ред. В.В. Чуба). Херсон: МПП «Издательство «ІТ», 25–28.

44.Благова, Т.О. (2014). Ритміка у системі професійно-педагогічної підготовки вчителя. *Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю, Умань, 23-24 травня 2014 р.* ред. кол.: О.В. Дудник, Л.М. Андрощук. Умань : ФОП Жовтий О.О., 16–20.

- 45.Благова, Т.О. (2014). Концепція «рухової пластики» Е. Жака-Далькроза в сучасній системі початкової хореографічної освіти. *Виховний та мистецький вплив сучасного хореографічного мистецтва на розвиток творчих здібностей молоді: тенденції та перспективи розвитку. Методичний посібник.* ред. О.А. Плахотнюк. Львів : ЦТДЮГ, 79–89.
- 46.Благова, Т.О. (2015). Науково-творча робота студентів-хореографів як перспективний напрям професійної хореографічної підготовки. *Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції.* ред. В.В. Чуба. Херсон: МПП «Издательство «ІТ», 35–38.
- 47.Благова, Т.О. (2015). Формування професійних компетенцій майбутнього вчителя-хореографа: на матеріалах спецкурсів за вибором. *Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю, Умань, 16 травня 2015 р. /* ред. кол.: О.В. Дудник, Л.М. Андрощук. Умань: ФОП Жовтий О.О., 15–19.
- 48.Благова, Т.О. (2016). Пріоритети професійної підготовки вчителя-хореографа до організаційно-творчої роботи у хореографічному колективі. *Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти: матеріали III Всеукраїнської науково-практичної конференції, Умань, 25 червня 2016 р. /* ред. кол. : Л.М. Андрощук (гол. ред.), Л.П. Ятло, С.В. Куценко. Умань: ФОП Жовтий О.О., 16–21.
- 49.Благова, Т.О. (2016). Новаторські танцювальні системи як чинник розвитку хореографічної освіти на початку ХХ століття. *Сучасне хореографічне мистецтво: підґрунтя, тенденції, перспективи розвитку: навчально-методичний посібник для студ. вищ. навч. заклад. упорядн. О.А. Плахотнюк.* Львів: СПОЛОМ, 46–53.
- 50.Благова, Т.О. (2017). Початкові спеціалізовані мистецькі навчальні заклади у системі неперервної хореографічної освіти. *«Художні практики та мистецька освіта у кроскультурному просторі сучасності»: IV Всеукр. наук. прак. конф., Полтава, 29-31 березня 2017 р: тези доповідей.,* 11–15.

51. *Blahova, T.* (2017). Professional training of the teacher-choreographer to organizational-creative work in choreographic collective. *Теоретичні та методичні засади розвитку мистецької освіти в контексті європейської інтеграції : матеріали IV Міжнародної науково-практичної конференції, Суми, 11–12 грудня 2017 р.* Суми: ФОП Цьома С. П., 37–38.
52. *Благова, Т.О.* (2018). Сучасні пріоритети професійно-практичної підготовки педагога- хореографа в структурі вищої педагогічної освіти. *Матеріали міжнародної науково-практичної конференція “Формальна і неформальна освіта у вимірах педагогіки добра Івана Зязюна”, Полтава, 5–6 березня. 2018 р.* Полтава: ТОВ «АСМІ», 88–89.
53. *Благова, Т.О.* (2019). Форми організації вищої хореографічної освіти в Україні. *Матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф. «Художні практики та мистецька освіта у крос культурному просторі сучасності», Полтава, 7-8 жовтня 2019 р.* Полтава: ПНПУ, 7–12.
54. *Благова, Т.А.* (2019). Инновационный потенциал хореографической подготовки в условиях начальных специализированных художественных учебных заведений. *Сборник материалов Международной научно-практической конференции «Инновация – 2019. Вызовы времени».* Минск, Республика Беларусь, 2019. 257–259.
55. *Благова, Т.О.* (2020). Танцювальна інноватика першої третини ХХ століття у формуванні концепцій хореографічної освіти. *Dynamics of the development of world science. Abstracts of the 8th International scientific and practical conference.* Perfect Publishing. Vancouver, Canada. Pp. 323–329. URL: <http://sci-conf.com.ua>.

Опубліковані праці, які додатково висвітлюють результати дослідження:

56. *Благова, Т.О.* (2009). Розвиток шкільної і професійної мистецької освіти на Полтавщині (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.): навч. посіб. для студ. вищ. навч. заклад. Полтава: Оріяна, 240.
57. *Blagova, Tatyana* (2014). The specificity of professional development of a teacher-choreographer in terms of the higher pedagogical education. *British Journal of*

Science, Education and Culture, 1. (5) (January-June). Vol. V. “London University Press”. London, 413–419.

58. Благова, Т.О. (2015). Хореографічна освіта в системі початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів. *Науковий огляд (Scientific review): міжнародний науковий журнал*, 5 (15), 71–79.
59. Благова, Т.О. (2016). Динаміка розвитку школи українського народного танцю (у контексті діяльності видатних педагогів-хореографів ХХ ст.) / *Współczesne problemy kultury i sztuki : monograph; Scientific editors : dr Karolina Janczy, dr Olga Lukovska, dr Tetyana Nestorenko. Wydawnictwo Wyższej Szkoły Technicznej w Katowicach*, 250–260.
60. Благова, Т. О. (2020). Формування правильного дихання як складник професійної підготовки педагога-хореографа. / *Kultura fizyczna, pedagogika, zdrowie i fizjoterapia. Monografia. Starogard Gdański, Poland*, 120–129.

ABSTRACT

Blahova T. O. Development of choreographic education in Ukraine (XX – beginning of XXI century). – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript. The dissertation for a scientific degree of the Doctor of Pedagogy Sciences in specialty 13.00.04 – Theory and Methods of Professional Education. – Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University, Poltava. 2021.

The genesis and development of choreographic education in Ukraine during the XX – from the beginning of the XXI century are completely analyzed in the dissertation for the first time. Choreographic education is presented as an object of interdisciplinary discourse, an intermediate socio-cultural phenomenon in the field of art education. The phenomenon of choreographic education is interpreted as a kind of retransmitter of socio-cultural dynamics, which accumulates cultural, artistic, ethnic, ideological, artistic, aesthetic and pedagogical guidelines of a particular historical period in a specific way, its characteristic methods and means. It is substantiated that the key concept – choreographic education – is a complex morphological and lexical content

system that covers a set of meanings, essential characteristics, terminological components.

Based on the study and terminological analysis of scientific sources, the author's interpretation of the concepts of *choreographic education*, *choreographic pedagogy*, *choreographic school* is proposed. The concept of «choreographic education» as a component of art education is defined by the process and result of purposeful formation of a set of professional and personal qualities, where professional are determined by the specifics of the functional orientation of creative activity in dance, and personal ensure the development of the individual's axiosphere. The processes of teaching and education are interpreted by the system-forming elements of choreographic education, its dominant features that reflect the essence of dance in the artistic and pedagogical aspect. Each of them has signs of complementarity, ensuring professional integrity and dialectical unity.

The concept of «choreographic pedagogy» is defined as a profile field of pedagogical knowledge focused on the study of the resourcefulness of the art of dance in the education system; the science of choreographic education, which studies the basic concepts of theory and practice of teaching dance in various areas, styles and genres, formed as a result of its historical progress and processes of professionalization. Tasks of choreographic pedagogy as a technological component of choreographic education are focused on understanding the essence, patterns, principles, structure, content, technologies, organizational forms and classifications of methods of various educational activities in the field of dance. The development of pedagogical traditions in the field of choreographic education contributed to the separation of the concept of «choreographic school», which is interpreted in the study as a socio-cultural phenomenon that forms and develops choreographers, performers, pedagogical traditions, ensuring their continuity, accumulates concentrated professional and choreographic experience of generations, promotes specific theories, technologies and methods of mastering the art of professional dance, contributes to the separation of different choreographic and pedagogical areas, etc.

The formation of methodological bases of choreographic education in the philosophical and cultural aspect is characterized; the essential features of professionalization of dance training in different historical models are singled out. Peculiarities of formation of theoretical concepts of choreographic education in the dimension of historical, sociocultural, artistic and pedagogical determinants are denoted. Their gradual diversification within each of the directions of dance art is analyzed. The interrelation and interdependence of cultural, artistic and educational processes in the development of choreography in different historical formations is revealed. Based on the analysis of a wide range of information resources, the structure, dynamics of development of forms of organization, the specifics of the content of pre-professional, non-formal and vocational choreographic education in Ukraine are studied.

The basic idea of the study is that choreographic education in Ukraine, as a component of art education, is a multifunctional and multistructural dialectical process, the dynamics of which took place during a certain historical period in a variety of organizational forms and had signs of continuity and discreteness. The ripple of its progress is confirmed by the emergence at each stage of the Reformation changes of certain cultural and artistic trends, innovative concepts, choreographic and pedagogical ideas, which were gradually transformed and established in educational paradigms of theory and practice of professional choreographic training, separated into integral authorial choreographic schools or disappeared. The intermediate nature of choreographic education led to an active correlation of the concepts of its development with the strategies and trends of the cultural and artistic field.

The concept of the study is based on three interrelated concepts – methodological, theoretical and methodical. The *methodological concept* reveals the adaptation of methodological tools of philosophy, history, culturology, art history and other sciences to the study of choreographic education as a historical and pedagogical phenomenon; reflects the relationship and interaction of methodological approaches to the development of choreographic education: historical-chronological approach made it possible to study educational changes at different historical stages in close connection

with specific historical and socio-cultural conditions and in a clear chronological sequence, which provided justification for periodic development of choreographic education in Ukraine in the XX – from the beginning of the XXI century; a systematic approach makes it possible to consider the development of choreographic education in Ukraine as a continuous process of systemic changes in all its components, which are interrelated components (forms of organization, content directions) in unity with socio-political, cultural, artistic and organizational-pedagogical determinants; the intermedia approach involves studying the development of choreographic education from the standpoint of systematics and interdisciplinarity, in the comparison of educational, cultural and artistic discourses; the structural-functional approach allowed to carry out the scientific analysis of the phenomenon of choreographic education, to single out a certain structure in it and to establish functional connections between its elements; the culturological approach made it possible to study paradigmatic changes in the essence, status, and functional significance of professional dance activity of a specific historical period as a consequence of parallel deep general cultural transformations; the paradigmatic approach involves the consideration and construction of choreographic education as the implementation of a certain paradigm of art pedagogy, which dominated in a certain historical period; personalistic approach allowed to determine the personal achievements of well-known representatives of professional choreography as an activator of the formation of concepts of choreographic pedagogy and in general the value and cultural fund of national choreographic education; personality-oriented approach involves the focus of choreographic training on the formation of a holistic, spiritually rich personality based on involvement in the heritage of national artistic traditions of choreography and the formation of special knowledge, skills and abilities; the axiological approach focuses on the study of the development of national choreographic education from the standpoint of identifying its values. The *theoretical concept* involves the implementation of scientific analysis of the development of choreographic education in Ukraine in the comparison of historical and pedagogical, cultural, art and narrow professional choreographic discourses, through the prism of general philosophical understanding and historical and cultural identification; enables

the elucidation of the essence of the studied phenomenon, its structure, evolution of organizational forms, semantic-functional characteristics, preconditions and factors of development, dynamics of thesaurus formation and methods from the standpoint of a systematic interdisciplinary approach. The *methodical concept* provides the analysis of educational and methodical maintenance of choreographic preparation at various educational levels, with definition of the purpose, organizational forms, the maintenance, methods and means of training; is aimed at developing theoretical and methodological support for teaching choreography in various forms of organization, implementation of cultural and artistic projects, determining the prospects for the use of progressive historical and pedagogical achievements in the field of national choreographic education.

Based on certain methodological approaches, it was found that pre-professional choreographic training of children and students during the studied historical period ensured the implementation of various educational tasks and was formed in the educational and artistic fields in single-profile and multidisciplinary institutions of different functional purpose. It was researched that non-formal choreographic education was realized in the structure of the cultural and educational field in a variety of non-institutional forms of education, united centers of professional and amateur dance performance, which correlated with each other in organizational, creative and semantic areas. It was revealed that professional choreographic education in Ukraine functioned in different types of specialized educational institutions of humanitarian profile. They provided multilevel training of choreographers-performers, leaders of amateur and professional dance groups, organizers and methodologists of club and choreographic amateur performances, choreography teachers for different types of educational institutions, choreographers, directors.

The scientific novelty and theoretical significance of the obtained results lies in the fact that for the first time: the genesis and development of choreographic education in Ukraine during the XX – from the beginning of the XXI century are comprehensively analyzed; the essence of the concept of «choreographic education» as a historical and pedagogical phenomenon in a broad socio-cultural, pedagogical, narrow specialized

meanings is determined; the main patterns (conditionality of the organization of choreographic education socio-political, ideological, socio-cultural determinants; the relationship and interaction of foreign and domestic theories, author's concepts, schools, performing practices in the formation of meaningful areas of choreographic education; providing progressive creative education; well-known choreographers of Ukraine) are revealed; the leading trends in the development of professional choreographic education (elitism (exclusivity of professional requirements), traditional secrecy and inertia in terms of attraction to the academic canons of vocational training, personality-oriented approach, early professional specialization; conservatism of educational content due to vocational professions) (correlation of general and highly specialized goals, tasks of dance training, professionalization of choreographic training and active involvement of pupils in production processes in the profile cultural and artistic branch), informal choreographic education (diversification of forms, types, genre features, stylistic directions of dance directions) , development of the content of amateur and professional choreographic training, active education of representatives of professional choreography) are determined;

Based on certain criteria, the author's periodization of the development of choreographic education in Ukraine in the XX – early XXI century: 1900 – 1920 – the period of formation of professional and active development of pre-professional (in the structure of general education institutions of various departments) forms of choreographic education in different government and political regimes; 1920 – 1929 – the period of syncretism of professional and amateur forms of choreographic education, intensification of choreographic innovation in the conditions of national and cultural revival of Ukraine as a part of the Soviet Union; 1930 – 1959 – the period of centralization, structural definition, controversial development of choreographic education in the conditions of total ideologization and unification of the content of mass amateur and professional art; 1960 – 1990 – the period of diversification of forms, semantic types, directions of amateur and professional choreographic education on the background of the renaissance of Soviet dance culture; 1991 – 2010 – the period of modernization of choreographic education in the context of reforming general and

professional art education in independent Ukraine, stimulated by a number of legal documents and government programs in the fields of education and culture.

The main theoretical and methodological approaches to understanding the terminological apparatus of the study are generalized; the semantic characteristics of the definitions of key concepts are specified, namely: «dance», «choreography», «choreology», «ballet studies», «choreographer», «choreographer», «choreographic culture», «choreographic amateur», author's definitions of concepts «dance» are formulated, «choreographic education», «choreographic pedagogy», «choreographic school», «national choreographic school».

For the first time, 174 unknown archival documents on the development of choreographic education were introduced into scientific circulation.

Scientific provisions on the directions of development of formal and informal choreographic education in Ukraine, the contribution of famous Ukrainian choreographers, organizers of the educational movement, choreographers-methodologists in the development of theoretical and practical concepts of the national choreographic school were further developed.

The practical significance of the research results lies in the development and testing of educational components «History of professional training of choreographer», «Development of choreographic education in Ukraine», «Actual problems of art education», «Ukrainian folk stage dance in choreographic groups» for the preparation of applicants for choreographic specialties of different educational levels in the conditions of higher education institutions; educational and visual electronic resource «Theory and methods of European ballroom dancing» (with the stamp of the Ministry of Education and Science). The research materials are relevant for use in the process of training and production practices, professional seminars, in the organization of research work of students, to improve the professional skills of participants in non-formal choreographic education, methodologists-choreographers, organizers and leaders of dance groups. The main theoretical and methodological principles and conclusions of the dissertation are relevant for the scientific field (in further historical and pedagogical, cultural, art research in the field of choreographic education and culture) and in the development of

modern educational and methodological support for choreographic training of various categories of choreographic education applicants.

Key words: choreographic education, choreographic school, choreographic pedagogy, choreographic training, choreographic education, choreographic amateur, choreographer, teacher-choreographer, art and pedagogical activity.

LIST OF PUBLISHED PAPERS ON THE TOPIC OF THE DISSERTATION

Scientific works in which the basic results of the dissertation are published

1. *Blahova, T.O.* (2020). Development of choreographic education in Ukraine: historical and pedagogical concept: monograph. Poltava: LLC : ACMI, 488.
2. *Blahova, T.* (2019). Formation of concepts of higher choreographic education in Ukraine / ASSOCIATION AGREEMENT: DRIVING INTEGRATIONAL CHANGES: Collective monograph. Accent Graphics Communication. Chicago, Illinois, USA, 617–628.
3. *Blahova, T.O., Zhyrov, O.A.* (2010). Theory and methods of European dances [Electronic resource] : 250 MB. Poltava, PNPU named after VG Korolenko. – 1 electron. wholesale disc (CD-ROM); 12 cm. Systems. requirements: Celeron 633 MHz; 128 MB RAM; CD-ROM Windows 98/2000/Me/XP/Vista; Microsoft Word 97-2007; Microsoft Office Power Point 97 – Name with title screen.
4. *Blahova, T.O.* (2008). Development of art disciplines in secondary schools of Poltava region (end of XIX - beginning of XX cent.). *Collection of scientific works of Poltava State Pedagogical University named after VG Korolenko. Pedagogical sciences*, 3 (61). Poltava, 279–286.
5. *Blahova, T.O.* (2008). Organization of artistic and aesthetic education in the system of out-of-school education of 1917-1920. *Pedagogy and psychology of vocational education: scientific and methodical journal*, 1, 239–246.
6. *Blahova, T.O.* (2009). Artistic and aesthetic teacher training in the system of pedagogical education in Ukraine (end of XIX - beginning of XX cent.) *Bulletin of Lviv University. The series is pedagogical*, 25 (2). Lviv, 316–326.

7. *Blahova, T.O.* (2009). Features of artistic and aesthetic teacher training in the system of pedagogical education 1917-1920. *The image of a modern teacher: scientific and practical educational and popular magazine*, 10 (99), 57–60.
8. *Blahova, T.O.* (2010). Features of professional training of future teachers-choreographers in the system of pedagogical education. *Bulletin of Zhytomyr State University named after Ivan Franko*, 50. Zhytomyr: ZSU, 72–76.
9. *Blahova T.O.* (2010). Formation of pedagogical skills of future teachers-choreographers in the process of professional practical training. *Collection of sciences. proceedings of Kherson State University. Pedagogical sciences*, 56. Kherson: KSU, 244–250.
10. *Blahova, T.O.* (2010). Choreographic art in the system of vocational education of Ukraine in the 1920s. XX cent. *Pedagogy and psychology of vocational education: scientific and methodical journal*, 5, 155–163.
11. *Blahova, T.O.* (2011). Choreographic education of Ukraine in the middle of the XX cent. in the system of training of cultural and educational workers. *Scientific journal National Pedagogical University named after MP Drahomanova. Series 14. Theory and methods of art education: collection of scientific works*, 11(16). K.: NPU, 286–290.
12. *Blahova, T.O.* (2011). Choreographic teacher training in the system of higher pedagogical educational institutions in Ukraine in the 1920s. XX cent. *The origins of pedagogical skills. Collection of scientific works of Poltava National Pedagogical University named after VG Korolenko*. 8 (II), Poltava. Series «Pedagogical sciences», 65–71.
13. *Blahova, T.O.* (2011). The specifics of the formation of professional qualities of future teachers-choreographers. *Scientific journal National Pedagogical University named after MP Drahomanova. Series 13. Problems of labor and professional training: collection of scientific works*, 16. K.: NPU, 16–25.
14. *Blahova, T.O.* (2011). Choreographic education in the activities of cultural and educational institutions of Ukraine in the middle of the XX cent. *Collection of*

- scientific works of Kherson State University. Series «Pedagogical sciences», 58. Kherson: KSU, 43–48.*
15. Blahova, T.O. (2011). Development of choreographic education in Ukraine in the activity of Houses of Folk Art (40-50s of the XX cent.). *Bulletin of Zhytomyr State University named after Ivan Franko*, 50. Zhytomyr: ZSU, 63–67.
16. Blahova, T.O. (2011). Features of choreographic education in technical schools for training of cultural and educational workers in Ukraine in the middle of the XX cent. *Pedagogy and psychology of vocational education: scientific and methodical journal*, 5, 197–206.
17. Blahova, T.O. (2012). Development of the school of Ukrainian folk dance in the artistic heritage of L.D. Chernyshova. *Pedagogy and psychology of vocational education: scientific and methodical journal*, 3, 127–136.
18. Blahova, T.O. (2012). Amateur choreographic education in the system of club establishments in Ukraine. *Adult education: theory, experience, prospects*, 5, 81–90.
19. Blahova, T.O. (2012). Choreographic teacher training in the system of pedagogical education: historical and pedagogical aspect. *Problems of modern teacher training: collection of scientific works of Uman State Pedagogical University named after Pavel Tychna* / ed. col.: Pobirchenko NS (editor in chief). Uman: PP Zhovtyy OO, 6 (2), 248–254.
20. Blahova, T.O. (2012). Organization of the pedagogical process in the system of choreographic amateurism in Ukraine. *Pedagogy and psychology of vocational education: scientific and methodical journal*. 6, 201–208.
21. Blahova, T.O. (2013). Stages of development of modern choreographic amateur art in Ukraine. *Scientific journal National Pedagogical University named after MP Drahomanova. Series 14. Theory and methods of art education: collection of scientific works*, 14(19). K.: NPU, 181–186.
22. Blahova, T.O. (2013). Features of choreographic education of schoolchildren in the education system in Ukraine: historical and pedagogical aspect. *Bulletin of Zhytomyr State University named after Ivan Franko*, 3 (69). Zhytomyr: ZSU. P.53–57.

23. Blahova, T.O. (2013). Children's choreographic amateurism in the development of amateur art in Ukraine. *Pedagogical sciences: theory, history, innovative technologies: scientific journal*. 7(33). Sumy: SSPU named after A.S. Makarenko, 213–223.
24. Blahova, T.A. (2014). Rhythmics in the system of continuous choreographic education: historical and pedagogical aspect. Electronic resource. *Educational discourse: electronic professional publication of KU named after Borys Hrinchenko*, K. 4 (8), 22–33.
URL: <http://od.kubg.edu.ua/index.php/journal/issue/view/11>
25. Blahova, T.O. (2014). Educational and methodical support of children's choreographic amateurism. *Scientific Bulletin of Uzhhorod National University*. «Pedagogy. Social work», 34. Uzhhorod, 38–41.
26. Blahova, T.O. (2014). Choreographic training in the system of theater education of Ukraine. *Ethics and aesthetics of pedagogical action*, 8, 100–110.
27. Blahova, T.O. (2014). Kyiv State Choreographic School in the system of professional art education: historical and pedagogical aspect. *Pedagogy and psychology of vocational education: scientific and methodical journal*, 6, 185–194.
28. Blahova, T.O. (2014). Continuous choreographic education: traditions and development prospects. *SOCIETY, INTEGRATION, EDUCATION*. Vol. II, Rezekne, 391–400. (Indexed in the international scientometric database Web of Science).
29. Blahova, T.O. (2015). Formation of theoretical bases of choreographic education in the context of dance culture of antiquity. *Pedagogy and psychology of vocational education: scientific and methodical journal*, 4–5, 148–159.
30. Blahova, T.O. (2015). Features of choreographic education in the system of theater educational institutions. *Modern Science – Moderní věda – Praha*. Ceska republika, Nemoros, 2, 69–76.
31. Blahova, T.O. (2015). Dynamics of formation of theoretical bases of choreographic education: historical and cultural context. *Science and Education a New Dimension*. *Pedagogy and Psychology: The journal is published by the support of Society for*

Cultural and Scientific Progress in Central and Eastern Europe, III (24), Issue 48. Budapest, 21–24.

32. Blahova, T.O. (2015). Formation of the theory of Ukrainian folk choreography in the historical and cultural dimension. *Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology : The journal is published by the support of Society for Cultural and Scientific Progress in Central and Eastern Europe*, III (30), Issue 59. Budapest, 27–30.
33. Blahova, T.O. (2016). Dynamics of formation of concepts of the choreographer's profession in Ukraine (based on the work of PP Virsky). *Bulletin of Zhytomyr State University named after Ivan Franko: scientific journal. Pedagogical sciences*, 4 (86). Zhytomyr: ZSU, 24–29.
34. Blahova T.O. (2017). Professional and practical training of a choreographer in the conditions of higher pedagogical education. *Art and education: scientific and methodical magazine*, 1(83), 48–52.
35. Blahova T.O. (2017). Research of stages of professionalization of folk-stage choreography in historical-cultural dynamics. *Scientific journal «ScienceRise: Pedagogical Education»*, 7 (15), 36–40.
36. Blahova T.O. (2018). Formation of concepts of the profession of choreographer in the context of the development of Ukrainian choreographic education. *Aesthetics and ethics of pedagogical action*, 17, 140–151.
37. Blahova T.O. (2018). Priorities of professional and practical training of a choreographer in the conditions of higher education institutions. *Current issues of art education and upbringing: a scientific journal: issue 1 (11) / editor-in-chief Mykola G.Yu. Sumy: IE Tsyoma SP*, 3–10.
38. Blahova T.O. (2018). Formation of professional competencies of a choreographer-teacher in the structure of higher choreographic education: theoretical aspect. *Bulletin of Zhytomyr State University named after Ivan Franko: scientific journal. Pedagogical sciences*, 3 (94). Zhytomyr: ZSU, 21–26.
39. Blahova T.O. (2019). Stages of professionalization of ballroom choreography in historical and cultural dynamics. *Current issues of art education and upbringing: a*

scientific journal: issue 1–2(13–14) / editor-in-chief Mykola G.Yu. Sumy: IE Tsyoma SP, 3–13.

Scientific works of approbation character

40. *Blahova, T.O.* (2013). Formation of creative abilities of the child's personality in the process of choreographic activity. *Modern problems of general and correctional pedagogy and psychology of childhood: materials of the IX All-Russian scientific and practical conference with international participation. Novosibirsk, may 23-24, 2013* edited by G.S. Chesnokov, A.Yu. Zverkova. Novosibirsk: NSPU, Part 1, 231–235.
41. *Blahova, T.O.* (2014). Art educational complexes as a form of organization of choreographic education. *Trends and prospects for the development of world choreographic art: materials III All-Ukrainian. scientific-practical conf., November 18-19, 2013.* Poltava, PNPU, 8–12.
42. *Blahova, T.O.* (2014). Innovative potential of professional training of masters of choreography in the system of continuous pedagogical education. *Traditions and innovations in the destinies of national educational systems: collection of scientific papers of the International Scientific and Practical Conference dedicated to the 190th anniversary of K.D. Ushinsky, April 10-11, 2014,* Kursk, 87–93.
43. *Blahova, T.O.* (2014). An innovative approach to professional and pedagogical training of future specialists in modern ballroom choreography. *Problems and prospects of choreographic art development: materials of the All-Ukrainian scientific-practical conference.* (edited by VV Chuba). Kherson: SPE «Publishing house «IT», 25–28.
44. *Blahova, T.O.* (2014). Rhythmics in the system of professional and pedagogical training of teachers. *Modern strategies for the development of choreographic education: materials of the All-Ukrainian scientific-practical conference with international participation, Uman, May 23-24, 2014,* ed. col.: O.B. Dudnik, L.M. Androschuk. Uman: PP Zhovtyy OO, 16–20.
45. *Blahova, T.O.* (2014). The concept of "motor sculpture" by E. Jacques-Dalcroze in the modern system of primary choreographic education. *Educational and artistic*

influence of modern choreographic art on the development of creative abilities of young people: trends and prospects. Methodical manual. ed. O.A. Plakhotnyuk. Lviv : CCCYG, 79–89.

46. Blahova, T.O. (2015). Scientific and creative work of students-choreographers as a perspective direction of professional choreographic training. *Problems and prospects for the development of choreographic art: materials of the All-Ukrainian scientific-practical conference.* edited by VV Chuba. Kherson: SPE «Publishing house «IT», 35–38.
47. Blahova, T.O. (2015). Formation of professional competencies of the future teacher-choreographer: on the materials of special courses of your choice. *Modern strategies for the development of choreographic education: materials of the All-Ukrainian scientific-practical conference with international participation, Uman, May 16, 2015* / ed. col.: O.B. Dudnik, L.M. Androschuk. Uman: PP Zhovtyy OO, 15–19.
48. Blahova, T.O. (2016). Priorities of professional training of a teacher-choreographer for organizational and creative work in a choreographic team. *Modern strategies for the development of choreographic education: materials of the III All-Ukrainian scientific-practical conference, Uman, June 25, 2016.* / ed. col.: L.M. Androschuk (editor in chief), L.P. Yatlo, C.B. Kutsenko. Uman: PP Zhovtyy OO, 16–21.
49. Blahova, T.O. (2016). Innovative dance systems as a factor in the development of choreographic education in the early XX century. *Contemporary choreographic art: background, tendencies, prospects of development: teaching aid for students higher textbook institution.* ed. O.A. Plakhotnyuk. Lviv: SPOLOM, 46–53.
50. Blahova, T.O. (2017). Primary specialized art schools in the system of continuing choreographic education. «*Art practices and art education in the cross-cultural space of modernity*»: IV All-Ukrainian Science. prac. conf., Poltava, March 29-31, 2017: abstracts., 11–15.
51. Blahova, T. (2017). Professional training of the teacher-choreographer to organizational-creative work in choreographic collective. *Theoretical and methodological principles of art education development in the context of European*

integration: materials of the IV International scientific-practical conference, Sumy, December 11-12, 2017. Sumy: IE Tsyoma SP, 37–38.

52. Blahova, T.O. (2018). Modern priorities of professional and practical training of a teacher-choreographer in the structure of higher pedagogical education. *Proceedings of the international scientific-practical conference "Formal and non-formal education in the dimensions of pedagogy of the good of Ivan Zyazyun", Poltava, March 5-6, 2018. Poltava: LLC : «ACMI», 88–89.*
53. Blahova, T.O. (2019). Forms of organization of higher choreographic education in Ukraine. *Materials V All-Ukrainian scientific-practical conf. «Artistic practices and art education in the cross-cultural space of modernity», Poltava, October 7-8, 2019. Poltava: PNPU, 7–12.*
54. Blahova, T.O. (2019). The innovative potential of choreographic training in the conditions of primary specialized art educational institutions. *Collection of materials of the International Scientific and Practical Conference "Innovation - 2019. Challenges of the Time". Minsk, Republic of Belarus, 2019. 257–259.*
55. Blahova, T.O. (2020). Dance innovation of the first third of the XX century in the formation of concepts of choreographic education. *Dynamics of the development of world science. Vancouver, Canada. Pp. 323–329. URL: <http://sci-conf.com.ua>.*

Scientific works, which additionally highlight the results of the dissertation

56. Blahova, T.O. (2009). Development of school and professional art education in Poltava region (second half of XIX – beginning of XX century): textbook for students of higher educational institutions. Poltava: Oriana, 240.
57. Blagova, Tatyana (2014). The specificity of professional development of a teacher-choreographer in terms of the higher pedagogical education. *British Journal of Science, Education and Culture*, 1. (5) (January-June). Vol. V. “London University Press”. London, 413–419.
58. Blahova, T.O. (2015). Choreographic education in the system of primary specialized art schools. *Scientific review (Scientific review): international scientific journal*, 5 (15), 71–79.

59. *Blahova, T.O.* (2016). Dynamics of development of the school of Ukrainian folk dance (in the context of the activities of outstanding teachers-choreographers of the XX century) / Contemporary problems of culture and art: monograph; Scientific editors : dr Karolina Jancy, dr Olga Lukovska, dr Tetyana Nestorenko. Publishing House of the University of Technology in Katowice, 250–260.
60. *Blahova, T. O.* (2020). Formation of proper breathing as a component of professional training of a teacher-choreographer. / *Physical education, pedagogy, health and physiotherapy. Monograph.* Starogard Gdański, Poland, 120–129.

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

- ВБНТ – Всесоюзний будинок народної творчості
- ВРФК – Вища рада фізичної культури
- БК – Будинок культури
- БНТ – Будинок народної творчості
- ВЛКСМ – Всесоюзний Ленінський Комуністичний Союз молоді
- Загін ЮП – загін юних піонерів
- ІНО – Інститут народної освіти
- КДР – Комуністичний дитячий рух
- КДХУ – Київське державне хореографічне училище
- Комосвіта – комуністична освіта
- МБК – Міський будинок культури
- Методком – Методичний комітет
- НКО, Наркомос – Народний Комісаріат освіти
- НЗААТУ імені П. Вірського – Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені П. Вірського
- НХСУ – Національна хореографічна спілка України
- ОБНТ – Обласний будинок народної творчості
- РБК – Районний будинок культури
- РНМЦ – Республіканський науково-методичний центр народної творчості та культурно-освітньої роботи
- РНК – Рада народних комісарів
- Сектор Соцвиху – Сектор Соціального виховання
- СК – Сільський клуб
- ТЮГ – Театр юного глядача
- ФГП – факультет громадських професій
- ЦБНТ – Центральний Будинок народної творчості
- ЦК ВКП (б) – Центральний комітет Всесоюзної Комуністичної партії більшовиків
- УДКО – Українська державна концертна організація

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2
ABSTRACT	17
ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ	33
ВСТУП	36
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ	52
1.1. Хореографічна освіта у міждисциплінарному дискурсі: аналіз базових понять дослідження	52
1.2. Філософсько-культурологічна генеза хореографічної освіти	83
Висновки до розділу 1	113
РОЗДІЛ 2. ДИНАМІКА ФОРМУВАННЯ ТЕОРЕТИЧНИХ ЗАСАД ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ	115
2.1. Розвиток класичної хореографії як підґрунтя теорії танцювального мистецтва	115
2.2. Еволюція теорії бальної хореографії	137
2.3. Становлення теорії народної хореографії	161
Висновки до розділу 2	180
РОЗДІЛ 3. ФОРМИ ОРГАНІЗАЦІЇ ДОПРОФЕСІЙНОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ПІДГОТОВКИ В УКРАЇНІ	182
3.1. Хореографічна освіта у структурі закладів галузі культури і мистецтв	182
3.1.1. Підготовка хореографів-виконавців в умовах театральних-видовищних виробництв у 20-х рр. ХХ ст.	182
3.1.2. Хореографічні спеціалізовані школи як форма організації початкової хореографічної підготовки	194
3.2. Хореографічна допрофесійна підготовка у структурі багатопрофільних позашкільних навчальних закладів	213
3.2.1. Хореографічний складник у багатопрофільних освітніх закладах	213
3.2.2. Хореографічна освіта у початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах	246
Висновки до розділу 3	255
РОЗДІЛ 4. РОЗВИТОК ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ У СТРУКТУРІ ПОЗАІНСТИТУЦІЙНИХ ФОРМ ОРГАНІЗАЦІЇ МИСТЕЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ	257
4.1. Організаційно-правові засади хореографічної підготовки у структурі неформальної мистецької освіти	257
4.2. Інструктивно-методичне забезпечення неформальної хореографічної освіти	281

4.3. Динаміка розвитку форм організації неформальної хореографічної освіти	296
4.3.1. Становлення неформальної хореографічної освіти в умовах студійного руху	296
4.3.2. Розвиток хореографічної освіти в ансамблевих формах народно-сценічного танцю	304
4.3.3. Диверсифікація видів і жанрів хореографічного виконавства у розвитку неформальної хореографічної освіти	321
Висновки до розділу 4	328

РОЗДІЛ 5. РОЗВИТОК ПРОФЕСІЙНОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ	329
5.1. Хореографічна освіта в умовах театральної-видовищної індустрії	329
5.1.1. Хореографічні студійні експерименти театральної освіти у період 20-30 х рр. ХХ ст.	329
5.1.2. Інституційна хореографічна підготовка майбутніх фахівців театральної галузі	339
5.2. Хореографічна освіта у структурі спеціалізованих середніх навчальних закладів	348
5.3. Хореографічна підготовка вчителя в закладах педагогічної освіти	366
5.4. Хореографічна освіта фахівців галузі культури і мистецтва	388
5.4.1. Хореографічна підготовка культорганізаторів у першій половині ХХ ст.	388
5.4.2. Інституційні форми спеціалізованої хореографічної підготовки діячів культурно-масової роботи у другій половині ХХ ст.	399
Висновки до розділу 5	410

РОЗДІЛ 6. ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ	412
6.1. Неперервність як провідна тенденція розвитку хореографічної освіти в Україні	412
6.2. Актуалізація ідей українського балетмейстерства в сучасних умовах	419
Висновки до розділу 6	427
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	429
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	439
ДОДАТКИ	539

ВСТУП

Актуальність дослідження. Реформаційні процеси в сучасній хореографічній освіті України зумовлюють необхідність збагачення її теорії і практики, розширення та оновлення спектра фахових дисциплін, інноваційних методик і технологій, які репрезентують навчання «мистецтва руху» в різних соціальних інституціях (освітніх і культурних) задля формування високоосвіченої, творчої особистості майбутнього фахівця. Пріоритетні напрями та шляхи розв'язання окресленого завдання актуалізовано в нормативно-правовій площині: у Законах України «Про освіту» (2018 р.), «Про вищу освіту» (2014 р.), «Про культуру» (2010 р.), у «Національній стратегії розвитку освіти в Україні на 2012–2021 рр.» (2011 р.), «Концепції розвитку освіти України на 2015–2025 рр.» (2015 р.), «Концепції Нової Української школи» (2016 р.), у «Концепції художньо-естетичного виховання учнів у загальноосвітніх навчальних закладах» та «Комплексній програмі художньо-естетичного виховання у загальноосвітніх та позашкільних навчальних закладах» (2004 р.), у «Концепції державної політики в галузі культури на 2005–2007 рр.» (2005 р.), у критеріях Національної рамки кваліфікацій (із змінами 2020 р.) щодо підготовленості майбутніх фахівців-хореографів до професійної діяльності.

Вивчення хореографічно-педагогічного досвіду минулого, його узагальнення та творче переосмислення є актуальним для збереження унікальності національної хореографічної школи (наукової, виконавської, педагогічної), успадкування глибинних культурно-просвітницьких традицій, започаткованих її знаними представниками.

Методологічну цінність у розвитку хореографічної культури й освіти становлять праці вітчизняних теоретиків-мистецтвознавців (А. Гуменюка, М. Загайкевич, Ю. Станішевського) та мистецько-педагогічні здобутки видатних українських хореографів-практиків (В. Авраменка, К. Балог, Г. Березової, М. Вантуха, К. Василенка, В. Верховинця, П. Вірського, В. Вронського, О. Голдрича, Л. Калініна, Б. Колногузенка, А. Короткова, А. Кривохижі, Д. Ластівки, В. Петрика, Л. Чернишової, Я. Чуперчука та ін.).

Проблематика розвитку хореографічної освіти, динаміка її трансформаційних змін, формування змістових напрямів представлена в контекстах філософського осмислення феномену танцю, природи його походження, соціокультурного змісту (А. Амашукелі, Н. Атітановою, Н. Аркіною, Ю. Афанасьєвим, С. Безклубенком, А. Волинським, Р. Вороніним, І. Герасимовою, С. Куракінім, Н. Курюмовою, Є. Луговою, Л. Моріною, Н. Осінцевою, В. Роммом, І. Сироткіною, А. Фомінім); в історико-культурологічному аспекті (Ю. Бахрушиним, Л. Блок, І. Бодуновою, М. Вашкевичем, Н. Горбатовою, М. Друскінім, О. Єльохіною, О. Жбанковою, В. Красовською, С. Легкою, Ю. Слонімським, С. Худековим); у мистецтвознавчому та вузькопрофесійному хореографічному дискурсах (Д. Бернадською, П. Білашем, М. Васильєвою-Рождественською, Н. Волчуковою, Р. Герасимчуком, Г. Добровольською, О. Касьяновою, К. Кіндер, О. Лиманською, Т. Медвідь, О. Мерляновою, А. Нагачевським, В. Пастух, В. Пасютинською, А. Підлипською, О. Плахотнюком, М. Погребняк, Т. Пуртовою, В. Уральською, О. Чепаловим, Н. Шереметьєвською, В. Шкоріненком).

Авторські системи професійної підготовки хореографів знайшли своє різновекторне відображення в розробках відомих балетмейстерів (Г. Алексідзе, Н. Базарової, А. Ваганової, Є. Валукіна, В. Ванслова, К. Голейзовського, Ю. Громова, Р. Захарова, В. Костровицької, С. Лифаря, Ф. Лопухова, В. Мей, А. Мессерера, І. Мойсеєва, Т. Ткаченко) та наукових розвідках сучасних дослідників у галузі аматорської і професійної хореографії (Л. Андрощук, С. Забрєдовського, Д. Зайфферта, О. Калініної, Л. Макарової, О. Мартиненко, В. Нікітіна, Т. Павлюк, В. Похиленка, О. Ребрової, Т. Сердюк, Т. Філановської, А. Фоміна, П. Фриза, Л. Цветкової, О. Шамрової, А. Шевчук, М. Юр'євої).

Персоналістичний підхід у галузі проілюстровано в наукових розвідках Г. Боримської, О. Бойко, Н. Вадясової, Н. Дем'янка, К. Добротворської, О. Жирова, І. Книш, Б. Кокуленка, О. Колоска, Л. Косаковської, В. Купленника, В. Литвиненка, О. Маншиліна, Н. Марусик, Р. Пилипчука, Ф. Погребенника, Б. Стаська, О. Шаповал, М. Шкарабана.

Однак історія професійної хореографічної підготовки в Україні в різних організаційних формах гуманітарної ланки освіти залишається в латентному стані наукової рефлексії. У науково-педагогічній галузі тривалий час зберігається низка *суперечностей*, що існують у сучасній науково-педагогічній теорії та практиці хореографічної освіти, зокрема між:

- зростанням вимог до хореографічної освіти в Україні та недостатнім рівнем об'єктивного визначення її сутності, теоретико-методологічних засад, еволюційних тенденцій, чинників, функційності в сучасному культурно-освітньому просторі;

- потребою в цілісному студіюванні розвитку національної хореографічної освіти як системи та її фрагментарним, аспектним дослідженням;

- значним масивом наукових розвідок із теорії та практики хореографічної професійної підготовки і відносно невисоким рівнем їхнього аналізу, систематизації та узагальнення;

- потребою збереження усталених традицій національної хореографічної освіти та усвідомлення нових можливостей її розвитку в умовах глобалізації та євроінтеграції;

Актуальність наукової проблеми, її теоретичне і практичне значення, доцільність репрезентивного представлення в сучасному історико-педагогічному дискурсі зумовили вибір теми дисертації **«Розвиток хореографічної освіти в Україні (XX – початок XXI століття)»**.

Зв'язок теми дослідження з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано відповідно до тематичного плану науково-дослідної роботи кафедри хореографії Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка «Авторський танцтеатр у соціокультурному просторі сучасності» (РК № 0118U004313). Тему затверджено вченою радою Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (протокол № 9 від 29 квітня 2010 року) й узгоджено рішенням бюро Міжвідомчої ради з координації наукових досліджень з педагогічних і психологічних наук в Україні (протокол № 5 від 15 червня 2010 року).

Об'єкт дослідження – хореографічна освіта в Україні.

Предмет дослідження – форми організації, зміст, тенденції хореографічної освіти в Україні періоду ХХ – початку ХХІ століття.

Мета дослідження: на основі цілісного аналізу розвитку хореографічної освіти в Україні у ХХ – на початку ХХІ століття виявити її провідні тенденції в різних формах організації та окреслити основні напрями творчого використання конструктивних ідей у сучасних соціокультурних умовах.

Відповідно до мети дослідження визначено такі **завдання:**

1. Проаналізувати понятійний апарат дослідження.
2. Схарактеризувати генезу хореографічної освіти у філософсько-культурологічному аспекті.
3. Визначити особливості формування теоретичних концептів хореографічної освіти у вимірі історичних, соціокультурних і мистецьких детермінант.
4. Дослідити структуру, форми організації, зміст допрофесійної хореографічної підготовки в Україні в період ХХ – початку ХХІ століття.
5. Розкрити динаміку розвитку форм організації та змісту хореографічної освіти в Україні в позаінституційних неформальних формах організації.
6. Схарактеризувати специфіку, рівні, змістові напрями підготовки хореографічних кадрів у структурі професійної мистецької освіти у досліджуваній період.
7. Розробити періодизацію розвитку хореографічної освіти в Україні в період ХХ – початку ХХІ століття.
8. Узагальнити провідні тенденції розвитку хореографічної освіти в Україні та обґрунтувати основні напрями творчого використання конструктивних ідей у сучасних соціокультурних умовах.

Хронологічні межі дослідження охоплюють історичний період ХХ – початку ХХІ століття. Визначення *нижньої межі* (початок ХХ століття) зумовлене запровадженням на українських землях професійної хореографічної освіти у структурі театраль-но-видовищній індустрії; активізацією в соціумі студійних форм хореографічної підготовки як напряму масової культури,

грунтованих на ідеях оновлення естетики академічного хореографічного виконавства. *Верхня межа* (початок ХХІ ст.) зумовлена актуалізацією реформування мистецької освіти в Україні, структуруванням організаційних форм аматорської і професійної хореографічної підготовки, активізацією їхнього розвитку, підвищенням ролі хореографії в системі загальної та професійної мистецької освіти, стимульованим низкою нормативно-правових документів і урядових програм галузей освіти і культури.

Концепція дослідження визначається складним інтегративним характером розвитку хореографічної освіти в Україні, яка представлена як об'єкт міждисциплінарного дискурсу, інтермедіальний соціокультурний феномен у царині мистецької освіти. Хореографічну освіту також інтерпретуємо своєрідним ретранслятором соціокультурної динаміки, що акумулює культурно-мистецькі, етнічні, ідеологічні, художньо-естетичні та педагогічні настанови визначеного історичного періоду у специфічний спосіб, притаманними йому методами й засобами. В основі системності хореографічної освіти закладена її ступеневість і багаторівневність.

Основоположна ідея дослідження полягає в тому, що хореографічна освіта в Україні, як складник освіти мистецького профілю, є багатофункційним і багатоструктурним діалектичним процесом, динаміка якого відбувалася впродовж визначеного історичного періоду в розмаїтті організаційних форм і мала ознаки і неперервності, і дискретності. Хвилеподібність її поступу potwierджується виникненням на кожному із етапів реформаційних змін певних культурно-мистецьких течій, новаторських концепцій, хореографічно-педагогічних ідей, які поступово трансформувалися й утверджувалися в освітні парадигми теорії і практики професійної хореографічної підготовки, виокремлювалися в цілісні авторські хореографічні школи або зникали. Інтермедіальний характер хореографічної освіти зумовлював активну кореляцію концептів її розвитку зі стратегіями й тенденціями культурно-мистецької галузі.

Концепція дослідження базується на трьох взаємопов'язаних концептах – методологічному, теоретичному та методичному.

Методологічний концепт розкриває адаптацію методологічного інструментарію філософії, історії, культурології, мистецтвознавства та інших наук до вивчення хореографічної освіти як історико-педагогічного феномену; ґрунтується на історико-хронологічному, системному, інтермедіальному, структурно-функціональному, культурологічному, парадигмальному, персоналістичному, особистісно-орієнтованому та аксіологічному підходах до вивчення закономірностей цілеспрямованого та взаємозумовленого розвитку хореографічної освіти в Україні.

Теоретичний концепт передбачає здійснення наукової аналітики розвитку хореографічної освіти в Україні в зіставленні історико-педагогічного, культурологічного, мистецтвознавчого та вузькопрофесійного хореографічного дискурсів, через призму загальнофілософського розуміння та історико-культурної ідентифікації; уможлиблює висвітлення сутності досліджуваного феномену, його структури, еволюції організаційних форм, змістово-функційних характеристик, передумов та чинників розвитку, динаміки формування тезаурусу й методів із позицій системного міждисциплінарного підходу.

Методичний концепт передбачає аналіз навчально-методичного забезпечення хореографічної підготовки на різних освітніх рівнях, із визначенням мети, організаційних форм, змісту, методів і засобів навчання; спрямовується на розроблення теоретико-методичного супроводу для викладання хореографії в різних формах організації, реалізацію культурно-мистецьких проєктів, визначення перспектив використання прогресивних історико-педагогічних надбань у галузі національної хореографічної освіти.

Методологічну основу дослідження становлять філософські положення наукової теорії пізнання як основа обґрунтування теоретико-методологічних засад дослідження хореографічної освіти, концептуальні положення мистецької освіти; взаємозв'язок і взаємодія методологічних підходів щодо розвитку хореографічної освіти: *історико-хронологічний* підхід допомагає простежити освітні зміни на різних історичних етапах в тісному зв'язку з конкретними історичними й соціокультурними умовами та в чіткій хронологічній послідовності, що

вможлиблює обґрунтування періодизації розвитку хореографічної освіти в Україні у ХХ – з початку ХХІ століття; *системний* підхід дає змогу розглядати розвиток хореографічної освіти в Україні як неперервний процес системних змін усіх її складників, що є взаємопов'язаними компонентами (форми організації, змістові напрямки) в єдності із суспільно-політичними, культурно-мистецькими та організаційно-педагогічними детермінантами; *інтермедіальний* підхід передбачає студіювання розвитку хореографічної освіти з позицій системності та міждисциплінарності, у зіставленні освітнього, культурологічного та мистецького дискурсів; *структурно-функціональний* підхід дозволяє здійснити науковий аналіз феномена хореографічної освіти й передбачає виокремлення в її складі певної структури та встановлення функційних зв'язків між її елементами; *культурологічний* підхід уможлиблює дослідження парадигмальних змін у сутності, статусі, функційній значущості професійної танцювальної діяльності конкретного історичного періоду як наслідок паралельних глибоких загальнокультурних трансформацій; *парадигмальний* підхід передбачає розгляд і конструювання хореографічної освіти як реалізацію певної парадигми педагогіки мистецтва, що домінувала у визначений історичний період; *персоналістичний* підхід дозволяє визначити особисті досягнення знаних представників професійної хореографії активатором формування концептів хореографічної педагогіки й загалом ціннісно-культурного фонду національної хореографічної освіти; *особистісно орієнтований* підхід передбачає спрямованість хореографічної підготовки на формування цілісної, духовно багатой особистості на основі залучення до надбань національних мистецьких традицій хореографії та формування спеціальних знань, умінь і навичок; *аксіологічний* підхід орієнтує на вивчення розвитку національної хореографічної освіти з позиції виявлення її ціннісних орієнтирів.

Теоретичною основою дослідження є:

концептуальні положення з історії національної системи освіти (Л. Байка, Л. Березівської, А. Бойко, В. Борисенка, Л. Вовка, Б. Года, С. Гончаренка, Н. Дем'яненко, Н. Дічек, М. Євтуха, І. Зайченка, Н. Калениченка, В. Кременя,

О. Лавріненка, М. Левківського, О. Любара, В. Майбороди, Н. Ничкало, Н. Сейко, М. Стельмаховича, О. Сухомлинської, М. Ярмаченка та ін.);

теоретико-методологічні засади професійної підготовки вчителя (О. Абдуліної, А. Алексюка, О. Антонової, С. Вітвицької, О. Дубасенюк, А. Іванченка, О. Савченко, Л.Хомич, О.Щербакова, Т.Яценкота ін.);

дослідження з проблем методології мистецької освіти (О. Аніщенко, Г. Васяновича, С. Волкова, О. Дем'янчука, Н. Добровольської, Т. Завадської, І. Зязюна, М. Кагана, М. Лещенко, Л. Масол, С. Мельничука, Н. Миропольської, О. Михайличенка, Г. Ніколаї, В. Орлова, О. Отич, Г. Падалки, О. Ребрової, О.Ростовського, О. Рудницької, Г. Сотської, Н. Сулаєвої, Т. Танько, В. Черкасова, В. Чернеця, Л. Хлебникової, К. Шамаєвої, О. Шевнюк, В. Шульгіної, О. Щолокової, Б. Юсова та ін);

фундаментальні теоретичні праці, присвячені дослідженню генези української культури (Д. Антоновича, О. Воропая, В. Гнатюка, Б. Грінченка, М. Грушевського, К. Квітки, С. Килимника, Ф. Колесси, І. Крип'якевича, М. Лисенка, В. Милорадовича, В. Скуратівського, А. Терещенка, І. Франка, П. Чубинського, В. Шухевича, Д. Яворницького та ін.);

теоретико-методологічні засади розвитку хореографічної освіти в Україні (С. Безклубенка, Р. Герасимчука, А. Гуменюка, С. Забрєдовського, М. Загайкевич, А. Згурського, О. Касьянової, А. Нагачевського, Т. Пуртової, Ю. Станішевського, М. Степового, Ю. Тертичного, В. Уральської, Ю.Чурко, М. Шатульського та ін.).

авторські концепції видатних балетмейстерів ХХ ст. (В. Авраменка, Г. Алексідзе, Н. Базарової, Ф. Баклана, Г. Березової, А. Ваганової, М. Вантуха, К. Василенка, В. Верховинця, П. Вірського, В. Вронського, Ю. Громова, К. Голейзовського, Р. Захарова, Г. Кирилової, Р. Клявіна, С. Лифаря, Ф. Лопухова, А. Мессерера, І. Мойсєєва, В. Писарева, А. Рубіної, Н. Скорульської, І. Смірнова, А. Шекери та ін.).

У процесі дослідження використано комплекс **методів**, а саме: *загальнонаукові* (аналіз, синтез, узагальнення, ретроспективний та хронологічний методи) – для вивчення процесуально-змістових і організаційних складників

хореографічної освіти; *історико-педагогічний* – для визначення та обґрунтування концептуальної ідеї дослідження; *термінологічний* аналіз спеціальної літератури – для визначення понятійно-термінологічного апарату відповідно до предмета дослідження; *проблемно-генетичний* – для ретроспективного висвітлення й реконструкції системи хореографічної освіти України в досліджуваний період; *порівняльно-педагогічний* – для зіставлення мистецько-педагогічних явищ, подій, фактів, авторських концепцій хореографічної освіти з метою виявлення в них спільного та відмінного; *історичний* – з метою розроблення періодизації системи хореографічної освіти України у ХХ – на початку ХХІ століття; *системно-структурний* – для розроблення структури дослідження, визначення його організаційних і процесуально-змістових особливостей; *конкретно-історичний* – для аналізу й порівняння суспільно-політичних та освітніх реформ, нормативно-правових актів, у яких акумульовано парадигми хореографічної освіти; *актуалізації та прогнозування* – для визначення науково-практичних здобутків, суперечностей, перспективних тенденцій досліджуваного процесу та їх використання у формуванні теорії та практики хореографічної освіти сьогодення.

Джерельну базу дослідження становлять:

– архівні документи із фондів Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України): Ф. 166 Народний Комісаріат освіти Української СРР (з 21 січня 1919 р.), Міністерство освіти УРСР (з 25 березня 1946 р.); Ф. 2581 – Народне Міністерство освіти УНР; Ф. 4762 – Комітет у справах культурно-просвітницьких установ при Раді Народних Комісарів УРСР, м. Київ; Ф. 4763 – Українське управління у справах мистецтв при Раді Народних Комісарів УРСР, м. м. Харків–Київ; Ф. 4694 – Центральний науково-методичний кабінет культурно-освітньої роботи Міністерства культури УРСР; Ф. 5116 Міністерство культури УРСР; Ф. 5132 – Центральний будинок народної творчості Міністерства культури УРСР (1944–1964 рр.); Державного архіву м. Києва (Держархіву м. Києва): Ф. Р-1193 – Київський державний інститут театрального мистецтва імені Карпенко-Карого Міністерства культури УРСР; Ф. Р-1504 – Київське державне хореографічне училище Міністерства культури

УРСР; Ф. Р-1516 – Київський державний інститут культури імені О.Є. Корнійчука Міністерства культури УРСР. Серед них: нормативні документи – законодавчі акти урядів СРСР та УРСР, документація Народного комісаріату освіти УСРР, Міністерства освіти СРСР, УРСР, «Збірники наказів і розпоряджень Народного Комісаріату Української СРР», «Бюлетені Народного Комісаріату освіти СРСР», «Інформаційні збірники Міністерства освіти України»; звітна документація навчальних закладів різних освітніх рівнів; навчальні матеріали культурно-мистецьких об'єднань, семінарів, курсів; стенограми, резолюції всесоюзних і республіканських з'їздів, нарад, творчих конкурсних змагань; *автентичні матеріали* (монографії, наукові та науково-методичні розвідки вчених, авторські методичні доробки хореографів-методистів, результати творчих конференцій, змагальних заходів, науково-практичних семінарів хореографів); критико-біографічні, інструктивні, дидактичні матеріали профільних методичних відділів Центрального Будинку народної творчості СРСР, УРСР; *матеріали фахової періодики* (журналів «Вестник физической культуры», «Жизнь искусства», «Зрелища», «Клуб», «Культурно-просвітницька робота», «Музичне життя», «Народна творчість та етнографія», «Соціалістична культура», «Театральне життя», «Український театр», «Физкультура и спорт», «Художественная самодеятельность»); *репертуарні й навчально-методичні збірки* («Библиотека клубного работника», «Бібліотечка художньої самодіяльності», «Вихор», «Запрошення до танцю», «Райдуга», «Ритми», «У ритмі танцю»); *навчально-методичні ресурси*, зібрані в «Єдиному тематичному плані видання методичних матеріалів з питань самодіяльної художньої творчості різних жанрів».

Наукова новизна та теоретичне значення отриманих результатів полягає в тому, що *вперше*: цілісно проаналізовано генезу й розвиток хореографічної освіти в Україні впродовж ХХ – з початку ХХІ століття; визначено сутність поняття «хореографічна освіта» як історико-педагогічного феномену в широкому соціокультурному, педагогічному, вузькому спеціалізованому значеннях; розкрито основні *закономірності* (зумовленість організації хореографічної освіти суспільно-політичними, ідеологічними, соціокультурними детермінантами;

взаємозв'язок і взаємовплив зарубіжних і вітчизняних теорій, авторських концепцій, шкіл, виконавських практик у процесі формування змістових напрямів хореографічної освіти; забезпечення прогресивного поступу національної хореографічної освіти творчими досягненнями знаних хореографів України); визначено провідні *тенденції* розвитку *професійної* хореографічної освіти (елітарність (винятковість фахових вимог), традиційна закритість та інерційність в аспекті тяжіння до академічних канонів професійної підготовки, особистісно-орієнтований підхід, рання фахова спеціалізація; консерватизм змісту навчання, зумовлений вузькопрофесійними виробничими потребами), *допрофесійної* хореографічної освіти (кореляція загальноосвітніх і вузькоспеціалізованих цілей, завдань танцювальної підготовки, професіоналізація хореографічного навчання та активне залучення вихованців до виробничих процесів у профільній культурно-мистецькій галузі), *неформальної* хореографічної освіти (диверсифікація форм, видів, жанрових ознак, стильових напрямів танцювальної творчості, інтеграція цілей, стратегій, розвитку змісту аматорської і професійної хореографічної підготовки, активне просвітництво представників професійної хореографії); на основі визначених *критеріїв* (суспільно-політичних та культурно-мистецьких чинників, законодавчого оформлення в освітній галузі мистецького (хореографічного) напрямку, динаміки розвитку форм організації хореографічної освіти, стану розроблення теорії та практики хореографічної освіти) обґрунтовано *періодизацію* розвитку хореографічної освіти в Україні впродовж ХХ – на початку ХХІ століття: *1900 – 1920 рр.* – період становлення професійних (у структурі театральної-видовищної індустрії) і активного розвитку допрофесійних (у структурі закладів загальної освіти різних відомств) форм хореографічної освіти в умовах різних державних устроїв і політичних режимів; *1920 – 1929 рр.* – період синкретичності професійних (театральних) і аматорських (студійних) форм хореографічної освіти, активізації хореографічного новаторства в умовах національно-культурного відродження України у складі Радянського Союзу; *1930 – 1959 рр.* – період централізації, структурного визначення, контраверсійності розвитку хореографічної освіти в умовах тотальної ідеологізації й уніфікації

змісту масового самодіяльного і професійного мистецтва; 1960 – 1990 рр. – період диверсифікації форм, змістових видів, напрямків аматорської і професійної хореографічної освіти на тлі ренесансу радянської танцювальної культури; 1991 – 2010 рр. – період модернізації хореографічної освіти в умовах реформування загальної і професійної мистецької освіти в незалежній Україні, стимульованого низкою нормативно-правових документів і урядових програм галузей освіти і культури.

Узагальнено основні теоретико-методологічні підходи до осмислення термінологічного апарату дослідження; *уточнено* змістові характеристики дефініцій ключових понять, а саме: «танець», «хореографія», «хореологія», «балетознавство», «балетмейстер», «хореограф», «хореографічна культура», «хореографічне аматорство», сформульовано авторські дефініції понять «танець», «хореографічна освіта», «хореографічна педагогіка», «хореографічна школа», «національна хореографічна школа».

До наукового обігу вперше введено 174 невідомих архівних документів з розвитку хореографічної освіти.

Подальшого розвитку набули наукові положення щодо напрямів розвитку формальної та неформальної хореографічної освіти в Україні, внеску відомих українських балетмейстерів, організаторів освітнього руху, хореографів-методистів у розроблення теоретичних і практичних концептів національної хореографічної школи.

Практичне значення одержаних результатів дослідження полягає в розробленні та апробації освітніх компонентів «Історія професійної підготовки педагога-хореографа», «Розвиток хореографічної освіти в Україні», «Актуальні проблеми мистецької освіти», «Український народно-сценічний танець у хореографічних колективах» для підготовки здобувачів хореографічних спеціальностей різних освітніх рівнів в умовах закладів вищої освіти; навчально-наочного електронного ресурсу «Теорія і методика європейських бальних танців» (з грифом МОН).

Матеріали дослідження є актуальними для використання у процесі проведення навчальних і виробничих практик, фахових семінарів, в організації науково-дослідної роботи студентів, для підвищення професійної майстерності учасників неформальної хореографічної освіти, методистів-хореографів, організаторів та керівників танцювальних гуртків.

Основні теоретико-методологічні положення й висновки дисертації є актуальними для наукової сфери (у подальших історико-педагогічних, культурологічних, мистецтвознавчих наукових розвідках у галузі хореографічної освіти і культури) та в розробленні сучасного навчально-методичного забезпечення хореографічної підготовки різних категорій здобувачів хореографічної освіти.

Результати наукового пошуку впроваджено в освітній процес Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка (довідка № 1232 від 02.06.2017 р.), Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького (довідка № 128/03 від 06.06.2017 р.), Харківської державної академії культури (довідка № 01–0–432 від 03.05.2017 р.), Херсонського державного університету (довідка № 16-26/1299 від 22.06.2017 р.), Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини (довідка № 2852/01 від 13.12.2017 р.), Київського університету імені Бориса Грінченка (довідка № 251 від 28.12.2017 р.), Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (довідка № 533 від 22.05.2018 р.), Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (довідка № 2202/01-60/10 від 19.06.2018 р.), Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка (довідка № 273/1-н від 26.06.2020 р.).

Особистий внесок здобувача. Представлені в дисертації наукові положення одержані авторкою самостійно. У працях, опублікованих у співавторстві, дисертантові належить: у монографії [2] – схарактеризовано особливості розвитку вищої хореографічної освіти в Україні; у навчально-наочному посібнику [3] – проаналізовано теоретичні основи методики викладання танців європейської програми, структуру, форми організації навчання сучасної

бальної хореографії; у монографії [59] – розкрито динаміку розвитку школи українського народного танцю; у монографії [60] обґрунтовано значення правильного дихання у професійній підготовці педагога-хореографа.

Апробація результатів дослідження. Основні положення і результати дисертації доповідалися й обговорювалися на науково-практичних заходах різного рівня, зокрема: *міжнародних*: «Теоретичні та методичні засади неперервної мистецької освіти: міжнародні мистецько-педагогічні читання пам'яті професора О.П. Рудницької» (Київ, 2007, 2008, 2010); «Європейське мистецтво на зламі століть: минуле в сучасному» (Суми, 2007); «Місія викладача вищої школи в контексті сучасних освітніх викликів» (Львів, 2008); «Теоретико-методологічні засади моделювання навчально-виховних систем у педагогічних закладах освіти» (Полтава, 2009); «Тенденції розвитку сучасної хореографії» (Луганськ 2010); «Технології управління освітніми закладами» (Полтава, 2011); «Гуманістичні орієнтири мистецької освіти» (Київ, 2011); «Неформальна мистецька освіта в системі підготовки майбутнього вчителя» (Полтава, 2012); «Управління процесом кадрового забезпечення інноваційного розвитку вищих навчальних закладів України» (Київ, 2012); «Становлення і розвиток науково-педагогічних шкіл: проблеми, досвід, перспективи» (Житомир, 2012); «Гуманістичні орієнтири мистецької освіти» (Київ, 2013); «Современные проблемы общей и коррекционной педагогики и психологии детства» (Новосибирск, 2013); «Теоретичні та методичні засади розвитку мистецької освіти в контексті європейської інтеграції» (Суми, 2013, 2017); «Педагогіка мистецтва і мистецтво педагогічної дії: міжнародні педагогічно-мистецькі читання пам'яті професора О.П. Рудницької» (Київ, 2013, 2017); «Традиции и инновации в судьбах национальных образовательных систем» (Курск, 2014); «Sacrum et profanum» в культурі» (Львів, 2015); «Pedagogy and Psychology in an Era of increasing from of information – 2015», (Будапешт, 2015); «Urgent Problems of Pedagogy and Psychology – 2015», (Будапешт, 2015); «Теоретико-методологічні аспекти мистецької освіти: здобутки, проблеми, перспективи» (Умань, 2016, 2019); «Виховний та мистецький вплив сучасного хореографічного мистецтва:

тенденції та перспективи розвитку» (Львів, 2016); «Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття» (Київ, 2017); «Формальна і неформальна освіта у вимірах педагогіки добра Івана Зязюна» (Полтава, 2018); «Угода про асоціацію: рушійні інтеграційні зміни» (Братислава, 2019 р.); «Інновація – 2019. Вызовы времени» (Мінськ, 2019); «Мистецькій освітній простір у контексті формування сучасної парадигми освіти» «Забезпечення якості вищої освіти в Україні: сучасний стан і перспективи» (Полтава, 2019); (Кропивницький, 2019); «Тенденції розвитку педагогічної освіти в Україні» (Житомир, 2019); «Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти» (Умань, 2019, 2020); «Society. Integration. Education» (Rezekne, Latvia, 2014, 2020); «Dynamics of the development of world science» (Ванкувер, Канада, 2020); «Естетичні засади розвитку педагогічної майстерності викладачів мистецьких дисциплін» (Умань, 2020), «Полікультурна багатовимірність – шлях до діалогу та розвитку» (Полтава, 2020); «Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства» (Одеса, 2019, 2020); «Теоретико-методологічні аспекти мистецької освіти: здобутки, проблеми та перспективи» (Умань, 2020); «Молодь, освіта, наука та мистецтво» (Умань, 2020); *всеукраїнських*: «Новаторські навчально-виховні заклади в історії розвитку освіти в Україні» (Житомир, 2007); «Українська культура: питання історії, теорії, методики» (Херсон, 2009); «Формування професійно-педагогічної майстерності вчителів: історія, сучасність, перспективи» (Житомир 2009); «Актуальні проблеми мистецької освіти в системі вищої школи» (Херсон, 2010); «Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва» (Херсон, 2011, 2014, 2015, 2019); «Проблеми та перспективи розвитку сучасного хореографічного мистецтва» (Луганськ, 2011); «Духовна культура особистості в системі соціального регулювання суспільства» (Полтава, 2011); «Теоретико-методологічні аспекти мистецької освіти: здобутки, проблеми та перспективи» (Умань 2012); «Естетичне виховання дітей та молоді: теорія, практика, перспективи розвитку» (Житомир, 2012); «Магістратура в умовах євроінтеграційних процесів вищої школи» (Житомир, 2013); «Феномен «Черемошу»: Традиції Франкового

університету в царині національного та культурно-освітнього виховання молоді» (Львів, 2013); «Тенденції і перспективи розвитку світового хореографічного і музичного мистецтва» (Полтава, 2013); «Мистецтво в реаліях сучасної освіти» (Полтава, 2014); «Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти» (Умань, 2014, 2015, 2016, 2017); «Виховний та мистецький вплив сучасного хореографічного мистецтва на розвиток творчих здібностей молоді: тенденції та перспективи розвитку» (Львів, 2014); «Мистецька освіта: проблеми і перспективи розвитку в контексті європейської інтеграції» (Житомир, 2016); «Художні практики та мистецька освіта у кроскультурному просторі сучасності» (Полтава, 2017, 2019); «Менеджмент культури та культурний менеджмент: синергія взаємодії» (Львів-Коломия, 2017); «Мистецтво танцю і хореографічна освіта: досвід, тенденції, перспективи» (Київ, 2019); «Мистецтво в реаліях сучасної освіти» (Полтава, 2020); «Вдосконалення освітніх програм з хореографії: практичні аспекти» (Умань, 2020).

Кандидатська дисертація «Розвиток мистецьких дисциплін у навчальних закладах Полтавщини (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.)» за спеціальністю 13.00.01 – загальна педагогіка та історія педагогіки, захищена в 2006 році в Житомирському державному університеті імені Івана Франка. Матеріали кандидатської дисертації в тексті докторської дисертації не використовувалися.

Публікації. Основні теоретичні положення та результати дослідження відображено в 60 публікаціях (56 – одноосібних), серед них: 4 монографії (1 – одноосібна); 2 навчально-методичних посібники (1 – одноосібний), 32 статті у наукових фахових виданнях України; 4 – у зарубіжних періодичних наукових виданнях (у тому числі 1 стаття у виданні, що індексується у міжнародній наукометричній базі Web of Science); 18 публікацій у збірниках наукових праць та матеріалів всеукраїнських, міжнародних науково-практичних конференцій.

Структура і обсяг дисертації. Дисертація складається зі вступу, шести розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел, (1167 найменувань, з них 560 – архівних документів), додатків. Загальний обсяг – 595 сторінок, з них 438 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

У розділі на основі вивчення та термінологічного аналізу наукових джерел визначено ключові поняття дослідження, запропоновано авторське тлумачення понять *хореографічна освіта*, *хореографічна педагогіка*, *хореографічна школа*; висвітлено особливості формування методологічних основ хореографічної освіти у філософсько-культурологічному вимірі, виокремлено сутнісні ознаки професіоналізації танцювальної підготовки в різних історичних моделях.

1.1. Хореографічна освіта у міждисциплінарному дискурсі: аналіз базових понять дослідження

Хореографічна освіта представлена у дослідженні об'єктом міждисциплінарного дискурсу, концептуальні засади якого сформовані на перетині багатовекторних наукових рефлексій (філософської, культурологічної, феноменологічної, мистецтвознавчої, педагогічної, вузькопрофесійної хореографічної). Зокрема, досліджуваний феномен розглянуто в аспекті інтермедіального аналізу (специфічної методології аналізу як окремих мистецьких явищ, так і цілісних мистецьких метасистем). Інтермедіальність (у первісному значенні – «взаємодія мистецтв», «специфічна форма діалогу культур») інтерпретуємо як особливу методологію, в основу якої закладено системність і відкритість у теоретичному осмисленні освітнього процесу, дотичного до галузі мистецтва. Принцип системного підходу у вивченні соціокультурних і мистецьких феноменів М. Каган обґрунтовує як загальноестетичний, убачаючи їх «цілісною системою – не замкненою, а саме відкритою, досить розгалуженою, що корелює всередині себе на різних смислових рівнях» (Каган, 1972, с.8). Такий дослідницький підхід – у зіставленні освітнього, культурологічного та мистецького дискурсів – уможлиблює «виявлення координаційних і субординаційних зв'язків між рівнями будь-якої художньо-творчої діяльності з метою досягнення законів її зовнішньої та внутрішньої організованості» (там само, с.8). Аналіз хореографічної освіти як

інтермедіального соціокультурного феномену в царині мистецької освіти значно розширює спектр дослідницьких можливостей у висвітленні її сутності, структури, змістово-функційних характеристик, передумов та чинників розвитку, динаміки формування тезаурусу з позицій системного міждисциплінарного підходу, здійснюється передусім через призму загальнофілософського розуміння та історико-культурної ідентифікації.

Ключове поняття дослідження – «хореографічна освіта» – охоплює континуум сенсів, якостей, сутнісних характеристик, зумовлених багатоаспектною природою її функціонування. Як цілісне категоріальне утворення, вона є складною за морфологією та лексичним змістом системою, що охоплює сукупність термінологічних складників, зокрема тих, які позначають базові поняття у її предметному полі. Рефлексію основних компонентів тезаурусу хореографічної освіти, що розкривають основи наукового пошуку, характеризують його загальний контекст, здійснюємо в історико-педагогічному дискурсі, на перетині багатьох предметних ліній, таких як онтологія, гносеологія, праксеологія, феноменологія, що, безумовно, розширює межі осмислення їхньої сутності, дозволяючи інтерпретувати в професійно-педагогічній площині.

Зосередження наукового пошуку на етимологічному аналізі базових понять уможлиблює відстеження динаміки змістових відтінків їхніх дефініцій в історичній ретроспективі. Існує широкий спектр версій походження та дефініцій терміна *танець* і супутніх йому термінів *танок*, *пляска*. За найпоширенішою з них, термін *танець* має давньогрецьке коріння. В епоху античності вважали, що людина починає танцювати, відчуваючи радісні почуття. Тож фонетична схожість назви танцю *χορός* зі словом *τάρρα* (радість) відтворює саме його внутрішнє сутнісне значення. Крім того, самі назви грецьких танців здебільшого уособлювали веселощі. На цьому наголошує А. Волинський (відомий дансолог, балетний критик і мистецтвознавець початку ХХ ст.), досліджуючи у «Книзі тріумфування» (1925 р.) першооснови класичної хореографії та вдаючись до етимологічного й семантичного аналізу її ключових понять. На наш погляд, його авторський філософський і лінгвістичний підхід в інтерпретації сутності,

загальних принципів, іманентних властивостей хореографічного мистецтва є важливим доробком у теоретико-методологічному осмисленні досліджуваного феномену. Створивши своєрідну «термінологічну поему», «зіткану з великої поваги до мистецтва танцю у сплаві з філософською мудрістю», [визначення В. Гаєвського – Т. Б.] (Вольнський, 1992, с. 6–8), А. Волинський наповнив професійне тлумачення термінів класичного танцю філософським змістом, широко використовуючи авторські епітети й метафори як основний інструмент його аналізу. Танець у розумінні дослідника є вираженням, крім відчуття радості, цілого спектра почуттів, емоцій, зумовлених «багатоликістю» душевних проявів, а створена ним книга-тезаурус – «балетний лексичний довідник і путівник» – стала зібранням таких «ликів», утілених у русі (там само, с. 7). Термін *хореографія* автор інтерпретує «ширше, аніж науку про танець», а саме як запис цих багатоликих відтінків почуттів, одиночних і масових, у всьому розмаїтті їхніх ступенів (там само, с. 28). Основні хореографічні поняття отримали у «Книзі...» метафоричне тлумачення, стали лінгвістичною й мистецькою знахідкою цього балетознавця, зазнали суттєвого розширення спектра етимологічних та семантичних характеристик. Принагідно зазначимо, що витoki проаналізованої етимологічної концепції закорінені у прадавніх формах слов'янської танцювальної культури, репрезентованих різноманітними носіями соціокультурної інформації. На цьому, зокрема, акцентує хореограф К. Голейзовський, апелюючи до одного з таких артефактів – старовинного «Азбуковника» XVI–XVII cc., у якому танець потрактовано саме як «лик», тобто образ, а генеза слова *хоровод*, незважаючи на його фонетичну подібність до грецького *χορός*, з останнім пов'язана досить опосередковано (Голейзовський, 1964, с. 118–120).

Водночас існує й інша лінгвістична кореляція між лексемами *танець* і *радість* – через поняття граціозності. Грецьке слово *ταρτα* (грація, принадність, краса) похідне від слова *ταρα* (радість, дар). Потвердженням думки стосовно емоційної зумовленості танцю є аксіоматичні серед істориків хореографії слова Платона: «<...> танець ґрунтується на природі самої людини, виражаючи її

особливий емоційний стан» (Платон, 1972, с. 24–25). Французький теоретик танцю XVI ст. Антоніо де Арена щодо цього писав: «Що є танець, як не втіха превелика» (Михайлова-Смольнякова, 2010, с. 36). На думку видатного французького хореографа-просвітителя Ж.-Ж. Новерра, «танцювальний рух виходить від гарячого серця, здорового збудження, а його дія виражає радість чи задоволення» (НOVERP, 1965, с. 236). Італійський хореограф XIX ст. К. Блазис головною для всіх народів першопричиною танцю також визначав радість, веселощі, називаючи прагнення до красивого руху природною потребою людини: «<...>у того, хто веселий та задоволений життям, думки піднесені, а тіло вимагає руху» (Блазис, 2008, с. 236). Вибудовану логічну інтенцію вважаємо переконливою, адже природно, що граційність рухів є однією із засадничих властивостей танцювального мистецтва, оскільки танець завжди прагне до граціозності, приносить естетичне задоволення, радість. Отже, можемо виокремити передовсім гедоністичний сенс танцю як його функційну характеристику.

Дослідження етимології терміна *танець* у динаміці історичних і соціокультурних детермінант (у розвідках В. Варковицького, Е. Корольової, Н. Осінцевої, В. Ромма, Н. Соковикової, Є. Суріц, М. Ткачук, А. Фоміна та ін.) уможливило реконструкцію формування його змістових ознак. Аналіз номенів на позначення поняття «танець» у західноєвропейських мовах (лат. – *danza*, польськ. – *taniec*, угорсько-моравськ. – *tánc*, нім. – *tanz*, испан. – *danza*, франц. – *danser*, англ. – *dance*) дозволив висловити припущення про їхнє латинське першоджерело – слово *danza* (у перекладі грецькою – *χορός* (Соковикова, 2010, с. 154–155)). Є аргументована думка, що у мовах західних і східних слов'янських народів слово *χορός* (коло, хоровод), яке прийшло з візантійською християнською культурою, є більш давнім, воно передувало вживанню слова *taniec* і позначало обрядове та синкретичне дійство – хороводити, водити коло (Столяр, 1972, с. 155). За К. Голейзовським, цей слов'янський термін має декілька варіантів, зумовлених географічно – *коловод*, *коровод*, *корогод* (Голейзовский, 1964, с. 119). У словнику В. Даля слово *танець* також потрактовано як похідне від *танок* (хоровод, коло,

ігрища, род чи вид пляски), а загальноживана слов'янська лексема *пляска* позначає «ходити під музику з різними прийомами, рухами» (Даль, 1998, с. 390). В етимологічних словниках М. Фасмера, А. Шапошнікова наголошено, що західноєвропейський термін *танець* у слов'янському середовищі вперше згадується набагато пізніше за В. Даля, у праці Г. Котошихіна, у контексті опису історії російського побуту і звичаїв XVII ст. (Котошихин, с. 13), з 1704 р. він увійшов до словників російської мови як синонім традиційного *пляска* (Этимологический словарь русского языка, 2010, с. 404). К. Голейзовський визначив пляску первинною формою слов'янської хореографії, її «сакральним круговим хороводним рухом», натомість *танець* – «штучним підбором “плясових” елементів», відповідно, доводячи вторинність цього терміна (Голейзовский, 1964, с. 262; Голейзовский, 1984, с. 501). Отже, можемо констатувати, що траєкторія етимологічних студій досліджуваного феномену вибудовується навколо термінів *хоровод*, *пляска*, *танець*, які на певному етапі історико-культурного розвитку (до кінця XIX ст.) утворювали своєрідний синонімічний ряд, мали смислову ідентичність, незважаючи на відсутність тотожності у морфемах. Поступові зміни в визначенні терміна *танець* (зафіксовані в сучасних тлумачних словниках, С. Кузнєцова (1998), С. Ожегова ([1999]), А. Філіпова (2006), Д. Ушакова (2009) та ін.) значно розширили його змістові межі до узагальнення всіх хореографічних стилів, напрямків, їхніх ознак, звузивши дефініцію слів *пляска*, *хоровод* до переважно народного хореографічного напрямку. Водночас спільність їхнього походження від давньогрецького *χορός* ілюструє взаємозв'язок сутнісних характеристик термінів та синкретизм досліджуваного мистецького явища.

Професіоналізація танцю в процесі культурогенезу зумовила появу іншого базового терміна дослідження – *хореографія*, дефініція якого охоплює сукупність функційних характеристик, локально зосереджених у праксеологічному вимірі. Необхідність теоретичного узагальнення діяльності в галузі танцю, осмислення механізмів його фіксації, принципів передавання виконавської майстерності, фахового досвіду спричинило формування танцювальної сфери як професійної (у XIV–XV cc.) та появи у XVIII ст. терміна *хореографія*: у буквальному

етимологічному значенні – науки «писати танець» (від грецьких *χορεία* і *γραφω*). Первісно цим терміном позначали запис танцювальної лексики у спосіб, відповідний рівневі розвитку теорії танцю кожної історичної епохи. За Ж.-Ж. Новерром, походження терміна *хореографія* – результат еволюційного поступу «науки про танець», безпосередньо втілений у розвідках французьких теоретиків танцю: Т. Арбо, що запровадив запис танцювальних рухів під нотами мелодій в «Орхезографії» (1589 р.); П. Бошана, що вдосконалив започатковану форму нотації танцю; Р. Фьйоє, що узагальнив систему запису танців П. Бошана у праці «Хореографія чи мистецтво танцю» (1701 р.), обґрунтувавши сутність самого поняття хореографії та уніфікувавши її як теоретичну галузь (Новерр, 1965, с. 89; Красовская, 1979, с. 148). Уживаний передовсім у професійному контексті, термін *хореографія* у результаті поступових трансформаційних змін наприкінці ХІХ ст. розширив понятійні межі, охопивши всі напрямки теорії і практики мистецтва танцю та залишивши водночас своє первісне значення («запис танцю») (Григорович, 1981, с. 564; Александрова, 2011, с. 488), тобто підтвердив смислову бінарність.

Осмислення в теоретико-методологічному аспекті процесів професіоналізації танцю, зокрема його освітнього потенціалу детерміноване експлікацією самої природи аналізованої категорії, її прагматико-цільових, соціокультурних, естетичних значень. В основі узагальненого філософського тлумачення феномену танцю як специфічної знакової мови людини й одного з видів її діяльності, невіддільної від біосоціальних процесів розвитку людства, закладена єдність біологічного, психологічного, соціокультурного, психологічного аспектів. Нам імпонує акцентоване підкреслення саме антропологічного контексту поняття – «у природі танцю відображено сутність людини незалежно від теорій його походження» (Философский энциклопедический словарь, 1989, с. 736–738), що дозволяє інтерпретувати досліджуване явище саме з позицій діяльнісного підходу, зокрема в освітньому процесуальному вимірі.

Загальноенциклопедичні та галузеві довідникові джерела за всього розмаїття концепцій генези поняття «танець» трактують його передовсім як вид мистецтва, а його доміантними категорійними ознаками визначають ті, що відображають сутність танцю в мистецькому вимірі – образність, художність, тілесну виразність, пластичну й ритмічну узгодженість рухів. Погляди хореознавців радянського періоду (В. Варковицького (Григорович, 1981, с. 503–504), Н. Олександрової (Александрова, 2011, с. 414–415), Є. Суриц (Суриц, 1966, с. 254–255)), репрезентовані в енциклопедичних словниках, сходяться на тому, що танець є видом мистецтва, в якому засобом створення художнього образу є рухи й положення людського тіла, «найдавнішим видом народної творчості, яка являє собою величезний шар людської культури, вбирає і передає весь соціально успадкований досвід специфічними, притаманними йому методами й засобами, відтворюючи дійсність у художніх танцювальних образах завдяки ритмічній зміні художньо зумовлених положень тіла, узгодженого поєднання рухів, використання поз, жестів, міміки» (Григорович, 1981, с. 503–504). Отже, ці «аксіоматичні» дефініції, окреслені переважно естетичними категоріями мистецтва, трактують танець передусім як соціокультурне явище, тип художньої діяльності. У галузевій термінології спостерігаємо кореляцію базових понять нашого дослідження – «танець», «хореографія» – і навіть їхню певну синонімічність. Уважаємо, що тотожність означальних характеристик закладена передовсім у багатозначності терміна *хореографія*, сутність якої інтерпретують також через призму мистецтва, «заснованого на музично-організованих, умовних, образно-виразних рухах людського тіла» (Григорович, 1981, с. 564). Отже, генетична близькість змісту базових термінів тезаурусу хореографічної освіти уможливорює їхнє синонімічне вживання.

Інтегральний характер і синкретична природа танцю зумовлюють багатозначність його потрактувань як об'єкта художньої рефлексії. Джерелом розширення традиційних понять дослідження визначаємо осмислення її означальних професійних характеристик у численних авторських тлумаченнях, зумовлених різними парадигмальними підходами та дослідницькими завданнями.

Ключовими характеристиками танцю, що визначають його динаміку, просторово-часові, формальні властивості, є ритм, метр і темп. Зокрема, чеський учений І. Кулка в дослідженні психологічної природи хореографічного мистецтва схарактеризував «часові аспекти танцювальної мови важливими носіями її психічних змістів, засобами моделювання емоційних складників руху», виокремивши серед них ритм як «каркас усього танцю, здатний виражати його емоційний зміст» (Кулка, 2014, с. 388–389). Акцентування ритму, руху як першооснови природи танцю знаходимо у визначенні дослідника А. Хаскелла: «Танець – засіб вираження емоцій шляхом постійної зміни рухів, підпорядкованих визначеному ритмові» (цит. за (Королева, 1977, с. 149)). Дансолог Х. Елліс інтерпретує танець як явище, у якому все підпорядковане суворим правилам ритму, метру, порядку, строгому слідуванню загальним законам форми (Королева, 1975, с. 147). Т. Кюреглі в «Музичній енциклопедії» також визначає танець видом мистецтва, що ґрунтується саме на виразності ритмічного руху та пластики людського тіла (Келдыш, 1981, с. 423). І. Герасимова напряму пов'язує хореографічне мистецтво з поняттям ритму, запровадивши в дослідженні філософських концептів танцю терміни *ритмопочуття* й *ритмомислення* як «особливі форми свідомості, що виникли вже на ранньому етапі розвитку людства» (Герасимова, 1998, с. 63). У вузькопрофесійній площині також знаходимо аналіз динамічних характеристик танцю. К. Голейзовський назвав ритм «володарем людських почуттів», внутрішнім чинником створення хореографічних форм (Голейзовський, 1984, с. 501). Термінологічний словник танцю трактує його «пластичним і ритмічним рухом тіла, актом мистецтва» (Филиппов, 2006, с. 188). Е. Корольова підкреслює креативний потенціал хореографічного мистецтва, визначає його «видом просторово-тимчасового мистецтва, художні образи якого створюють засоби естетично значущих, ритмічно систематизованих рухів і поз» (Королева, 1977, с. 21).

Образність як універсальна категорія всіх творів мистецтва є засадничою його характеристикою в переважній більшості дефініцій танцю. Сфокусована передусім на суб'єктивному, вона емоційно насичує форму художнім змістом,

розкриває об'єктивну дійсність специфічними засобами. Ідея «художнього образу» в мистецтві, беручи свій початок від античної традиції (аристотелівського вчення про «мімесис» – наслідування, особливе відтворення дійсності як один із висхідних принципів творчості), закладена в основі хореографічної діяльності. На ідейно-змістовій наповненості танцю наголошують відомі балетмейстри, розкриваючи специфіку професії. Так, К. Голейзовський інтерпретує танець як «щось більш змістовне, ідейно осмислене, ніж просто сукупність технічних прийомів» (Голейзовский, 1964, с. 119). У визначенні Р. Захарова, «танець апріорі має виражати думку, а кожний жест має бути виправданим» (цит. за (Смирнов, 1986, с. 94)). Балетознавець Е. Бочарнікова визначає художній сценічний образ «сплавом думки, почуттів, майстерності, створення якого обумовлене гармонією внутрішнього змісту й зовнішньої форми» (Бочарникова, 1974, с. 63). Л. Еспенак, досліджуючи, зокрема, рекреаційні функції танцю, наголошує, що «рух без почуттєвого вираження є всього лише фізичною вправою» (цит. за (Отич, 2009, с. 459)). На змістовності танцювального мистецтва акцентує Н. Соковикова, ілюструючи водночас його інтермедіальну сутність: «<...> для філософа танець – засіб вираження філософської думки, для музиканта – ідеї та характеру музики, для психолога – психологічних станів <...>» (Соковикова, 2007, с. 4).

Інша значуща характеристика хореографічного мистецтва – комунікаційний ресурс – є, на думку дослідників, специфічною системою передавання інформації, результатом знакової діяльності. Узагальненими визначаємо тлумачення танцювальної мови як «засобу невербальної комунікації», «різновиду художньої мови в осмисленні хореографічного мистецтва» (у І. Бодунової, Р. Вороніна, М. Жиленко, Ю. Кондратенко, І. Кулки, Ф. Лопухова, К. Лугової, В. Ромма, Н. Соковигової та ін.). Зокрема, В. Ромм у дослідженні генези танцювальних форм визначає танець однією з найдавніших невербальних знакових систем культури, її просторово-часовим явищем, в якому за допомогою рухів і пластики тіла первинні ідея, образ зазнають певної трансформації з метою передавання їх іншій людині (Роммм, 2006 а, с. 14). Комунікаційну природу танцю проаналізував радянський балетмейстер Ф. Лопухов у дослідженні сутнісних характеристик

хореографії. Не абсолютизуючи мовний ресурс танцю, він наголошував, що «<...> танець, не є універсальною мовою, проте володіє максимальними можливостями відобразити найтонші, глибокі емоційно-інтелектуальні особливості людини» (Лопухов, 1972, с. 20).

Сучасний дослідник Ю. Кондратенко інтерпретує танець як феномен, що володіє «особливим засобом художньої рефлексії», «відтворенням у русі комунікаційних можливостей», мистецтво, «у межах якого за допомогою ритмопластично організованих у просторі та часі рухів створюється особливий тип мовленнєвого висловлювання» (Кондратенко, 2010, с. 13). Учений досліджує мову танцю як систему, що засобами пластичного руху відображає зміст рефлексивного досвіду людини, а джерелом і результатом вираження її сенсу є основний матеріал танцю – людське тіло (там само, с. 13). На думку І. Бодунової, фундаментальним означником танцю є комунікація – передавання осмисленої інформації від людини до людини, взаємодія в суспільстві за допомогою обміну цією інформацією (Бодунова, 2012, с. 115). Виявлення мовного контексту природи хореографічного мистецтва дозволило науковцям схарактеризувати танець як невербальний спосіб осмисленого ритмопластичного спілкування та самовираження.

Комунікаційне значення танцю зумовлює виокремлення танцювальної тілесності – матеріальної основи й фізіологічної характеристики танцювальної мови. Закономірною вважаємо інтерпретацію самої природи «комунікативної спрямованості танцювальних рухів» у визначенні М. Жиленко: «Тіло людини – істоти, що створює знаки і ними керує, – являє собою складну інформаційну систему і є провідником передусім духовного змісту» (Жиленко, 2000, с. 3). Виправданість цього твердження базована на специфічній особливості хореографічного мистецтва, яку визначають «пластичною формою душі», інтерпретуючи пластику як найбільш природний виразник почуттів. І. Герасимова досліджує феномен танцю в контексті «співвіднесення естетично вираженої тілесної динаміки з мисленням і свідомістю» (Герасимова, 1998, с. 50–63). Н. Курюмова, висвітлюючи проблему культурно-історичних моделей сучасного

танцю, обґрунтовує сутність поняття «модель тілесності», називає її «невербальним дискурсом тіла», «сисловою домінантою танцювальної культури ХХ ст.» (Курюмова, 2011, с. 6–7, 15). Уважаючи танець специфічною знаковою мовою людини й одним із видів діяльності, А. Фомін указує на його психологічну природу: «Танець є структурно організованим діалогом психічних і тілесних субстанцій людини, спрямованим на розв'язання особистісних і соціальних проблем» (Фомин, 2004, с. 55). Отже, танець як «зовнішнє зображення естетично стилізованого, змістовно вибудованого руху» (цит. за І. Кулкою (Кулка, 2014, с. 378)) апріорі реалізує свій комунікаційний ресурс засобами тілесності – у кінетиці, жести, міміці, пластиці, що розкривають ідею, суть художнього образу.

Як бачимо, мистецтво танцю, універсальною властивістю якого визначаємо художньо впорядкований та організований рух, утілює сукупність багатоаспектних якостей, динаміка осмислення яких обумовлена різноманітними дослідницькими підходами. Домінантні серед цих якостей – просторово-часові, комунікаційні, семіотичні, тілесні, психологічні, естетичні, духовні. Однак уважаємо, що велика спектральність дефініцій базового поняття не є беззаперечним доказом повноти його осягнення, адже серед множинності контекстів трактування його сутності більшість не виходять за межі вузькопрофесійного дискурсу. Представлені в галузевих наукових і термінологічних джерелах, вони локально сфокусовані на специфічних вузькоспеціальних хореографічних (діяльнісних чи виконавських) характеристиках танцю як виду мистецтва, натомість залишають без належної уваги цілий спектр проявів, можливостей, функційних характеристик цього феномену поза його вимірами, суттєво звужуючи його ресурсність. Потвердженням сказаного є теза В. Ромма про те, що «формула стандартного визначення категорії “танець” у цілковитій прив'язці до мистецтва <...> є недостатньою для охоплення сукупності сучасних проявів танцювальної культури» (Ромм, 2010, с. 117).

Цілком очевидним є висновок, що проблема смислових ресурсів танцю має характер міждисциплінарного дискурсу, потребує більш широкого й

різновекторного наукового узагальнення, а не звуженого мистецького, повніше має бути сфокусована на рефлексії сутності танцю. Зокрема, Н. Атїтанова, досліджуючи «природу професійного мислення в танці», визначає його не лише «видом мистецтва, що володіє системою виразних засобів», а й передусім «смісловою універсалією», що «розвивається в часі та просторі у філософсько-культурологічному та естетико-хореографічному аспектах» (Атїтанова, 2000, с. 8). Н. Осінцева в осмисленні танцю в аспекті антропологічної онтології визначає його складним феноменом культури зі специфічною семантикою, що своїм корінням відходить далеко в історію, має глибоке філософське підґрунтя, поєднує духовне й матеріальне, перебуваючи на перетині сфер онтології та антропології (Осінцева, 2006). К. Лугова загалом у дослідженні феномену танцю в загальнофілософському вимірі широко використовує поняття «мислення у русі» (Луговая, 2008). Гносеологічний контекст хореографії підтверджує теза балетмейстера й теоретика танцю С. Лифаря: «Істина філософських і логічних міркувань у танці розкривається через психологізм розкриття образу, через різні ступені індукції та дедукції, адже сам танець є поглядом у знання» (Lifar, 1952). «Тіло людини, яка танцює, є важливим культурним об'єктом та інструментом культури, здатним пізнавати й виражати сенс людського буття», – доводить сучасний корейський дансолог Чой К'юнг Сук (Чой Кьунг Сук, 2010, с. 22).

На функційну універсальність танцювального мистецтва безпосередньо вказують розвідки вузькопрофесійного характеру. Зокрема, Е. Корольова наголошує: «Жоден із видів практичної діяльності не залишився поза сферою втілення в танцювальному мистецтві. Виконуючи різні функції – спілкування, пізнання дійсності, передавання інформації, фізичного та духовного виховання, прояву релігійних настроїв, емоційної розрядки, танець сприяв тому, щоб практичний сенс явищ, які оточують людину, зробити більш багатограним та різноманітним (Корольова, 1977, с. 26). На функційному аналізі хореографії зосереджує увагу Т. Павлюк, виявляючи низку її важливих соціальних функцій: естетичну, пізнавальну, інформаційну, соціалізувальну, комунікативну, регулятивну, семіотичну, гедоністичну, рекреаційно-оздоровчу та

виховну (Павлюк, 2008, с. 80). На думку Р. Вороніна, «сміслова універсалія танцю» (Воронин, 2007, с. 10) розкривається у моральній, комунікативній, психологічній, гедоністичній, розвивальній, навчальній та виховній функціях.

Загалом рефлексія сутнісних характеристик танцю доводить їхню багатоаспектну ресурсність. У контексті нашого дослідження пріоритетними серед різноманітних функцій танцю визначаємо ті, що сфокусовані на його педагогічному потенціалі в інтерпретаційному полі педагогіки мистецтва. В осмисленні танцю як педагогічного феномену обґрунтованим вважаємо використовувати дослідницький інструментарій, сформований педагогікою мистецтва – особливою серед профільованих педагогік галуззю педагогічних знань, у якій, за визначенням її фундатора й методолога О. Рудницької, висвітлення специфіки художньо-освітніх процесів зумовлене природою художньої творчості (Рудницька, 2002, с. 5–6). На переконання дослідниці, кожна з галузевих педагогічних систем, за всієї своєрідності, маючи свою методологію, розвивається на ґрунті спільних педагогічних закономірностей (там само, с. 14). Зокрема, «завданням будь-якої освіти є прилучення людини до культурних цінностей», головна ж мета освіти в галузі мистецтва полягає «у підготовці такого аматора і професіонала, який відчуває й усвідомлює духовну цінність мистецтва у всьому його розмаїтті» (там само, с. 105).

Отже, домінантною характеристикою танцю (передовсім як педагогічного феномену, засобу освітньої діяльності, а не виду мистецтва) вважаємо наявність значеннєвої основи у всіх його різновидах. Контекст педагогічного дискурсу дозволяє нам визначити танець ємним носієм смислів людської поведінки, світогляду, цінностей, своєрідною зовнішньою технікою внутрішніх почуттів. За словами педагога-хореографа Ю. Громова, саме «пластична природа танцю засобами своєрідної і складної техніки розкриває внутрішній світ особистості, її лірико-романтичні стосунки, вчинки, створює зовнішню характерність» (Основи підготовки спеціалістів-хореографів, 2006, с. 16). В інтерпретації балетмейстера і педагога Б. Колногузенка «танець є вираженням емоційного стану людини засобами умовних рухів, жестів, міміки і поз <...>, мова яких здатна

передати найтонші відтінки людських почуттів, а характерні для хореографічного мистецтва виразні засоби в дійсності відображають стан душі людини» (Колногузенко, 2014, с. 69–71). Виходячи з таких рельєфних тверджень хореографів-практиків, у процесі навчання танцю акцентуємо увагу на збагаченні чуттєвого досвіду особистості. Адже сукупністю виразних хореографічних засобів (жестом, рухами, позами, пластикою тіла, мімікою) транслюється культурно значуща інформація (ідея, зміст, художній образ, естетичні сенси твору) як окремій людині, так і соціальній групі.

Духовний зміст танцю як предмета фахового навчання обґрунтовував на початку ХХ ст. А. Волинський: «<...> німа пластика балету приховує в собі крики й бурі ідейного порядку. Немає простих атитюдів, немає простих арабесків. Усе це – знаки певних ідей, які необхідно сприйняти крізь оболонку плоті. А якщо в темпах класичного балету розгортається своєрідна мова людської душі, – очевидно, що навчання цієї мови має стати першим завданням балетної школи» (Волинський, 1992, с. 14). Зокрема, з-поміж інших функцій «професійного танцю» дансолог виокремлював його морально-естетичний зміст: «Хореографічна порфіра [*церемоніальний одяг монархів –Т. Б.*], як і порфіра всіх інших мистецтв, має свою абсолютну цінність не лише в естетичному сенсі, а й передовсім у моральному <...> Такою є сутність її різноманітної користі, створюваної у пластиці танцю» (там само, с. 171). С. Лифар, аналізуючи сутність професійної хореографії та визначаючи її «філософією тіла», писав: «<...> тісне злиття динамізму людського тіла й сокровенних сил душі дозволяє танцю підкорити час і простір та піднятися до найвищих вершин» (Лифар, 2007, с. 146). В. Верховинець наголошував на глибокій змістовності народної хореографії, підкреслював важливість у процесі навчання внутрішнього психологічного стану танцюристів, відтворенні його в культурі руху: «Справді народний танець – не бездушна, показна еквілібристика, не танець заради танцю, а своєрідний прояв емоційних почуттів народу пластичною мовою хореографії» (цит. за (Колосок, 2008, с. 14)). «Поступово втрачаючи прямий зв'язок із працею й обрядом, танець набув значення мистецтва, що апріорі завжди втілював красу людини, різноманіття

стану його духу», – підкреслює мистецтвознавець В. Ванслов у дослідженні генези класичної хореографії (Ванслов, 1980, с. 7). На духовну наповненість професійного танцю вказує В. Ромм: «Якщо танець <...> не створює художнього образу, він не може називатися танцем» (Ромм, 2006 а, с. 21). «Феноменом руху людської душі» називає танець дослідник Чой К'юнг Сук, доводячи, що «з екстернального погляду танець є людською душею <...>» і, відповідно, визначаючи предметом наукової рефлексії у цій царині «внутрішній світ людини, явлений танцем» (Чой К'юнг Сук, 2010, с. 15). Теоретик танцю і балетмейстер І. Єсаулов також наголошує на педагогічному потенціалі категорій «танець», «хореографія», ототожнюючи їх та визначаючи «однією з невербальних систем духовного освоєння дійсності, її сутностей, систем спілкування, передавання інформації, виховання й пізнання, що діє у часі, просторі, ритмі, у визначеній художній формі, атмосфері звуків, світла, краси» (Єсаулов, 2005, с. 28).

Уважаємо, що осмислення педагогічної релевантності хореографічного мистецтва найбільш повно відбувається в контексті категорій естетики. Серед багатоваріантних тлумачень базових понять дослідження («танець», «хореографія») в освітньому дискурсі саме філософсько-естетичний підхід акцентовано трактує танцювальний рух своєрідним «критерієм розпізнання душевної краси» [визначення Марти Грехем – Т. Б.]. Наприклад, дослідниця Ж. Піменова переконливо доводить, що «краса танцю – об'єктивна даність», визначає танець «естетичною формою художнього мислення», «певним естетичним досвідом, який передається мовою тіла, є одночасно джерелом і результатом художнього мислення автора-виконавця» (Піменова, 2014, с. 38–40). А. Фомін пропонує розглядати феномен танцю «як одухотворену тілесність, явище, сутність якого осягає чуттєвий досвід, засоби тілесного вираження» (Фомин, 2004, с. 58). На переконання Ю. Громова, «система навчання й виховання засобами хореографічного мистецтва безпосередньо пов'язана з естетичною категорією прекрасного <...> Відповідно, у навчальному процесі виникає природний збіг засвоєння технології рухів танцю з категоріями естетичними. Це дозволяє визначити основну спрямованість виховання засобами

танцю <...>» (Основы подготовки специалистов-хореографов, 2006, с. 16–17). Т. Філановська переконливо інтерпретує хореографічну освіту як «інструмент формування морально-духовних і художньо-естетичних цінностей у суспільстві в процесі виховання фахівця, що засвоїв ієрархію високих норм і регулятивів культури» (Филановская, 2011 b, с. 46). Отже, хореографічну діяльність в освітній галузі пов'язуємо передовсім з духовними пріоритетами людини, а «формулою» танцю як педагогічного засобу визначаємо процес формування значущих особистісних якостей засобами хореографічної кінематики. У цьому аспекті хореографічна освіта є процесом і результатом формування в особистості універсальної здатності естетично опановувати світ в умовах практичного оволодіння мовою й технікою танцювального мистецтва.

Водночас зазначимо, що танець як предмет фахового навчання за суттю не може бути або лише вираженням суб'єктивного (внутрішнього) світу його постановника (балетмейстера) чи виконавця, або лише зображенням об'єктивного предметного світу. Інтегральні якості досліджуваного феномену обумовлені тим, що в танці, як у будь-якому явищі, наявному передусім у мистецькому вимірі, органічно поєднані амбівалентні властивості: суб'єктивне й об'єктивне, форма і зміст, задум і практичне втілення, зображальність і виразність. Тож категорію «танець» інтерпретуємо як феномен, що являє собою сукупність фізичних інтенційних дій, наділених естетичними якостями, а отже синтезує тілесні рухи з рухами людської душі. Ця діалектична єдність сукупності протилежностей, матеріального і духовного початків та їхніх взаємовпливів є основною детермінантою в педагогічному осмисленні категорії «танець». Зокрема, окреслену суперечність О. Рудницька називає традиційною у дискурсі педагогіки мистецтва: «У межах філософії мистецької освіти цей розподіл доцільно характеризувати відповідними процесами навчання й виховання, <...> необхідність досягнення їхньої єдності у розвитку особистості є визнаною у професійній освітній діяльності, однак в теорії і практиці педагогіки досі існує між ними суперечність, розв'язання якої є одним із важливих завдань філософії мистецької освіти» (Рудницька, 1998, с. 13).

У сучасній хореографічній педагогіці питання єдності освіти й виховання багатогранно проаналізоване в теоретичній і практичній площинах, передусім у відомих авторських освітніх парадигмах (Г. Алексідзе, А. Ваганової, Є. Валукіна, Ю. Громова, Д. Зайфферта, Л. Макарової, А. Мессерера, В. Нікітіна, Т. Філановської, А. Фоміна, М. Юр'євої та ін.). Узагальненим щодо багатовимірності мистецької освіти вважаємо твердження М. Кагана: «Освіта спеціалістів у галузі художньої культури – це сукупність взаємопов'язаних процесів, що забезпечують її успішне функціонування <...>» (Каган, 1984, с. 27). Сучасний німецький хореограф і режисер Д. Зайфферт у застерігає від однобічності у процесі навчання хореографії, пов'язаної лише з удосконаленням танцювальних технік, і визначає запорукою успішності у професії органічну єдність виховних і освітніх завдань, надає пріоритетного значення формуванню «усвідомленої інтерпретації танцювального матеріалу» (Зайфферт, 2015, с. 20–22). Хореографічну освіту педагог уявляє цілісною системою, основа якої – формування працездатності – потребує постійного вдосконалення духовних, емоціональних та фізичних станів. Саме у формулі професійної майстерності танцівника, визначеної Д. Зайффертом («знати – уміти – танцювати» (там само, с. 16)), закладена багатовимірність освіти в галузі хореографії, що передбачає одночасне навчання техніки та виховання «розумової, психологічної й фізичної інтелігентності» (там само, с. 26).

Необхідність синтетичного підходу до організації хореографічно-педагогічного процесу у вищій школі обґрунтовує Є. Валукін. Зокрема, поєднання виховних і освітніх завдань педагогіки танцю вчений визначив основним завданням професійної хореографічної підготовки педагогів-хореографів і балетмейстерів (Валукин, 1980, с. 26). Педагогічна система Г. Алексідзе побудована на багатовимірності професії хореографа, необхідності поєднання в освітньому процесі «навчання законам ремесла» з вихованням «справжнього художника, митця», здатного до самостійного хореографічного мислення, творчості (Алексідзе, 2014, с. 92–95). Виходячи з інтегральної природи хореографічного мистецтва, дослідник В. Нікітін розглядає феномен

професійного танцю як певну систему, визначає низку її складників: 1) естетичний модуль (вираження хореографом ідеї, змісту, творчого задуму твору специфічними засобами виразності, розуміння виконавцем його сутності); 2) лексичний модуль (кодифіковану танцювальну мову, зумовлену напрямком і стилем твору); 3) освітній модуль (сукупність методик навчання й виховання танцю) (Никитин, 2011, с. 7).

Отже, якщо танець тлумачимо як континуум внутрішніх (духовних) смислів, то процес хореографічного навчання фокусуємо на формуванні комплексу практичних умінь зовнішнього відтворення смислів засобами тілесної динаміки – сукупністю художньо-виразних засобів, обумовлених природою танцювального мистецтва. Адже провідним педагогічним принципом мистецької освіти в усіх аспектах (в інтерпретації О. Рудницької) є насамперед усвідомлення й засвоєння специфіки художньої мови – сукупності в кожному виді мистецтва виразально-зображувальних засобів і прийомів створення художнього образу (Рудницька, 2002, с. 107). Зокрема, у хореографії, що характеризується певним типом художньої діяльності, процес референції (тлумачення змісту) здійснюють специфічні виразні засоби, які утворюють художню мову танцю: естетично сформовані, організовані у просторі й часі тілесні рухи, ритмопластика, міміка, жести, тілесна та емоційна виразність тощо. Тож, на нашу думку, у праксеологічному вимірі хореографічна освіта зосереджена на формуванні й розвитку таких професійних якостей, які акумулюють у собі спеціальні знання та практичні вміння, які становлять основу вузькоспеціальної (технічної та виконавської) майстерності.

У зв'язку з цим визначаємо поняття *«хореографічна освіта»* на основі інтермедіальної природи танцю як багатофункційну систему, що являє собою єдність інтелектуального, духовного, морального, естетичного, емоційного, психофізичного й соціокультурного розвитку особистості у процесі опанування танцювального мистецтва. Процеси навчання й виховання вважаємо системотворчими елементами хореографічної освіти, її домінантними категорійними ознаками, що відображають сутність танцю в мистецько-

педагогічному вимірі. Кожний із них має ознаки комплементарності, забезпечуючи професіональну цілісність і діалектичну єдність педагогічного процесу. Отже, поняття «хореографічна освіта» як складник освіти мистецького профілю визначаємо процесом і результатом цілеспрямованого формування комплексу професійних і особистісних якостей, де професійні обумовлені специфікою функційної спрямованості творчої діяльності в галузі танцю, а особистісні забезпечують розвиток аксіосфери індивіда.

Екстраполюючи основні концепти педагогіки мистецтва на систему хореографічної освіти, зазначимо, що, розкриваючи просвітницькі й виховні можливості різновидів мистецької діяльності, ця галузь залишає без належного обґрунтування в науково-педагогічній площині освітньо-виховний потенціал хореографічного мистецтва. Отже, цілком закономірно, що історично сформовані поняття «танець», «хореографія», «хореографічна освіта», «хореографічна педагогіка», «хореограф», «балетмейстер» у дискурсі педагогіки мистецтва сьогодні перебувають у латентному стані наукової рефлексії, апріорі функціуючи у практичній площині. Т. Філановська, досліджуючи діяльність у галузі танцю як освітній процес, наголошує на недостатній розробленості цієї сфери наукового знання, зумовленій традиційною закритістю, елітарністю, специфічними технологіями освоєння (Филановская, 2011а, с. 4–5). О. Чепалов підкреслює, що «для теорії хореографічного мистецтва найбільшою мірою притаманний дефіцит фундаментальних положень, загальноприйнятих критеріїв, усталених теоретичних понять (за виключенням системи класичного танцю), незважаючи на універсальність відображення у цьому жанрі емоційно-психологічної сфери як окремої особистості, так і великої суспільної формації» (Чепалов, URL: <http://slavzso.narod.ru/6/Thepal.htm>). Д. Зайфферт переконує: «<...> незважаючи на те, що педагогіка існує скрізь, де навчають і навчаються, у художньому танці вона не отримала ще належного розвитку. Користуючись окремими методиками навчання танцювальної техніки, вважаючи їх педагогічними підходами, ми залишаємо без належної уваги їхнє наукове обґрунтування <...>» (Зайфферт, 2015, с. 6–9).

Дослідження термінологічного апарату професійної хореографії дозволяє говорити про недостатню його розробленість. Зокрема, А. Фомін, аналізуючи педагогічну ресурсність хореографічного мистецтва, обґрунтовує думку про те, що «серед причин, які впливають на розпливчастість та невизначеність меж у дефініціях основних понять професійного танцю, – особливості історії його вивчення, недосконалість наявних методів аналізу, недостатність теоретичних уявлень та структурних одиниць, що часто зумовлює багатозначність понятійних інтерпретацій термінів без чіткої дефініції їх» (Фомин, 2002, с. 104–105). Дослідник наголошує: «При переході у ХХІ ст. загальна концептуальна ідея погляду на танець як на соціально важливий феномен тільки формується, *“танцезнавство”* як наукова дисципліна не є ще сформованою» (там само). На переконання Л. Абизової (авторки сучасного словника-глосарія спеціальних балетних термінів, уживаних передовсім у науковому обігу театральної педагогіки), «цілісний понятійний апарат хореографічного мистецтва ще не сформовано, відповідно, ще не існує узагальнений термінологічний словник хореографічного мистецтва» (Абызова, 2015, с. 5).

Загалом сучасний стан розвитку термінологічного інструментарію професійної хореографії, хоча й позбавлений системності (за недостатності спеціалізованих наукових розвідок відповідної спрямованості), охоплює вивчення різних видів і жанрів танцювального мистецтва та суміжних із ним галузей. Репрезентована в розвідках Л. Абизової, Н. Александрової, В. Ванслова, Ю. Григоровича, Ю. Колесниченка, Ю. Слонімського, К. Суріц, хореографічна термінологія сконцентрована навколо лексикографії, генези й розвитку найпоширеніших форм танцю, локально сфокусована на його морфологічних (структурних), жанрових та стилістичних особливостях, системі професійних понять у хореографії та їхніх уніфікованих позначеннях і, на наше переконання, базована переважно на мистецтвознавчому ґрунті. Невизначеність базових понять дослідження у джерелах педагогічного спрямування, з одного боку, унеможливорює діахронний аналіз формування їхніх дефініцій (як категорій педагогіки мистецтва) на різних історико-культурних етапах, водночас дозволяє

відстежити та узагальнити сукупність педагогічних характеристик, термінів, що інтерпретували танець як професійну смислову універсалію та забезпечували поступове формування тезаурусу хореографічної освіти. Соціокультурні детермінанти формування професійної хореографії зумовили появу низки різноаспектних означень, що характеризували танець як феномен педагогіки: «благочинний», «учений», «сценічний», «професійний», «педагогічний» тощо. Л. Блок доводила: «Професійний танець ніколи не залишався однаковим, рівним самому собі тривалий період; одвічно в розвитку, в еволюції, він має виразні межі поділу, виразні етапи, зумовлені зародженням нової ідеології, нової епохи в мистецтві» (Блок, 1987, с. 32). Рушійною силою поступу професійного танцю А. Мессерер визначив органіку традицій та інновацій: «<...> у педагогіки танцю, як і у мистецтва, не може існувати завершеної форми, певної стадії досконалості. З'являються нові горизонти, і педагогіка повинна бути гнучкою, залишаючись вірній усталеним мистецьким традиціям <...> Поява нових хореографів, розмаїття творчих почерків, народження нової лексики – усе це ставить перед педагогікою нові проблеми, зумовлює набуття нової якості <...>» (Мессерер, 1979, с. 173).

Необхідною умовою функціонування будь-якої освітньої системи, зокрема й хореографічної, є традиції (від лат. *traditio* – фіксація, накопичення й передавання досвіду в культурно-освітньому середовищі), що утворюють її основні регулятиви, цінності, зміст, забезпечуючи динаміку самовизначення як наукової галузі. «В історичному процесі кожен новий крок, спираючись на накопичений досвід, розвиває сформовану традицію; водночас цей новий крок безперервно пов'язаний з минулим, зумовлений минулим, ним «запрограмований», – доводить М.С. Каган (Каган, 1997, с. 419). Сучасне педагогічне трактування поняття «традиція» тлумачить її як «сукупність уявлень, звичаїв, звичок і навичок практичної діяльності, що передаються з покоління до покоління й виступають регуляторами суспільних відносин (Рапацевич, 2001, с. 548). Сутність традицій хореографічної педагогіки змістовно розкрила Н. Юдіна, яка вважає їх «цілісним утворенням, що має історичний та позаісторичний характер», зазначає також, що «природа традиції містить у своїй структурі тільки суспільно значущі та узвичаєні

духовно-моральні категорії. З розвитком будь-якої педагогічної традиції відбувається її ускладнення, диференціація і спеціалізація, форми її розвитку різноманітні, вони із плином часу зазнають істотних змін, оновлюються чи застарівають <...>» (Юдина, 2002, с. 34).

Розвиток педагогічних традицій у царині хореографічної освіти спричинив виокремлення поняття «хореографічна школа». Зазначимо, що концепт «школа» в хореографічній педагогіці потрактований неоднозначно, він не має чіткої дефініції. Термін *школа* часто вживають у значенні характеристики індивідуального хореографічного почерку, творчої манери, засобів виразності, виконавського стилю балетмейстера. Перше визначення поняття «хореографічна школа» було віддалене від педагогічного розуміння й наближене до характеристики різних напрямків мистецтва танцю, певної естетичної форми, того чи того історичного етапу. Балетмейстер С. Лифар відводить школі в розвитку хореографічного мистецтва визначальну роль, тлумачить її «душею й духом танцю і балету», «поєднанням стилю й досконало засвоєної техніки», визначає з-поміж основних її ознак спадкоємність: «<...> вона [*школа* – Т. Б.] зберігає уроки минулого, гарантує майбутнє, пропонуючи підтримку, необхідну для відкриття нових шляхів» (Лифар, 2007, с. 138–139). Сучасна дослідниця Н. Догорова хореографічну школу тлумачить як «самостійну й керовану цілісність, що постійно розвивається і складається з низки компонентів, зумовлених історико-культурологічними потребами суспільства» (Догорова, 2006, с. 22), наголошує передовсім на етнокультурних смислах цього феномену й визначає його метою «<...> формування фундаменту професійної театральної (сценічної) культури <...>» (там само). У нашому дослідженні поняття «хореографічна школа» визначаємо як соціокультурний феномен, що формує та розвиває балетмейстерські, виконавські, педагогічні традиції, забезпечуючи їхню наступність, акумулює сконцентрований професійно-хореографічний досвід поколінь, популяризує конкретні теорії, технології та методики опанування мистецтва професійного танцю, сприяє виокремленню різних хореографічно-педагогічних напрямів тощо.

Зауважимо, що наукові концепти в межах кожної національної хореографічної школи ґрунтуються, переважно, на теоретичному осмисленні й узагальненні результатів мистецько-педагогічної та виконавської діяльності представників професійної хореографії. Відповідно, ключовими складниками тезаурусу хореографічної освіти також визначаємо поняття «хореограф», «балетмейстер», які виражають сутнісні характеристики основних професій у хореографічній галузі. Їхні тлумачення, хоча й зумовлені різними просторово-часовими та соціокультурними координатами, мають константні предметно-професійні характеристики. На осмисленості та змістовності як базових ознаках професії наголошували видатні представники балетмейстерського фаху – класики теорії та практики хореографічного мистецтва різних поколінь. Упродовж історичного поступу хореографічної освіти вони визначали її головне призначення, обґрунтовуючи основи балетмейстерської діяльності у працях, що стали понадчасовими у профільній галузі. На важливій місії балетмейстера, зокрема, наголошував Ж. Ж. Новерр: «Танець містить у собі все необхідне, щоб стати промовистою з усіх мов, однак мало знати лише його алфавіт <...>. Потрібна обдарована людина, яка розставить ці букви, утворить із них слова, пов'язуючи в єдине ціле, – і танець перестане бути німим, заговорить мовою настільки ж сильною, як і виразною» (Новерр, 1965, с. 65). Автор «хореографічної азбуки» А. Волинський наголошував на глибині душевних якостей балетмейстера, на його здатності впливати на почуття, при цьому підкреслював саме педагогічне значення «балетної праці»: «<...> балетмейстер є справжнім вихователем поколінь, так би мовити рапсодом свого часу, що поєднує свої й чужі теми, індивідуальну вигадку і запозичення з безодні ідей та міфів <...> Якщо балетмейстер переконливо втілить у своїй творчості духовність і глибину, то неодмінно досягне видатних результатів <...> У неосяжних формах екзерсису він буде черпати необхідні засоби, майстерно комбінуючи їх у синтетичному балетному мистецтві, створюючи художньо довершені й закінчені форми. Саме такого балетмейстера, що володіє талантом перетворювати на казку будь-який

буденний мотив, потребує сучасні балет і хореографічна школа» (Волынский, 1992, с. 167).

У визначенні професійних вимог до балетмейстерської діяльності І. Смірнов наголошував: «Як будь-який митець, балетмейстер повинен бути високоосвіченою людиною, що не тільки володіє професійними секретами хореографічного мистецтва, але й орієнтується в суміжних видах мистецтва – драматургії, музиці, образотворчому мистецтві, літературі» (Смирнов, 1986, с. 49). «Енциклопедичність» балетмейстерських якостей прописані в К. Голейзовського: «<...> Художній смак, загальна ерудиція, винахідливість і фантазія, творча сміливість та віртуозні спеціальні технічні знання – основні риси майстрів великої хореографії» (Голейзовский, 1984, с. 500). Ф. Лопухов, деталізуючи основні смисли професії та виокремлюючи головною ознакою балетмейстера обдарованість, визначає також серед пріоритетних якостей «високий ступінь культури, загальних знань, без яких обдарованість не корисна» (Лопухов, 1972, с. 63). Г. Алексідзе наголошує на світогляді балетмейстера як домінантній його характеристиці – «це чіткий контрапункт, найвища якість думки і являє собою найвище досягнення духу», узагальнюючи фахові компетентності так: «<...> форма, мова, стилістика, до якого б напругу не належав би хореограф, – це вміння слухати музику, перекладати її у віртуальній сфері, у чітких пластичних образах» (Алексідзе, 2011, с. 66). «В нашій професії зайвих знань не буває», – підкреслює балетмейстер Б. Колногузенко, інтерпретуючи її «однією з найцікавіших і водночас найскладніших», яка «вимагає великої кількості умінь, професійного володіння та обізнаності в інших мистецтвах <...>» (Колногузенко, 2009, с. 5). Сутність балетмейстерської праці розкриває сучасна дослідниця Т. Павлюк, аналізуючи її специфіку у проекції становлення української балетної школи: «Унікальність професії полягає у її функціях, подібних до художника-митця, що відтворює себе, користуючись різноманітними виражальними засобами танцю, сценографії, музики, костюмів (Павлюк, 2005, с. 3). Учена характеризує професію балетмейстера як таку, що «віддзеркалює найсуттєвіші художні тенденції і напрямки, стильові,

жанрові й естетичні аспекти складного, часто внутрішньо суперечливого поступу сценічного мистецтва» (там само).

Незважаючи на позачасовий характер змісту основних постулатів балетмейстерської діяльності, узагальнених у мистецько-педагогічній спадщині її видатних представників, специфіка професії розкриваються в конкретних соціокультурних умовах. Її детермінованість історико-культурним контентом визначають Г. Алексідзе, Ю. Громов, В. Красовська, Ю. Слонімський, Ю. Станішевський, ін. Зосередження наукового пошуку на аналізі понять «хореограф», «балетмейстер», «педагог-хореограф» дозволяє зазначити, що динаміка формування змістових відтінків їхніх дефініцій також цілком зумовлена соціокультурними та історичними чинниками, зокрема естетичними установками конкретної епохи. Перші офіційні представники професії у галузі танцю, з'явившись у країнах Західної Європі із XV ст. як «викладач вишуканих манер», «викладач ученого танцю», «професор танцювання» (від італ. «*professore di ballare*») (Д. да Феррара, Г. Ебрео, А. Корназано, Ф. Карозо), на теренах Російської імперії починають масово утверджуватися в соціумі з початку XVIII ст. в особі вчителя танців – «танцмейстера» (Ю. Бахрушин, В. Всеволодський-Гернгросс), «танцювального майстра» (Л. Блок, В. Красовська), «благовихователя» (П. Карп), «викладача вишуканих ніг у танцюванні» (А. Глушковський), «танцювального учителя» (І. Кусков) тощо. Уважаємо важливим, що сутність зазначених понять зводилася до «хореографічного вчительства» у системі танцювального аматорства, відповідно, серед основних завдань професії превалювали педагогічні цілі, хоча вони й обмежувалися стандартними канонами виховання вишуканих манер, формуванням елементарних танцювальних умінь для вимог бальної зали і аж ніяк не передбачали розвиток ґрунтовних спеціальних хореографічних знань.

Подальші процеси професіоналізації хореографічного мистецтва спричинили підвищення кваліфікаційних вимог щодо професійної хореографічної підготовки, зумовивши відповідні трансформації у дефініціях категорій. Термін *балетмейстер*, запозичений у першій половині XIX ст. від нім. «*ballettmeister*» –

«постановник, майстер балету», вперше витлумачений у словнику В. Даля як «утримувач балетних танцюристів, начальник над ними» (Даль, 1998, с. 43), а в енциклопедичних виданнях ХХ ст. визначений уже як «автор і режисер-постановник балетів, хореографічних творів, дивертисментних номерів (складників опери та оперети), керівник балетної трупи, який створює систему рухів у сценічному просторі, гармонійно підпорядковуючи танцювальне видовище основній ідеї сценічного мистецького твору» (Григорович, 1981, с. 48). Широкий спектр професійно значущих компетентностей балетмейстера – знання всіх видів сценічного танцю, володіння практичним досвідом танцівника-виконавця, постановника танцювальних творів – підтверджує уніфікований характер категорії і зумовлює виокремлення низки її модифікацій, дотичних за змістом до вихідної: «балетмейстер-творець», «балетмейстер-постановник», «балетмейстер-репетитор», «балетмейстер-педагог». А. Волинський свого часу деталізовано схарактеризував сукупність значущих якостей професії в системі класичної хореографії, серед яких: *реставраційні* (відновлення, збереження та відтворення класичної балетної спадщини), *репетиційні* (володіння технічністю, сценічністю жести й міміки, умінням донести до виконавців ідею твору, поєднуючи експресію нового часу з темами класичного мистецтва), *творчі* (володіння талантом створення власних хореографічних творів, де б утілювалася органічна зовнішньої форми у синтезі з внутрішньою змістовністю, здатність передавати обриси звукових комбінацій у хореографічній формі)» (Волинський, 1992, с. 160–167). На переконання сучасного представника досліджуваної професії Б. Колногузенка, «балетних майстрів необхідно поділяти на чотири типи, керуючись змістом їх конкретної діяльності: створювач, постановник, репетитор і педагог» (Колногузенко, 2008, с. 26).

У новітній інтерпретації балетмейстера як автора «оригінальної хореографії» нерідко називають хореографом. Такі термінологічні ототожнення чи різночитання зумовлені передовсім історико-культурним контекстом. Їхню співвіднесеність вважаємо історично рухливою, такою, що не має однозначної термінологічної фіксації. Поширеною серед сучасних фахівців є думка

(сформульована, зокрема, Г. Алексідзе), що балетмейстер – це «<...> той, хто може звести воедино пантоміму й хореографію балетної вистави», «автор багатоактних масштабних балетів», «драматург балету», натомість хореограф – це той, «хто створює хореографію», для кого «головним є момент хореографічного мислення» (Алексідзе, 2014, с. 150–151; Абызова, 2015, с. 23). Потвердження тези знаходимо у Ф. Лопухова, М. Якобсона й ін. Сучасний термін *хореограф* уважають більш ємним поняттям, що, на думку фахівців (Л. Абизової, Ю. Герасимової, Л. Макарової, В. Нікітіна, М. Юр'євої й ін.), інтегрує всі практичні види професійно-хореографічної діяльності: від автора та постановника танцювальних творів до викладача різних видів хореографічного мистецтва.

Отже, балетмейстерську діяльність визначаємо як специфічний вид мистецької активності, складний багатоаспектний феномен у царині професійної хореографії, утілений у процесі творчої роботи з хореографічним матеріалом: постановчої, виконавської, репетиційної, реставраційної, педагогічної. Уважаємо, що балетмейстерський фах містить континуум змістово-функційних характеристик, визначених професійним призначенням і реалізовуваних у різних організаційних формах. Маючи багаторівневу структуру, система смислів професії – як теоретико-методологічна основа її функціонування – об'єднує ієрархію змістових напрямків, видів, профілів творчої діяльності, втілюючи стратегії та цілі хореографічної освіти в мистецькій чи освітній площинах. Аналізуючи сукупність змістово-функційних характеристик професії балетмейстера чи хореографа в контексті дослідження діяльності її суб'єктів у конкретній історико-культурній ситуації, виокремлюємо її основні значення: 1) автор хореографії задля втілення її у сценічних формах; 2) особа, яка здійснює навчання в галузі хореографічного мистецтва. Зокрема, зосереджуємося на тих якостях професії, що характеризують як балетмейстерські (постановчі), так і суто педагогічні її смисли, зміст яких сфокусовано в окремих дотичних категоріях – «хореограф-педагог», «балетмейстер-педагог».

Зауважимо, однак, що професійно-педагогічна діяльність у галузі хореографії, постійно вдосконалюючись у праксеологічному вимірі, розширюючи

спектр своїх технік, методик, прийомів в авторських концепціях, школах, здійснювалася здебільшого без належного наукового підґрунтя. Першопричиною звуження сфери науково-педагогічної рефлексії танцю вважаємо те, що й сьогодні істотно бракує фундаментальних теоретичних праць, які узагальнюють концепти професійної хореографічної підготовки. Регулятиви хореографічної майстерності (виконавської, педагогічної, балетмейстерської) формувалися з різних теоретичних позицій, насамперед у контексті становлення театральної (згодом балетної) педагогіки, де танець апріорі визначений предметом і засобом професійної сценічної діяльності. Водночас навіть цій освітній галузі бракувало теоретично обґрунтованих педагогічних механізмів передавання хореографічного досвіду. Хореограф Ю. Громов зазначає: «У сучасній театральній педагогіці вивчення теоретичних, дидактичних та творчих основ викладання танцю не відбувалося, що завжди значно ускладнювало аналіз емпіричного досвіду багаторічної практики цього процесу, необхідний для виявлення прихованих і невикористаних можливостей театально-хореографічної педагогіки» (Громов, 1976, с. 47). Безперечно, наукове обґрунтування педагогіки хореографії як окремої галузі педагогічних знань перебуває у стадії формування, незважаючи на наявність загальновідомих цілісних авторських педагогічних танцювальних систем (Г. Алексідзе, Н. Базарової, Г. Березової, А. Бочарова, А. Ваганової, К. Василенка, В. Верховинця, П. Вірського, Ю. Григоровича, Ю. Громова, Ф. Лопухова, А. Мессерера, І. Мойсеєва, М. Тарасова, О. Ширяєва й ін.), що висвітлюють сутність хореографічної освіти в різних напрямках і організаційних формах.

Натомість упродовж ХХ ст. процеси наукової інтерпретації хореографічного мистецтва, теоретичні узагальнення його когнітивної структури, емоційно-емпіричних смислів відбуваються у мистецтвознавчому дискурсі, зумовлюючи вкорінення низки термінів (*балетознавство, хореознавство, танцезнавство, дансологія, хореологія*), що розкривають сутність локальних напрямків наукових досліджень та, відповідно, фахівців у цих професійних напрямках (*балетознавець, хореознавець, танцезнавець, дансолог, хореолог*). Така

термінологічна синонімія зумовлена різними чинниками – історичним, соціокультурним і змістовим. Отже, методологічна система теорії танцю формована під домінантним впливом театрознавства та музикознавства. Відповідно, у фокусі дослідницької уваги опинилися явища, пов'язані переважно з мистецтвом балету. Зокрема, термін *балетознавство*, активно вживаний у теорії танцю з початку 20-х рр. ХХ ст., красномовно характеризує змістову спрямованість профільних наукових розвідок. Традиційна методологія, історично сформована в балетознавстві – науці про балет як особливу форму мистецької діяльності (Григорович, 1981, с. 50), розкриває проблематику теорії та історії танцю, охоплюючи також контент балетної критики. Водночас ґрунтовне дослідження в балетознавстві проблем вузькопрофесійного характеру – структури, законів і властивостей сценічного танцю, специфіки його етапного історичного розвитку, стилів і жанрів, виразних засобів, особливостей мови та функційних значень (там само, с. 50–54) – тривалий період залишало поза увагою вчених континуум інших смислів хореографічного мистецтва (філософських, культурологічних, педагогічних), які потребували окремих узагальнень, адекватних їхнім характеру та функціям. Крім того, укоріненою серед педагогів-хореографів є думка про певну обмеженість балетознавчої критики. Істинні знання в галузі професійної хореографії, на думку Р. Захарова, нерідко підмінювалися дилетантизмом, адже «<...> майже всі, хто писав про балет, визначали його мистецтвом розважальним, легковажним і беззмістовним» (Захаров, 1954, с. 19–20). На переконання хореографа, балетний критик неодмінно має володіти глибокими професійними знаннями, щоби суб'єктивні «смакові» відчуття не заважали знаходити об'єктивні оцінки мистецьких творів. Натомість чітко виражена ідейно-естетична позиція іноді підмінюється елементарним – «подобається – не подобається» (Захаров, 1983, с. 182).

Альтернативою домінантному напрямку теоретичного осмислення професійної хореографії стає хореологія. Цей термін активно вживаний у працях мистецтвознавців (О. Кабурнеєвої, О. Кравчука, О. Маншиліна, А. Підлипської,

Т. Філановської, О. Чепалова, Д. Шарикова та ін.) із початку ХХІ ст. у зв'язку з употужненням наукового інтересу до хореографічної культури, зокрема її багаторівневої структури й поступу сучасних танцювальних форм. Як зазначає вчений-мистецтвознавець О. Чепалов, «виокремлення хореології як самостійної культурологічної та мистецтвознавчої дисципліни висуває на перший план проблему дослідження засобів виразності танцю ХХ ст., спираючись на його комунікаційні, семіотичні та феноменологічні якості <...>. Хореологічні розвідки зосереджені передовсім на морфології танцювального тексту, водночас *хореологи* – головним чином, фіксатори хореографічного тексту – покликані розробляти методи, здатні зберігати ефемерний матеріал танцю задля його об'єктивного аналізу й синтезу, забезпечення адекватності теорії та практики» (Чепалов, URL: <http://slavzso.narod.ru/6/Thepal.htm>).

Дефініція терміна *хореологія* була формована поетапно. Його запропонував Рудольф фон Лабан (Німеччина, 1928 р.) і практично використали в танцювальній нотації Рудольф та Джоан Бенеші (Англія, 1956 р.). Первісно цей термін уживано в значенні «універсальної системи символів для запису рухів та їхніх пластико-динамічних характеристик» (Маншилін, 2013, с. 170–178), а загалом у ньому акумульовано всі смисли танцю. С. Лифар у «Мемуарах Ікара» (1983 р.) ужив термін *хореологія* в значенні автономного напрямку в теорії танцю задля науково-практичної інтерпретації поняття «мова танцю», яку витлумачив як мову «абстракції, рівноправної з мовою музичною», а «хореавтора», відповідно, – «таким же митцем, як музикант, скульптор чи живописець» (Лифарь, 1995, с. 228). Відомо, що термін *хореавтор* С. Лифар використовував з 1937 р., інтерпретуючи його як синонім до терміна *хореограф* (там само, с. 262).

Сьогодні терміном *хореологія* позначають один із теоретико-методологічних концептів, який вивчає танець і сфокусований на аналізові його смислових, знакових, структурних властивостей, зокрема на семіотиці танцювальної мови – хореографічного тексту. Т. Філановська визначає хореологію як науку, що «вивчає всі різновиди танцю в динаміці розвитку, а також рефлексивну діяльність суб'єктів у царині теорії, історії, розповсюдженні

хореографічних творів» (Филановская, 2011 b, с. 47). В інтерпретації Д. Шарикова, хореологія – це «мистецтвознавча дисципліна, яка досліджує теорію, історію, практику хореографічного мистецтва й культури» (Шаріков, 2013, с. 165). Такі визначення є потвердженням думки, що танець – не лише явище мистецтва, а передовсім – феномен культури, який потребує глибокого різноаспектного студіювання. Загалом же укажемо, що дефініція поняття «хореологія» є відкритою системою для наукового дискурсу та узагальнень у професійному тезаурусі. Кожен із дослідників тлумачить це поняття відповідно до свого наукового світогляду та специфіки професійної активності в хореографічній галузі, здійснюючи спроби розкрити сутнісні смисли танцю у словесних образах.

Безумовно, елементи проаналізованих наукових систем у хореографічній галузі корелюють, взаємно збагачуються, що в цілому вможливорює їхній аналіз у педагогічному дискурсі. Проте окремо проблематика хореографічної освіти (її загальна методологія, закономірності, принципи й методики процесів навчання та виховання) не знайшла ґрунтового відображення та осмислення в окреслених парадигмальних напрямках, а отже, потребує поглибленого й усебічного аналізу в іншому інтерпретаційному полі – педагогічному. У контексті інтеграції різноаспектного фактологічного матеріалу танцювальних теорій і практик з науково-педагогічною площиною слушним вважаємо застереження О. Рудницької про те, що «відсутність належного методологічного та методичного забезпечення нерідко стає причиною механічного “вписування” предметів мистецтва у загальну традиційну схему педагогіки, в якій не враховується специфіка художнього пізнання світу та відповідні до неї особливості вивчення мистецтва» (Рудницька, 2002, с. 5–6). Безперечно, проєкції усталеної методології педагогіки мистецтва на галузь хореографічної освіти є важливим чинником формування її методологічних засад. Адже, як указує О. Рудницька, «створення кожної нової спеціальної педагогіки не означає її принципове відокремлення від інших – усі вони ґрунтуються на єдиних закономірностях формування особистості, що становлять фундамент людинознавчих наук (там само).

Отже, поняття «хореографічна педагогіка» визначаємо як профільну галузь педагогічних знань, сфокусовану на дослідженні ресурсності мистецтва танцю в системі освіти. У контексті соціокультурної динаміки хореографічна педагогіка є наукою про хореографічну освіту, що вивчає основні концепти теорії та практики навчання танцювального мистецтва в різних напрямках, стилях та жанрах, сформованих у результаті його історичного поступу та процесів професіоналізації. Науковими перспективами хореографічної педагогіки як технологічного складника хореографічної освіти визначаємо осмислення сутності, закономірностей, принципів, структури, змісту, технологій, організаційних форм і класифікацій методів різноаспектної освітньої діяльності в галузі танцю.

З огляду на зазначене вище, обґрунтованим вважаємо методологічне осмислення освіти в галузі танцю з точки зору генези основних компонентів її тезаурусу, їхнього функціонування в межах певних культурно-історичних парадигм, дослідження їх як таких, що мають гностичні та компаративні, синхронні та діахронні прояви, причинно-наслідкові зв'язки, які зумовлюють характер, змістове наповнення ключових понять хореографічної освіти. Інтегральний характер і синкретична природа танцювального мистецтва зумовили багатозначність його потрактувань як об'єкта художньої рефлексії. Джерелом розширення традиційних понять дослідження визначено осмислення означальних професійних характеристик хореографічної освіти на перетині багатьох предметних ліній, у численних авторських тлумаченнях, зумовлених різними парадигмальними підходами та дослідницькими завданнями.

1.2. Філософсько-культурологічна генеза хореографічної освіти

Освіту в галузі мистецтва танцю як продукт суспільного розвитку людства інтерпретуємо тим своєрідним ретранслятором соціокультурної динаміки, що акумулює культурно-мистецькі, етнічні, ідеологічні та художньо-естетичні установки кожної історичної епохи у специфічний спосіб, притаманними йому методами й засобами. Дослідження хореографічної освіти в контексті культурно-процесуального континуума дозволяє визначити її такими сутнісними

властивостями, як 1) *темпоральність* (динамічність розвитку, функціонування в часовому вимірі в різних історико-культурних формаціях, зумовлене зовнішніми і внутрішніми детермінантами) і 2) *просторовість* (трансляція культурно значущої інформації специфічними, властивими танцювальній діяльності засобами – арсеналом рухів, жестів, пластики, звуко-ритмічних характеристик, інших складників зовнішньої структури). Зокрема, Н. Осінцева в онтологічному дискурсі танцю саме просторовість уважає його домінантною характеристикою, визначає танець «засобом створення просторової тілесності», виокремлюючи спеціальний термін – «танцювальний простір – побудований на позах, що послідовно й неперервно змінюються», водночас надаючи «хронологічному аспекту танцю» вторинного значення (Осінцева, с. 17). Л. Курбас (фундатор українського модерного театру ХХ ст.) у питаннях осмислення феномену сценічного танцю назвав його «об'єднанням часу, простору і ритму» (Курбас, 2001, с. 241), абсолютизувавши синкретичність хореографічного мистецтва у своїх пластичних експериментах. В органічній єдності розглядає просторові й часові характеристики танцю сучасний дослідник А. Амашукелі, інтерпретуючи їх складниками «зовнішньої структури» танцювальної діяльності як «особливої форми просторово-часової творчої діяльності» (Амашукелі, 2001, с. 10–13).

Кореляція темпоральних і просторових властивостей танцю підтверджує його діалектичність як одну із ключових ознак, дозволяючи інтерпретувати досліджуваний феномен як просторово-темпоральне явище і схарактеризувати його динаміку з позицій загальнофілософських категорій простору і часу. «У професійному мистецтві ніколи не може бути достатнім лише повторювати, кожна наступна епоха непорівнянна з попередньою, шукає передусім свого – і винятково своїми специфічними засобами» (Блок, 1987, с. 33), – акцентувала Л. Блок діалектичну природу будь-якого мистецького феномену, зосереджуючи, зокрема, дослідницьку увагу на зумовленості хореографічного мистецтва соціокультурними чинниками. К. Блазис підкреслював, що «танець створює пластичний імідж та стиль епохи у вимірах людської культури, а відтак може називатися однією зі сторінок історії людства» (Блазис, 2008, с. 51–52).

Детермінованість динаміки професійної хореографії соціокультурними чинниками, насамперед природність збагачення їх у результаті історичного прогресу відзначав І. Мойсеєв: «Танець, безсумнівно, потребуватиме пошуків усе нових і нових форм, які неминуче будуть відповідати розвитку людської свідомості, досвіду, моралі» (Мойсеєв, 2001, с. 185).

Інтерпретуючи *хореографічну освіту* як динамічне соціокультурне явище, однією з її домінантних характеристик у просторово-часовому вимірі визначаємо *культуровідповідність*, адже парадигмальні зміни у сутності, статусі, функційній значущості професійної танцювальної діяльності конкретного історичного періоду є наслідком паралельних глибинних загальнокультурних трансформацій – зовнішніх чинників її еволюційного поступу. З-поміж різних видів мистецької практики танець, як один з найбільш рухомих елементів культури, в силу своєї перманентної адекватності культурним запитам і процесам традиційно вважають «фаворитом» відображення соціокультурних тенденцій у суспільстві.

Наукове обґрунтування культуровідповідності хореографічної освіти знаходимо в дослідженнях Н. Догорової, О. Кабурнеєвої, Н. Петроченко, В. Ромма, Т. Філановської та ін. Зокрема, В. Ромм обґрунтовує доцільність осмислення танцювальної діяльності у культурологічному полі: «<...> не може бути такого мистецтва, яке б не було пов'язане з відповідною епохою або моментом історичного розвитку. Не лише танець, а й загалом культура, мистецтво підлягає віданню культурології» (Ромм, 2006 б, с. 60). Дослідниця Н. Петроченко визначає танець засобом трансляції культурно значущої інформації, знаковою системою, здатною об'єктивувати культурні смисли певної епохи, завдяки якій культура знаходить свої форми, стає реальністю (Петроченко, 2005, с. 8). «Не лише художнім, а й цілком суспільним явищем» називає танець балетмейстер Б. Колногузенко, визначаючи поняття «однією із соціально-організованих форм естетичного виховання в суспільстві» (Колногузенко, 2014, с. 59). На культурологічному контексті танцювального мистецтва наголошує дослідник Чой К'юнг Сук, підкреслюючи: «Танець пронизує епохи і життєвий простір людини, займає стійкі позиції в мистецтві... Історія культури доводить постійну

присутність танцю в соціумі, його типи й види динамічні при збереженні інваріантного смислового значення» (Чой Кьюнґ Сук, 2010, с. 22). Л. Дьяконова вважає, що в теорії танцю дослідницької уваги потребує передусім «соціально-історичний контекст, пов'язаний з культурними й естетичними настановами конкретної епохи», доводячи, що «для різних історичних періодів характерні певні тілесні канони, репрезентовані в культурі як еталон зовнішньої форми людського тіла, на основі яких тіло перетворюється на художній об'єкт у <...> танці» (Дьяконова, 2011, с. 156).

Визначення культуровідповідності як домінантної характеристики освіти в галузі танцю обумовлює необхідність виокремлення іншої її сутнісної ознаки – *етнонаціональної ідентифікації*, процес формування якої відбувається в контексті культурно-історичного поступу хореографічного мистецтва. Так, українська дослідниця М. Загайкевич визначає хореографічне мистецтво «складником національної культури, що знаходить своє специфічне виявлення в різних етнонаціональних модусах» (Загайкевич, 2004, с. 58). Н. Догорова досліджує «історичні території розвитку хореографічних педагогічних систем» саме в контексті соціальних та етногеографічних передумов і чинників, складних культурно-освітніх і художньо-естетичних процесів, що впливають на їхнє становлення в цілісному загальнокультурному хореографічному просторі (Догорова, 2006). Н. Петроченко також акцентує увагу на етнонаціональному контенті хореографічного мистецтва, стверджує, що в кожному народному танці обов'язково наявні деякі етнічні константні пластичні одиниці, сформовані на ранніх етапах зародження етносу, у процесі його адаптації до природних і соціальних умов. Ці етнопластичні константи можуть дещо змінювати свій «одяг» під впливом різних культурно-історичних умов, однак саме вони і становлять інваріантну основу танцювальних традицій того чи того народу, нації (Петроченко, 2008, с. 398). Український дослідник В. Литвиненко наголошує: «Мова національного танцю – це Пам'ять (досвід), Дух, Етика й Естетика, формотворна Енергія характеру нації. Немає ні нації, ні держави без національного танцю, адже він – це світосприйняття, спорідненість з народом, код

і паспорт суспільства <...>» (Литвиненко, 2011, с. 228–230). Отже, можемо стверджувати про певну ієрархічну підпорядкованість хореографічної освіти корінним якостям національному характеру, про зумовленість її форм, змісту, лексики традиціями, ментальними ознаками.

Культурологічний контекст хореографічної освіти, вважаємо, цілком обумовлений тенденцією сучасних досліджень мистецтвознавчого напрямку (І. Аверченко, А. Амашукелі, Н. Атітанової, І. Бодунової, М. Жиленко, М. Загайкевич, С. Куракіної, В. Литвиненка, Л. Моріної, Н. Осінцевої, Н. Петроченко, В. Ромма, Т. Філановської, ін.), у яких хореографічне мистецтво розглянуте невіддільним складником цілісного організму культури, а іноді підкреслено ототожене з більш узагальненою категорією *хореографічна культура*, що постійно еволюціонує залежно від часу та уявлень конкретної історичної епохи (у розвідках Н. Баландіної, І. Герасимової, О. Ельохіної, ін.) (Герасимова, 2000, с. 84). Багатоаспектність поняття «*хореографічна культура*», що об'єднує всі прояви діяльності у галузі мистецтва танцю, розкрито у дослідженнях М. Загайкевич, С. Легкої, В. Пастух, А. Підлипської, П. Фриза, О. Чепалова, Ю. Чурко, Д. Шарикова та ін. Зокрема, М. Загайкевич визначає танцювальну культуру «багатомірним феноменом, що формується внаслідок розвитку і утвердження тих чи інших галузей танцювального мистецтва» (Загайкевич, 2004, с. 58). В інтерпретації С. Легкої хореографічна культура охоплює весь комплекс, пов'язаний з танцювальним мистецтвом, наукою його запису, творчістю постановників, системою підготовки фахівців (Легка, 2003, с. 7). А. Підлипська, обґрунтовуючи цілісний підхід до визначення поняття хореографічна культура, розглядає його «масштабним конгломератом усього, що пов'язане з танцем у мистецькій, педагогічній, науковій та соціальній площинах» (Підлипська, 2011, с. 207). Органічним складником хореографічної культури, одним із напрямків її розвитку дослідниця визначає педагогічний та науковий контексти, що реалізуються, зокрема, у багатоступеневій хореографічній освіті, діяльності педагогів-хореографів, балетмейстерів, виконавців, розробці теорії та методики викладання

хореографічних дисциплін, наукових дослідженнях історії, окремих видів, сучасних процесів у галузі хореографії з різних позицій тощо (там само). Т. Філановська, аналізуючи динаміку хореографічної освіти як «елемента системи художньої культури», констатує, що у різні культурно-історичні періоди вона була детермінованою сукупністю зовнішніх та внутрішніх чинників» (Филановская, 2011 d, с. 202), підкреслюючи її культурно-ціннісні смисли. У контексті нашого дослідження пріоритетним видається наукове осмислення хореографічної культури як цілісної системи художньо-естетичних смислів з відповідною логікою культурно-історичного процесу, сфокусоване передусім на професійному полі танцювальної діяльності, на тих її складниках, що розкривають сутність освітніх процесів у царині хореографії.

Обґрунтування культурологічного підходу як концептуальної основи у дослідженні явищ хореографічної освіти закладене в окремому методологічному напрямку – культурології освіти – галузі наукового знання, яка аналізує освітні процеси з точки зору феномену культури, соціокультурної практики, досліджує їх крізь призму культурологічних понять (культурно-ціннісних смислів, цінностей, культурних кодів, організаційних форм тощо). За визначенням Н. Крилової, окреслений напрямок методології об'єднує «систему ідей, уявлень, понять, методик, що характеризують і пояснюють культурні чинники, механізми, зміст і форми освіти як багатопланового культурного феномену, у складній сукупності культурних систем, процесів, діяльності та середовищ» (Крылова, 2000, с. 68). На тісній взаємозумовленості освітніх і культурних процесів, зокрема, акцентував увагу С. Гессен: «Між освітою і культурою існує точна відповідність <...> Проблеми освіти є проблемами культури» (Гессен, 1995, с. 38). Сучасний дискурс осмислення освітніх явищ у контексті їхньої культуровідповідності (у дослідженнях І. Биховської, Н. Крилової, Є. Олександрової, К. Романова, Т. Філановської, А. Філера, ін.) ґрунтований на інтермедіальності наукових підходів, однак сконцентрований на основному – культурологічному, що забезпечує розуміння освіти у руслі соціокультурних детермінант. Так, Т. Філановська у вивченні хореографічної освіти в культурно-історичній динаміці

визначає її властивостями не лише культуровідповідність, а й міжкультурність, обґрунтовує доцільність аналізу досліджуваного феномену в структурі художньої культури. На її думку, культурологія освіти як дослідницький напрямок уможливорює комплексний аналіз якісних і ціннісних характеристик хореографічної освіти в просторово-часовому вимірі та у контексті її зовнішніх і внутрішніх факторів розвитку (Филановская, 2011 d, с. 197–202).

Різні історичні періоди й суспільні формації зберігають артефакти матеріальної та духовної культури, що відображають рівень розуміння феномену танцю у формуванні суспільної свідомості, його місце і значення в освітній галузі. Теоретичне осмислення сутності «мистецтва руху» в контексті професійної діяльності, обґрунтування його освітнього значення започатковані в період античності. Ресурси танцю було досліджено у філософському, естетичному, педагогічному, рекреаційному аспектах з оперттям на різноманітні теорії його походження, узагальнені ідеї, філософсько-світоглядні концепції. У працях античних філософів – Сократа, Платона, Аристотеля, Атенея, Дамона, Ксенофонта, Квінтіліана, Піфагора, Плутарха, Протагора, Філострата – проблеми «мусичних мистецтв» (танцю, музики, поезії) і, зокрема, ґрунтовні міркування щодо сутності танцю займали провідне місце. У Стародавній Греції, де високо цінували гармонію людського тіла, танець суттєво впливав на загальну соціокультурну динаміку, адже відомо, що певним рівнем танцювальної лексики володів кожний громадянин грецької громади. Л. Блок зазначала: «Танцювали в Греції всі, від Сократа до селянина, враховуючи, що танці не тільки входили до переліку обов'язкових навчальних дисциплін, але їх охоче продовжували навчатися й дорослі люди» (Блок, 1987, с. 57). Плутарх називав танець «картиною, яка говорить», «красномовною поезією, що без жодного слова, лише жестами й рухами, здатна зворушити серце патетичною і безмовною виразністю» (цит. за (Красовская, 1979, с. 206–207)). Апологети античної філософії визначали сутність танцювального мистецтва узагальненим виразом: «Танець, подібно до міфу чи легенди, є втіленням усього, що властиве людині» (Худеков, 2009, с. 208).

Інтерпретація хореографії у проблемно-теоретичній площині в епоху античності ґрунтована вже не тільки на осмисленні теорій походження танцю, його сутності, психофізичного впливу на людину, але й передовсім на художньо-естетичних та морально-етичних характеристиках мистецтва руху. Платон наполягав, що «душа обов'язково має бути відображена в кожному з мистецтв, зокрема у танцювальному». Він зазначав, що «танець об'єднує духовний і фізичний початки, душа виражає радість, тіло виливає цю енергію, а отже внутрішнім сенсом танцю є викладення у рухах тіла рухів душі» (Платон, 1998, с. 315). У «Діалогах» філософ описує походження і природу танцю, проводить паралель між рухами людини й тварини, називає їх природною потребою обох, зазначаючи, однак, що головна відмінність людського танцю полягає в усвідомленому відтворенні, підпорядкованому ритму та гармонії (цит. за (Вашкевич, 1908, с. 2)). На думку Платона, усі танці мають насамперед виховне значення, є засобом вираження найкращих людських почуттів, що сприяє пізнанню людиною себе та утвердженню народної моральності. Схиляючись до спартанського типу фізичного виховання, він наголошував також на рівності чоловіків і жінок у підготовці до життя, згадуючи серед вагомих виховних засобів гімнастику й мистецтво танцю (Платон, 2006, с. 59). Філософ твердив також про «<...> постійність ігор, танців і звичок дітей» (Платон, 1981, с. 31). Визначаючи чесноти танцю, Платон підкреслював, що «людина, яка не вміє танцювати, не може вважатися освіченою й розвиненою, водночас вправний танцюрист є втіленням високої культури, моральності та гармонії» (там само).

Основоположник «діяльнісного підходу» у філософії, Аристотель підкреслював змістовність і красномовність танцювального мистецтва: «<...> звичаї та пристрасті легко пізнаються в танцях, де рухи є узгодженими з гармонією, а танець є виразом прихованої думки» (цит. за (Вашкевич, 1908, с. 27)). Примітно, що мистецтву руху філософ надавав важливого педагогічного значення. Він підкреслював першорядність краси, естетики тіла й руху під час шкільних гімнастичних занять, наголошував, що фізичний і розумовий розвиток повинен гармоніювати (Аристотель, 1997, с. 358). Вихідний принцип

аристотелівської естетики ґрунтувався на тому, що в основу будь-якого мистецтва закладена людська діяльність, практика (Васянович, 2010 а, с. 46). Конститутивним та узагальненим для будь-якого виду мистецької діяльності вважаємо твердження Аристотеля, що «природа живої істоти розкривається саме в діяльності», яка є «актуальним її буттям», «процесом переходу можливостей до дійсності» (Васянович, 2010 с, с. 104). Учений метафорично порівнює танець із рухом матерії, трактуючи будь-яку діяльність як рух. Мислитель також називав мистецтво танцю складним і особливим видом творчої діяльності (*poiēsis*), виокремивши її з-поміж інших видів (Аристотель, 1981, с. 54). Хрестоматійним стало античне твердження про те, що «грації потрібно навчатися так само, як і мудрості», яскраво проілюстроване цитатою Аристотеля: «<...> якщо б грецький юнак внаслідок постійних вправ став сильнішим за вола, правдивішим за божество й мудрішим за жреця – ми все ж таки дивилися б на нього з подивом, якби йому бракувало тих рис – грації та гармонії, що можуть забезпечити лише старанні заняття гімнастикою й музикою» (цит. за (Алексеева, 2000, с. 11)). Філософ інтерпретував мистецтво, творчість як необхідну умову для реалізації морального ідеалу. Екстраполюючи основні концепти «діяльнісного підходу» філософа в окресленні сутності хореографічної освіти, визначаємо саме діяльність – осмислену, цілеспрямовану, систематичну – осердям галузі професійної хореографії.

Початок осмислення феномену танцю в педагогічному дискурсі, його поетики і загальному сенсу хореографічного мистецтва знаходимо у трактаті письменника й філософа пізньої античності Лукіана «Про танець» (2 ст. до н. е.) – першій в історії хореографічного мистецтва літературній спробі схарактеризувати сутність танцю та мистецтво його виконання. Незважаючи на відсутність танцювальної термінології, цю працю вважають одним із вагомих творів античної естетики, у якому досліджено «тілесність і пластику», динамічний характер пластичного руху. Лукіан доводив, що танець виник у глибоку давнину, «разом із походженням всесвіту та з давнім Еросом» (Лукиан, 1935, с. 70). Він убачав прояви первісного танцю в хороводі зірок, у стрункій їхній співдружності,

узгодженому спілкуванні та мірному ладі рухів. Філософ наголошував на взаємозв'язку танцю із процесом мислення, доводив, що у танці кожен рух сповнений мудрості. Педагогічне значення танцю, його філософський та світоглядний контекст підкреслюють тези автора: «<...> танець не лише милує, але й дає користь глядачам, добре їх виховує, багато чого навчає <...>, врівноважує й наповнює душу тих, хто спостерігає» (там само, с. 72).

Отже, саме в античній цивілізації було сформовано теоретичні передумови наукового осмислення хореографічної діяльності. Танець в органічній єдності з іншими видами мистецтва вважали константою як фізичного, так і духовного розвитку особистості, його педагогічні можливості акцентовано використовували у формуванні естетичної, моральної, тілесної довершеності. Відповідно до визначених давньогрецьких концептів навчання танцю, ґрунтованих передовсім на естетичному ресурсі хореографії, конструювали хореографічно-педагогічні системи наступних історичних формацій, а своєрідний лукіанівський постулат «розумного руху» знаходив широке втілення у різних концептах хореографічної освіти.

З розвитком християнської доктрини Середньовіччя ставлення до мистецтва руху радикально змінилося. Зазначимо, що вже в епоху пізньої античності існували суперечності щодо його тлумачення: танець, як одне з видовищних мистецтв, зазнавав критичного аналізу й одночасно визнавався корисним у пробудженні устремлінь душі до Бога (Кипріан, Лактанцій, Тертуліан) (Осінцева, 2006, с. 5). Філософсько-культурологічні концепції буття людини епохи Середньовіччя (викладені у творах Августина Блаженного, Северина Боеція, Святого Амвросія, Томи Аквінського), ґрунтуючись на теологічному підході, розглядали тіло й душу як окремі субстанції, визнавали танець «утіленням гріха», «породженням розкоші й пороку», «символом язичницьких обрядів», позбавляючи його статусу «священнодійства». Відповідно, будь-які форми танцювального мистецтва зазнавали гонінь з боку церкви, а його ритуальна, сакральна функція була вихолощена. За визначенням Н. Осінцевої, «у *релігійно-середньовічному* модусі танець розташувався як контркультура» (Осінцева, 2006).

Танець як найяскравіший прояв тілесності, піклування про фізичну красу й досконалість тіла, релігійні мислителі вважали аморальним і гріховним, адже будь-яка людська активність мала спрямовуватися передусім на розвиток внутрішнього світу особистості. Культ людини-аскета, зневажливе ставлення до гармонії тілесного початку призводили до того, що в більшості європейських навчальних закладів гімнастичні заняття скасовувалися, натомість античні принципи гармонійного фізичного розвитку були забуті (Григоревич, URL: http://ebooks.grsu.by/ist_sporta/glava-2-fizicheskaya-kultura-v-srednie-veka-i-v-epokhu-vozhrozhdeniya.htm). Однак саме суворий аскетизм ортодоксального християнства, забороняючи театр у будь-яких проявах і залишаючи офіційне право на існування винятково для релігійних церемоній, опосередковано сприяв поширенню в соціумі різних непрофесійних танцювальних форм – фольклорної та низової карнавальної культури. За словами С. Худекова, «саме в церемоніальних дійствах, з пантомімними й танцювальними сценками, було закладено серйозний початок для майбутнього сценічного розвитку хореографії» (Худеков, 2009, с. 126). Усупереч натиску релігійної домінанти виникали передумови для поширення мистецтва у формах світського придворного виконавства (за Н. Осінцевою – у *середньовічно-куртуазному* модусі буття танцю (Осінцева, 2006, с. 8)) і насамперед для його професіоналізації. Л. Блок назвала середньовічну танцювальну культуру саме «епоху професійного танцю», «важливим етапом неперервної традиції професійного поступу», хоча й наголошувала на сформованості певного стереотипу в осмисленні танцю Середньовіччя: «<...> умовчання професійного віртуозного танцю в середні віки вводило в оману всіх істориків танцю, які взагалі його прогледіли, не намагаючись висвітлити» (Блок, 1987, с. 93). У цей період мали місце також погляди, протилежні офіційній теоцентричній доктрині, висловлювані іншими мислителями епохи (Климентом Александрійським, Василем Великим), які вважали танець символом єдності з Богом, символом розуміння його космічної сутності, визначали його катарсичну функцію.

В епоху Відродження – період «кристалізації нового світогляду і нових форм художнього вираження» (Друскин, 1936, с. 10) – розвиток західноєвропейської історико-філософської та педагогічної думки було сконцентровано навколо антропологічних ідей, проекцію яких відчували всі сфери буття. Антропоцентризм, гуманізм, переосмислення християнської традиції сприяли абсолютизації людської особистості та змін акцентів у натуралістичній картині світу. Разом зі зміною поглядів на зміст внутрішнього та зовнішнього існування людини тілесній субстанції знову було повернено сенс самодостатності та краси, що вплинуло на оновлення філософського осмислення танцювального мистецтва, значно розширило його змістове наповнення та прискорило процес професіоналізації. У цей період домінантним критерієм естетики поведінки «досконалої людини» в соціумі було визначено володіння знаннями у «науках, мистецтві, танцях», про що, зокрема, говорить відомий італійський письменник Б. Кастильоне у трактаті «Про Придворний» (1528 р.) («*Il libro del Cortegiano*») (Шестакова, 1973, с. 74). Відродження стародавніх (передовсім античних) уявлень про дієвий вплив танцю на духовний і фізичний стан людини, відображене в численних танцювальних трактатах (Д. да Пьяченца, Г. Ебрео, Т. Арбо, Ч. Негрі, А. Корназано та ін.), зумовлювало розуміння танцю не чистою пластикою чи розвагою, а передусім засобом відображення душевних рухів.

У філософсько-естетичних поглядах доби Ренесансу тілесна краса сповнювалася новим, моральним, змістом. Панівними стали космологічні й релігійні уявлення про танець. Його асоціювали з «небесним мистецтвом муз», невід’ємним чинником в осмисленні навколишнього всесвіту в часі та просторі, взаємодії земного й божественного (Баранова, 1989, с. 74). Велич, гармонія, духовний контент хореографічних форм нерідко спричиняли містичне ставлення до мистецтва танцю, зумовлюючи зацікавленість та обізнаність у цій сфері як учених, так і осіб духовного сану. Зокрема, французький філософ, математик, фізик, теоретик музики М. Мерсенн у своїй праці «Універсальна гармонія» (1636 р.) визнавав танець, балет «величним творінням, де виконуються такі досконалі, відточені й неперевершені рухи, що захоплюють мудреців і

учених, радують ангелів і святих» (цит. за (Красовская, 1979, с. 101)). Мислитель підкреслював саме моральний сенс мистецтва: «<...> що стосується вищої мети досконалості танців, то вона полягає в удосконаленні духу й тіла, приведення їх у найкращий стан, яке тільки є можливим» (цит. за (Красовская, 1979, с. 143)). Вагомою працею XVII ст., що стала своєрідним «катехізисом балету як театрального жанру», є трактат священика К.-Ф. Менетріє «Про балети старовинні й сучасні згідно з правилами театру» (1684 р.). Уперше в теорії танцю було осмислено філософську сутність сценічного хореографічного жанру, закладено основи його естетики (співзвучної з античними постулатами Аристотеля, Платона, новеррівськими теоретичними пошуками XVIII ст.), відтворено історичний аспект розвитку балетного дійства, а також схарактеризовано структуру, природу, зміст, технічні прийоми та виразні засоби балетного руху. На думку В. Красовської, праця К.-Ф. Менетріє підводила теоретико-естетичну базу під практику балету XVII ст., закріпивши формальні засади академічного танцю (там само, с. 142–147).

Масштабний світоглядний переворот в усіх сферах діяльності проектувався у тому числі й на формування імперативів освітньої галузі. У педагогічному дискурсі представників епохи Відродження й Нового часу (у творах Т. Кампанелли, Я. Коменського, Д. Локка, М. Монтеня, Т. Мора, Ф. Рабле, Е. Роттердамського, Й. Песталоцці В. да Фельтре та ін.) ідеї спеціального навчання танцювального мистецтва не виокремлювались, проте було сконцентровано навколо концептів гармонійного фізичного розвитку в різних організаційних формах освіти. Модернізоване ставлення до «мистецтва руху» стимулювало поширення різних напрямків фізичного виховання у педагогіці, зумовлюючи їх науково-теоретичне обґрунтування.

Виховне значення всіх тілесних проявів – фізичного руху, ритмічної активності, танцю – було деталізоване в авторських освітніх концепціях педагогів-гуманістів. Одним із перших дослідив танець як «елемент загальної освіти» італійський педагог В. да Фельтре, визначаючи головним освітнім завданням «утілення античного ідеалу в гармонійному розвитку людини, її тіла,

розуму й душі» та впроваджуючи задля його реалізації до програми виховання фізичні вправи і танці «як запоруку розвитку грації, гнучкості, тілесної краси» (Аверинцев, 1973, с. 2–3). Дидактичні принципи педагога, ідеї взаємозв'язку розумового й фізичного виховання розвивалися у працях інших італійських учених.

Засновник наукової педагогіки Нового часу Я. Коменський обстоював думки про важливість загальної фізичної підготовки, послідовно розвинувши ренесансні ідеї всебічного та гармонійного виховання. Мислитель наголошував на доцільності ігрового принципу в системі освіти, активно впроваджуючи його в умовах школи. Концепція рухливої гри як виховного засобу була новаторською для тогочасного освітнього простору, адже, за словами Б. Года, «такого до Коменського ніхто не пропонував як практичний проект» (Год, 2015, с. 145). У «Великій дидактиці» (1630 р.) педагог акцентує увагу на виховних можливостях ритму, доводячи, що він природно входить у життя дитини вже на першому році життя (ритмічність рухів колиски, спів тощо). У період другого-четвертого років найважливішими засобами естетичного виховання стають красиві видовища, слухання музики, малювання, танці (Аверинцев, 1973, с. 4). Окремі розділи праці «Світ чуттєвих речей у малюнках» учений присвятив аналізу педагогічної цінності фізичних ігор та розваг – стрибків, плавання, фехтування, ігор з м'ячем та ін. Цілком логічно, що науково обґрунтовані педагогом принципи природовідповідності, розвивального навчання стають універсальними у педагогічній площині (Васянович, 2010 б, с. 5), зумовлюють важливість єдності фізичного й духовного початків у освітньому процесі, побудованому на розумних природних засадах.

Новий етап у розвитку філософської думки – епоха Просвітництва – виявився найбільш плідним у визначенні сутності хореографічного мистецтва, його освітнього та культурологічного значення. Він є, на думку Ю. Слонимського, періодом «буржуазної переоцінки та переосмислення» танцю (Слонимский, 1939, с. 18). Віддзеркалюючи у своєрідній формі загальні соціокультурні процеси, танець стає предметом багатоаспектних теоретичних розвідок. У цей період

панівними принципами наукового-філософського мислення стали раціоналізм, емпіризм, універсалізм, що суттєво відбилося і на принципах осмислення різновидів творчої діяльності. Кожний вид мистецтва у контексті загальних світоглядних змін утверджувався у власному вимірі. Природничонауковий підхід Нового часу до проблем тілесності дав поштовх появі численних теоретико-методологічних підходів до тлумачення сутності та призначення танцю, активізував самовизначення хореографії як окремого виду мистецтва. Хореографи-просвітителі сформувавши нову естетику танцю, звільнивши її від архаїзмів, визначили стратегічні напрямки розвитку хореографічної освіти з позицій ідей Просвітництва. Під впливом «енциклопедистів» філософської й наукової думки – Ж. Д’Аламбера, Вольтера, К. Гельвеція, Р. Декарта, Д. Дідро, Ф. Ларошфуко, Г. Лейбница, Ж. Ж. Руссо, Ф. Грімма, які виступали проти догматичних канонів придворного балету та обґрунтували логіку його виокремлення з-поміж сценічних мистецтв, теоретики танцю висміювали застарілість балетних форм, їхню «відданість» нормам аристократичного класицизму в той час, коли інші види мистецтва від цих норм активно відмовлялися. Полеміка навколо проблематики професійного танцю була розгорнута в «Енциклопедичному словнику наук, мистецтв, ремесел» (1751–1780 рр.), історичних опусах, наукових статтях із теорії та практики оновленого – змістовного – танцю (Григорович, 1981, с. 50). Як-от Д. Дідро вважав основною сутністю балетного мистецтва відтворення життєвої правди, конкретної дійсності. Танець Д. Дідро називав «цілісною поемою, наслідуванням, утіленим у русі, що має свій зміст і гідне стати окремою сценічною дією <...>», висловлюючи надію, що «з’явиться той геній, який поставить балет на один щабель з іншими мистецтвами» (Дідро, 1936, с. 169–170). У формулюванні В. Красовської естетика Д. Дідро була певним орієнтиром для балету, оскільки відкривала широкі перспективи перед його діячами, дозволяла висловлювати вустами практиків балетної сцени істини, близькі словам філософа: «Я відкрив свою душу дії <...>, зрозумівши, що насправді є витонченістю малюнку та правдивістю природи» (Красовская, 1981, с. 19). Ж. Ж. Руссо в мистецькому опусі «Опера»

(«Музичний словник» (1767–1768 рр.) різко критикував танцювальні дивертисменти за беззмістовність, штучність та відірваність від основної сюжетної лінії оперного дійства, наголошував на необхідності самовизначення балету в окремий сценічний жанр: «<...> танцюють переважно лише для того, щоб танцювати, нічого не говорячи розуму, <...> фігури красиві й ритмічні, проте безглузді й бездуховні, <...> при цьому переконані, що принадність виконання полягає лише у механічній досконалості, ... ігноруються танці в “дії”, тобто єдині з тих, що гідні театральної сцени» (Руссо, 1961, с. 282–284).

Через призму ідей просвітництва сформовані філософсько-естетичні концепти теорії професійної хореографії. Критику академічної системи танцю здійснював апологет теорії та практики хореографічної освіти Ж.-Ж. Новерр у «Листах про танець та балет» (1760 р.) (Новерр, 1965). Хореографічна програма балетмейстера утверджувала нові принципи осмислення сутності та призначення хореографії, формулювала її нову теорію, окреслювала перспективи збагачення й виведення зі стану «застиглого канонічного мистецтва» (Слонимский, 1939, с. 18–19). «Танець, якщо обмежитись його безпосереднім призначенням, є мистецтвом вишуканого й легкого виконання різних *pas* відповідно до ритмів і темпів музики», – визначає Ж.-Ж. Новерр, – «однак обдарований митець незмірно ширше розуміє сферу впливу свого мистецтва, прямуючи за межі його матеріальної форми, вивчає характер і мову почуттів задля втілення їх у власному творі» (Новерр, 1965, с. 4). Етапним у розвитку хореографічної освіти стає термін *дієвий танець* (Красовская, 1981, с. 97), уперше вжитий істориком хореографії, письменником Луї де Каюзаком в історичному трактаті про танець 1754 р. (Григорович, 1981, с. 50) і теоретично обґрунтований Ж.-Ж. Новерром як основна категорія естетичної програми оновлення й утвердження балету – *дієвого, змістовного, осмисленого*.

В естетиці просвітницького класицизму XVIII ст. мистецтво загалом розглядалося в етичній площині – у нерозривному взаємозв'язку із проблемами моралі, освіти й виховання, вдосконаленням людської природи. У теорії і практиці танцю чи не вперше спостерігаємо сфокусованість на естетиці людських

почуттів та механізмах виразного відтворення їх у русі. Зокрема, сутнісною властивістю хореографічної діяльності Ж-Ж. Новерр визначав формування у виконавця здатності до саморефлексії та самовдосконалення. Балетмейстер упроваджував на сцені пантоміму й жест як основні засоби виразності та в передмові до «Листів...» підкреслював: «У танці тіло стає промовистим і висловлює навіть усе те, що не в силах передати слово, адже в людських пристрастях є найвищий ступінь палкості, підвладний лише жесту, вплив його благодатний на нашу душу, налаштовує її на поетичний лад» (Новерр, 1965, с. 3). Одне із професійних новеррівських визначень дієвого танцю тлумачить термін як «мистецтво жестом хвилювати й виховувати серця» (там само, с. 2). Балетмейстерське освітнє завдання, сформульоване Ж.-Ж. Новерром, – «навчаючи танцювати, вчитель танців має навчати живописати почуття» (там само, с. 63), красномовно потверджує морально-естетичні імперативи хореографічного мистецтва. Тож проблема моральних смислів – одна з основоположних ідей епохи – домінувала у вирішенні питань хореографічної творчості.

Світоглядні позиції раціоналістичного пізнання світу, акцентовані в епоху Просвітництва, остаточно утверджені у філософсько-естетичних концептах наступних періодів. Осердям усього сущого було проголошено розум, а своєрідний заклик вивчати природу в усіх природних проявах, відтворюючи її в активній творчій діяльності, стає дороговказом для розвитку всіх видів мистецтв. Матеріалістичне світорозуміння епохи Позитивізму – загальнокультурного явища, що уособлювало новий тип мислення (Каган, 1996, с. 47), обґрунтувало нові теоретичні підходи до визначення соціокультурних норм в осмисленні сутності хореографічного мистецтва. На нашу думку, визначення пріоритету «розуму над тілом» зумовлювало інертність філософсько-естетичної думки щодо мистецтва танцю. Раціоналізм як домінантна інтенція в соціумі приводив до формування нових світоглядних концептів в осмисленні художньо-естетичних явищ, зокрема, хореографії. Підкреслено матеріалістичний підхід у визначенні сутності танцювального мистецтва знаходимо, наприклад, в І. Франка, який, на нашу

думку, акцентував увагу лише на зовнішній ефектності танцювальної діяльності, можливо, навіть протиставляючи її розумовій: «<...> І танці почнуться. Вже бачу я, ах! Як стрійні ніжки в такт несуться! Коб у нас в голові був той такт, що в ногах. Щаслива була б ти вже, Русь вся <...>» (Франко, 1976, с. 234). Такий скептицизм в оцінці змістовності хореографічного мистецтва набуває певної тенденційності в соціумі, однак не стає єдиним парадигмальним напрямом в окресленні його функційних характеристик.

В історії філософсько-естетичної думки естетичний дискурс було активізовано наприкінці XVIII – у першій половині XIX ст. з виходом на принципово новий рівень теоретичних узагальнень – у межах комплексних філософських систем. У німецькій класичній естетиці (особливий вплив на розвиток естетичних теорій помітний у концепціях Ф. Шиллера, Ф. Шеллінга, І. Канта, Г. Гегеля) поступово сформовано тенденцію осмислення художньо-естетичних категорій у контексті «філософії мистецтва» – окремої галузі філософської думки, що володіла необхідним інструментарієм для узагальнення мистецьких феноменів у філософській площині. Серед представників німецької класичної філософії найбільш ґрунтовна характеристика категорій естетики здійснена, на наш погляд, Г. Гегелем, який, дотримуючись позиції І. Канта, розглядав мистецтво з позицій об'єктивного ідеалізму, визначаючи його «відображенням дійсності в образах», одним зі ступенів самоусвідомлення й самопізнання людства. Філософ тлумачив категорію *мистецтво* як «об'єктивно необхідний ступінь самостановлення духу, що продукує себе як єдність духу й матерії, або як дух, що втілює себе в матеріальних, чуттєво даних формах» (Гегель, 1968, с. 19). В абсолютному дусі – своєрідній духовній субстанції та фундаментальному принципі гегелівської філософії – він бачив першопричину розвитку мистецтва, зміни його стадій у процесі еволюційного поступу. Поняття «абсолютного духу» виявляється у людській свідомості як сходження щаблями досконалості чуттєво осяжним способом – у формах прекрасного. «Вищий акт розуму, що охоплює всі ідеї, – є актом естетичним. Істина і благо з'єднані родинними узами лише в красі», – наголошував

філософ (там само, с. 8). Системний виклад естетичних поглядів рельєфно представлений Г. Гегелем у «Лекціях з естетики», де, зокрема, автор визначає естетику «філософією мистецтва» або «філософією художньої творчості» (там само, с. 7), узагальнює сутність, зміст, соціально-історичну зумовленість виникнення, домінування й занепаду кожної із них. Отже, за Г. Гегелем, у змісті кожного з мистецтв закладена ідея – у формі чуттєвого, образного втілення. Класифікація форм мистецтва супроводжена детальним аналізом його видів і стилів у колізіях розвитку, взаємозв'язку та взаємодоповнення на певних історичних етапах (Васянович, 2012, с. 41). Але танець у цьому контексті не виокремлений філософом у самостійний вид мистецтва, натомість схарактеризований як такий різновид сценічної творчості (насамперед ідеться про балет), що має синкретичний характер (поряд з оперою, драмою, цирком тощо) і залежність від інших його видів.

У праці «Справжня реальна філософія» він усе ж таки визначає танець «видом мистецтва, який матеріалізується у виконавській діяльності», акцентує, що в абсолютному мистецтві «зміст тотожний формі», очевидно, екстраполюючи це твердження і на мистецтво танцю, що також має за своєю сутністю духовний зміст та є «потужним засобом пізнання Бога і Людини». Танець, у тлумаченні філософа, є безпосереднім мистецтвом, нескінченним пізнанням усього живого. До того ж це пізнання є справжнім за умови, що воно виявлене на рівні духовності, культури. Розвиваючи наведену вище думку, Г. Гегель указує, що в мистецтві танцю людина намагається піднятися до духовної свідомості, пізнати власне «Я», відкрити істину в почуттєвій формі. «Мистецтво танцю коливається між об'єктом і чистим «Я» – й, отже, між пластичним і музичним мистецтвом. Останнє є лише слуханням, де утворення форми приводить до наявного буття лише те звучання, що зникає, і мелодія руху рухається в супроводі гармонії поверхневої всередину свого тризвуччя <...> Танець цього руху сам позбавлений наочності, вияв його є виявом часу» (Гегель, 1970, с. 287–355). Висновуємо, що в німецькій класичній естетиці мистецтво танцю сягнуло найвищих філософських узагальнень, а в концепціях її представників спостерігаємо процес глибокого

осмислення природи та значення танцю, виокремлення його сутнісних ознак, з-поміж яких основними вважали змістовність, духовність, темпоральність і синтетичність. Загалом це вможливило розв'язання низки питань методологічного характеру в галузі хореографічної освіти, оскільки, за Г. Гегелем, у визначенні феномену мистецької діяльності та зокрема танцювальної «була віднайдена позиція, що єдино претендувала на істинність» (Гегель, 1968, с. 109).

Загальнокультурні процеси ХХ ст., відзначені розмаїттям авангардних мистецьких явищ, різноаспектних за ідейною спрямованістю та засобами художнього вираження, впливали на розвиток усіх форм і жанрів творчої діяльності. Філософсько-культурологічні концепції танцю початку ХХ ст. тяжіли до естетики *модернізму*, яка сприяла втіленню принципів новаторства та нехтуванню канонами в культурно-мистецькій галузі. У філософському тлумаченні модернізм є «некласичним типом філософствування, радикально дистанційованим від класичного інтелектуальним допущенням можливості плюрального моделювання світів і, відповідно, ідеєю онтологічного плюралізму», «виразом одвічної абсурдності людського існування», «дегуманізацією мистецтва», «чистим» проявом «стилю», що долає дійсність» (Філософський словарь, 2009–2013, URL: <http://encdic.com/philosophy/Modernizm-1399.html>).

У танцювальній стилістиці термін *танець-модерн* (англ. *moderne* – новітній, сучасний) (Григорович, 1981, 505–507) застосовуваний із початку ХХ ст. внаслідок утвердження в Німеччині та США нового хореографічного напрямку, заснованому передовсім на вільній пластиці тіла. Естетика *вільного танцю* зумовлювала оновлення концептуальних підходів до осмислення природи, сутності, змісту, функційності мистецтва руху. Адепти *вільної пластики* (М. Вігман, Ф. Дельсарт, А. Дункан, М. Грехем, М. Каннінгем, Р. Лабан, Р. Сен-Дені, Ж. Стеббінс, М. Фокін, Л. Фуллер, Д. Хамфрі, ін.) прагнули сформувати свою світоглядну систему, наповнити термін *танець* глибоким змістом, часто інтерпретуючи його як філософію, вміщену в тіло. В осмисленні танцювальної творчості їм імпонували філософські ідеї А. Бергсона, Г. Гегеля, І. Канта, Ф. Ніцше, Р. Штайнера, А. Шопенгауера, З. Фрейда, К. Юнга, сфокусовані на

трансцендентному та іманентному початках у мистецтві, інтуїтивізмі як основному засобові пізнання світу, аналізі підсвідомих процесів людської психіки. Ірраціоналістичні тенденції світосприйняття, безперечно, стали «духовними орієнтирами» новаторських пластичних експериментів. На основі синтезу філософської, мистецької, наукової думки хореографи формували нові танцювальні концепції, звільнені від штампів канонізованого виконавства. Своєрідним гаслом «нового танцю», філософського і змістовного, стає вислів одного із впливових хореографів-новаторів ХХ ст., американського балетмейстера М. Каннінгема: «Я не більший філософ, аніж мої ноги» (цит. за (Сироткіна, 2009, URL: <http://nrgumis.ru/articles/150/>). На філософському підґрунті вільного танцю як окремого хореографічного напрямку наголошує дослідниця І. Сіроткіна: «<...> з моменту свого зародження вільний танець стає вибором певних принципів, цінностей, орієнтирів, філософії та осмислення буття; перед цим вибором стояли представники всіх течій – від класичного балету до німецького експресивного танцю та американського модерну, інших сучасних напрямів, таких як контемпорарі, контактна імпровізація <...>» (Сироткіна, 2012, с. 136–137).

Європейська танцювальна культура початку ХХ ст. розвивалася насамперед під відчутним впливом філософських поглядів Ф. Ніцше – «філософа-танцівника», який надавав мистецтву руху глибинного змісту. Проголошуючи естетичний імморалізм, нігілістичне ставлення до моральних принципів, він називав танець «метафорою свободи і втіленням розкутого і творчого духу», вбачав у ньому символ творчого самовираження, звільнення від стереотипів і умовностей суспільства: «<...> той, хто танцює, відчуваючи свободу, перебуває по той бік моралі, закону, культурних традицій і соціальних норм» (Ніцше, 1990, с. 29–30). У прагненні знайти універсальний засіб формування «надлюдини» Ф. Ніцше визначав танець феноменом, який «містить у собі потужну, вільну активність», порівнював «вищу культуру» зі «сміливим танцем» (там само, с. 30). У філософії Ф. Ніцше розуміння тіла й руху набувало нового звучання, визначалося важливішим, аніж розуміння духу. Такий підхід був своєрідним

проявом кризи філософії класичного типу, зумовлював формування нової мисленнєвої парадигми в хореографії.

Квінтесенцією філософсько-естетичних ідей Ф. Ніцше, А. Шопенгауера, К. Юнга, сконцентрованих на утвердженні танцю як «вищої культури», вважаємо концепцію вільного танцю А. Дункан. Розуміння ідейної наповненості рухів у А. Дункан було сфокусоване на реконструкції хореографічної спадщини античності як загальноновизнаного ідеалу природності та першоджерела будь-якого танцю. Прихильники естетичної програми А. Дункан сприймали її танець, глибоко емоційний і особистісний, як красномовну «античну цитату». Пропагуючи античну хореографію, А. Дункан хотіла сформувати в соціумі серйозне ставлення до неї, намагаючись «перевести танець зі статусу розваги до статусу високого мистецтва» і сподіваючись, що в майбутньому «він [танець – Т. Б.] стане високорелігійним, яким його визначали греки», інтерпретувала його як частину всебічної та неперервної освіти, що є необхідною умовою самовдосконалення (Дункан, 1998, с. 23–24).

Авторка естетичної програми «танцю майбутнього», А. Дункан здійснила переворот у філософському осмисленні мистецтва руху і здобула статус концепт-танцюристки, не ставши, однак, фундатором професійної танцювальної системи, оскільки, за словами Л. Блок, «не володіла жодною танцювальною технікою, хоча б новою – своєю» (Блок, 1987, с. 330). А. Дункан не лише протиставляла його канонізованій школі класичного танцю, але й у принципі заперечувала процес «покірного наслідування учнями рухів учителя», наголошувала на важливості навчання їх своїх власних рухів (Добротворская, 1992 б, с. 25–32). На початку ХХ ст. в хореографічному середовищі утверджується новий термін «дунканізм», як уособлення нової хореографії, звільненої від усталених канонів професійного танцю. Хореограф С. Лифар зазначав: «Дунканізм не зміг запропонувати нічого, окрім свого «вільного танцю», позбавленого будь-якої бази й техніки. Але якщо надмірний культ техніки призводить до руйнації мистецтва, то без техніки мистецтво не може існувати взагалі» (Лифар, 2007, с. 141–142).

Серед дослідників (Г. Добротворської, Н. Ончурової, Н. Рославлевої, І. Солертинського) утвердилися думка, що А. Дункан «не вдалося винайти мову нових танцювальних природних рухів» (Солертинский, 1973, с. 18), що саме «суб'єктивність і спонтанність лексики [танцю – Т. Б.] унеможлилювали практичне втілення її мрій про школу» (Добротворская, 1992 а, с. 1) і що танцівниці «бракувало аналітики задля впорядкування свого творчого досвіду та створення власної педагогічної системи» (Ончурова, 1987, с. 57–59). Натомість зазначимо, що в оновленні концептуальних засад хореографічної освіти А. Дункан як автор цілісної філософсько-естетичної системи мистецтва руху відіграла значущу роль. За словами Л. Блок, «їй не вдалося піднятися до хореографічно цінних творінь, однак вона відкрила цілий світ можливостей для того, щоб іти в танці своїм несподіваним шляхом, звільненим від умовностей, <...> привернула увагу суспільства до танцювального мистецтва» (Блок, 1987, с. 330). Саме вільний танець А. Дункан стояв біля витоків багатьох напрямків сучасної хореографії (пластики, ритмопластики, танцю-модерн та ін.), суттєво вплинувши також на реформу балетної і театральної педагогік. Потвердженням думки вважаємо тезу історика танцю К. Закса, який у дослідженні історичного поступу хореографії наголошував на пріоритеті ідейного змісту над техніцизмом, акцентуючи, що «новий стиль танцю завжди створюють особистості з ідеями і аж ніяк не видатні виконавці» (Sachs, p. 447).

Експерименти в галузі «мистецтва руху» початку ХХ ст. було спрямовано також на забезпечення *рекреаційної* функції танцю. Активізуючись у Західній Європі ще з ХІХ ст., вони пов'язані, зокрема, з виникненням систем, теорій, ритмопластичних течій, що представляли синтез гімнастичних, лікувальних, власне танцювальних рухів. Наприклад, французький фізіолог Ж. Демені у другій половині ХІХ ст. створює засновану на принципі поточності рухів своєрідну систему гімнастичних вправ – *естетичну гімнастику*, яка абсолютизувала значення ритму, гармонії рухів, неперервності рухової діяльності (Демені, 1905, с. 6–7). З початку ХХ ст. активно поширюється *евритмія* – своєрідна екстраполяція антропософських ідей Р. Штайнера.

Упровадження хореографічної інноватики в систему мистецької освіти пов'язане із французьким оперним співаком, композитором і теоретиком танцю Ф. Дельсартом, автором системи «сценічного виразного руху» – складника професійної музичної та акторської підготовки, заснованої на ресурсних можливостях ритму й емоційній руховій виразності. Аксиоматичними у сценічній підготовці актора залишилися визначення Ф. Дельсарта «мова тіла», «промовистість тіла», «поезія тіла». В основу дельсартіанської системи закладено такі концепти: 1) лише природний жест, звільнений від умовностей, здатний передавати почуття; 2) виразність є пропорційно залежною від сили і швидкості рухів та емоційного стану людини; 3) критерієм краси руху є природність людської пластики (Козлов, Гиршон & Веремеєнко, 2006, с. 35).

Послідовником методики Ф. Дельсарта став професор Женевської консерваторії Е. Жак-Далькроз, засновник системи ритмічної гімнастики, осердям якої стало виявлення універсального потенціалу ритму (виховного, дидактичного, рекреаційного, дисциплінарного, естетичного). Далькрозівська концепція музично-ритмічного виховання, спираючись передовсім на розуміння біологічної потреби особистості в активності, мала терапевтичні характеристики. Практично втілюючи ідею Платона про єдність «мусичного й гімнастичного виховання», він проголошував ритміку «гігієною тіла й душі, засобом укріплення волі, розвитку інтелекту та «ритмічного розуму» (Жак-Далькроз, 2002, с. 20–25). У ритмиці Ж.-Далькроз бачив шлях до відновлення єдності мистецтва й людини, прагнув до універсалізації та широкого впровадження своєї методики у загальноосвітніх закладах із метою вдосконалення людини й суспільства. Ідеї Е. Ж.-Далькроза найгрунтовніше узагальнені в 1907 р. в Женеві у циклі із шести лекцій. Вони були опубліковані в багатьох країнах Європи та практично втілені в заснованому Ж.-Далькрозом Інституті ритму в м. Хеллерау (1910–1914 рр.) і подібних науково-дослідних установах, створених послідовниками вченого.

Перехід танцю в терапевтичну модальність у досліджуваний історичний період пов'язаний з розвитком інтегративної рекреаційної методики – *танцювально-рухової терапії*, – окремого психотерапевтичного та арт-

терапевтичного напрямку, теоретично обґрунтованого американськими вченими, починаючи із 40-х рр. ХХ ст., й активно впроваджуваного в експериментальних практичних навчальних програмах хореографів (Л. Еспенак, М. Чейз, М. Уайтхауз, Т. Шоуп та ін.) з кінця 50-х рр. Заснована на терапевтичних ресурсах рухової діяльності, рекреаційна хореографічна методика отримала визначення «цілеспрямованого психотерапевтичного використання різних аспектів танцю задля інтеграції емоційного та фізичного станів особистості» (Гренлюнд, Оганесян, 2004, с. 17). Методологічною основою *хореотерапії* вважають екзистенціальну та східну філософію, численні психологічні вчення, зокрема наукові доробки З. Фрейда, О. Лоуена, В. Райха, К. Роджерса, К. Юнга та ін. (Федій, 2009, с. 313). Інтегративний смисл танцю (визначення мистецтва руху синтезом фізичних, емоційних, інтелектуальних та духовних процесів) стає концептуальною ідеєю, що об'єднала представників різних хореографічних течій ХХ ст. Теорії «терапії засобами рухової активності», ґрунтовані передовсім на психофізіологічній функційності танцю, інтерпретували тілесні рухи як відображення внутрішніх психічних станів, були спрямовані на отримання терапевтичного ефекту у процесі рухового самовираження особистості.

Основоположником одного із ключових напрямків сучасного західноєвропейського танцю – *експресивного* (*Ausdruckstanz* – з нім. *виразний*, в історичній термінології – *експресіоністичний*), тобто потужного, неоднорідного за структурою, заснованого на ресурсності експресії людського тіла, вважають німецького хореографа-реформатора, теоретика і практика хореографічної освіти Р. Лабана. Автор власної філософської концепції вивчення танцювального мистецтва, Р. Лабан сформував методологію його теоретичного осмислення через глибокий аналіз рухової активності людини (Маншилін, 2013, с. 171). Визначивши рух «однією з людських мов, що через хореографічний порядок набуває виразності», вчений наголошував на важливості його свідомого освоєння, підкреслював, що «<...> художньо осмислений рух має бути втіленням

внутрішнього життя творця» (Laban, 1966, р. VIII). Крім самовираження танець було інтерпретовано як засіб пізнання світу.

У «Записі танцю» (1928 р.) хореограф запропонував і теоретично обґрунтував «граматику» мистецтва руху – «лабанівську систему аналізу рухів» (*Laban Movement Analysis, LMA*), в основу якої закладено принцип усвідомлення руху шляхом деталізації та опису його складників. «Існує багато систем запису рухів, але більшість із них обмежена окремим виконавським стилем, у якому працює чи який зрозумілий нотатору», – обґрунтовував Р. Лабан необхідність універсальної танцювальної нотації, альтернативної наявним (Laban, 1966, р. VIII). Запропонована ним форма фіксації рухів стає новаторським і водночас уніфікованим методом танцювальної нотації («лабанатація») для галузей театральної та хореографічної педагогіки. Заснована на структурній вивіреності всіх рівнів танцювальних рухів, система включена також до процесу професійної підготовки танцівника різних сучасних напрямків, адже має універсальні можливості для вивчення танцю будь-якої стилістики й, за висловом Н. Вихревої, є «оптимальною для отримання адекватної інформації з характеристики будь-якого хореографічного твору» (Вихрева, 2008, с.19).

Теоретична концепція руху Р. Лабана, визнана однією з фундаментальних у педагогіці сучасного танцю, значно розширила його термінологічний інструментарій. Осердям методології дослідження хореографії (в авторській інтерпретації *хореографію* визначено «малюванням кіл, символів, рухів», «композицією танцю») учений визначив *хореологію* – «логіку, або науку про кола», вид граматики і синтаксису мови рухів, що розглядає як зовнішню їхню форму, так і внутрішній, інтелектуальний та емоційний зміст» (Laban, 1966, р. VIII). Дослідник також уточнив формулювання ключових категорій тезаурусу сучасної хореографії: *хореософії* – як «знання про кола», основоположне вчення про сутність танцювального мистецтва; *хореотики* – як дослідження «просторової гармонії», просторових форм у танці; *кінесфери* – як простору навколо тіла, який можна охопити руками і ногами; *евкінетики* – як дослідження виразної динаміки руху та його ритмічності; *кінетографії* – як системи запису рухів за допомогою

символів, що позначають частини тіла, напрями рухів, їхні якості (Маншилін, 2013, с. 172).

В українському мистецькому просторі ресурси *експресивного танцю* використовували передовсім у пошуках нових форм сценічного руху з початку ХХ ст. – у хореографічних експериментах ідеолога модерного театру Л. Курбаса, практично втілених у театральній педагогіці 20-х рр.; новаторських балетмейстерських рішеннях педагогів-хореографів В. Верховинця, В. Авраменка, П. Вірського. За словами мистецтвознавця Т. Кохана, «українська хореографія ХХ ст. – і класичний балет, і народний танець – демонстрували «відкритість» до експресіоністичних пошуків через систему відповідних зображальних засобів і синтезу із суміжними видами мистецтва» (Кохан, 2002, с. 4). Водночас учений наголошує: «Пошуки українських хореографів безперечно трансформували вже напрацьовані експресіоністичні художні засади, проте специфічні традиції українського мистецтва впливали на появу самотніх зрізів в *експресіонізмі*» (там само). Отже, незважаючи на активне включення вітчизняних митців танцю з початку ХХ ст. в європейські реформаторські процеси, їхні твори не були копіюванням західних моделей, а спиралися передовсім на національні традиції. У контексті осмислення феномену української хореографії ХХ ст. Т. Кохан обґрунтовує категорію *слов'янського експресіонізму* – явища унікального, але й невід'ємного від західноєвропейського експресіоністичного простору (там само, с. 13–15).

Новаторські танцювальні системи активно використовували в царині професійної хореографії ідеологами радянського мистецтва для демонстрації досконалої фізичної форми «нової людини», формування концептуально нових напрямків «оновленого мистецтва», його теоретичного осмислення та практичної реалізації у нових формальних рішеннях. «Адаптований» до радянських соціокультурних умов, *модернізм* у танці поступово трансформується на *конструктивізм* – стильовий напрямок, заснований на виразності механічного руху і втілений у театральній та хореографічній режисурі хореографів-новаторів 20-х рр. ХХ ст. (Л. Курбаса, В. Мейерхольда, А. Мессерера, В. Парнаха,

М. Фореггера). Конструктивістська естетика пропагувала «відтворення у сценічному русі образу самої машини і створення пластичної композиції, що формувала б навички оволодіння ритмом, необхідні в усіх тогочасних трудових процесах» (Шереметьевская, 1985, с. 69). Культ духовної краси було проголошено архаїзмом, а мистецтво натомість мало органічно з'єднатися з виробництвом. На думку Н. Шереметьєвської, «такі теорії живили практику митців-конструктивістів, які стверджували, що активна участь у перетворенні дійсності є можливою лише за умов створення в мистецтві танцю утилітарних форм» (там само, с. 67). Хореограф В. Парнах основним шляхом створення конструктивістських танцювальних рішень визначав «стилізацію рухів предметів сучасної “механічної цивілізації”, рухів робітників, справжніх (а не балетних) національних жестів різних народностей <...>» (цит. за (Шереметьевская, 1985, с. 67)). Указаний період балетмейстер А. Мессерер схарактеризував так: «<...> стилізацією всіляких проявів життя, <...> які на сцені набували гротеску і абстракції та загалом були відображенням внутрішнього і зовнішнього в епопеї ХХ ст.» (Мессерер, 1979, с. 41). Поступово «хореографічний урбанізм» був проголошений «буржуазним мистецьким напрямком» і, відповідно, підданий жорсткій критиці.

З-поміж усіх авангардних напрямків мистецтва *конструктивізм* його творці розуміли як явище інтернаціональне, зі спільними маніфестами, гаслами, ідеями, без будь-яких уточнень і конкретизацій того, на якій території належало ці ідеї зреалізувати, здійснити їхню перетворювальну місію. Однак у реальності, за словами Г. Коваленка, «конструктивізм виявився мистецтвом вельми міцно укоріненим у традиції, насамперед – у традиції національній» (Нариси з історії театрального мистецтва..., 2006, с. 311–312). На практиці західноєвропейське тлумачення «машинної» тематики (як відображення конфлікту людини із процесом індустріалізації, що поглинає її) суттєво відрізнялося від радянської інтерпретації, у якій пластичне втілення індустріалізації було оптимістичним та піднесеним (Шереметьевская, 1985, с. 66–67). В Україні хореографічний конструктивізм, «трансформований національними мистецькими традиціями»,

яскраво проявився у «динамічних сценічних конструкціях», «механізованих фактурі» постановок «Молодого театру» Л. Курбаса, схильного до авангардних рішень та широких філософських узагальнень.

Характеризуючи професіональний контекст розвитку хореографічного мистецтва початку ХХ ст., І. Сіроткіна зазначає: «<...> епоха модерну породила дві, на перший погляд, протилежні тенденції у танцювальній культурі. Перша – втілювала ідею відмови від неприродних, балетних рухів заради повернення до рухів природних, первинних, насамперед античних (у творчості А. Дункан, Е. Жака-Далькроза, М. Грехем). Інша – альтернативна – тяжіла до штучного, неприродного компонента в танці, знайшовши втілення на професійній сцені у «танцях машин» М. Фореггера, біомеханіці М. Бернштейна і В. Мейерхольда, «фізкульт-танці» Є. Яворського, «штучних рухах» М. Каннінгема» (Сиротина, 2009. URL : <http://nrgumis.ru/articles/150/>).

Узагальнюючи процеси формування основних концептуальних напрямків хореографічної інноватики кінця ХІХ – початку ХХ ст., зазначимо, що танець цього періоду, виходячи з вузькопрофесійної естетичної сфери, стає передовсім об'єктом філософської рефлексії. У визначенні Н. Курюмової його інтерпретовано як спосіб невербального, пластичного осмислення дійсності в контексті парадигмальних змін у філософському дискурсі тілесності: від європейської культури Нового часу – до культури модерністської, від класичного до некласичного типу раціональності (Курюмова, 2001, с. 3). У мистецтві танцю така інверсія світоглядних акцентів виявилася, зокрема, «у переході від складних хореографічних форм класичного балету, які стали <...> інструментом створення ідеального художнього образу, до специфічних структур танцю «модерн», що інтерпретували тілесність людини як субстанцію» (там само).

Упродовж ХХ ст. спостерігається постійне еволюціонування утворення нових синтетичних мистецьких форм, посилення тенденцій до взаємопроникнення різних видів мистецтв, а танцювальне мистецтво дедалі більше виступає феноменом *постмодерної* доби. Постмодерністська парадигма потребувала більшого базисного консенсусу щодо основних людських цінностей і

прав, аніж просто плюралізм, релятивізм та історизм (Маньковская, 2002, с. 151). Постмодерний танець стає яскравим поєднанням різноманітних танцювальних технік і традицій усіх історичних модусів танцювального буття, в основі яких – концепція філософського осмислення танцю (Бернадська, 2005). Такий синтез мистецтв у професійній хореографії, на наш погляд, продиктований її інтермедіальною сутністю і передбачає органічну єдність художніх засобів і образних елементів різної природи. Танець у більшості авторських концепцій починають розглядати не стільки як образ, носій будь-яких конкретних ідей, співзвучний певним емоціям, а й передовсім як самодостатній об'єкт огляду, здатний народжувати у свідомості глядача вільні асоціації.

Характерною тенденцією сучасної естетичної думки початку ХХІ ст. вважаємо сфокусованість на духовній сутності танцю, його культурно-ідеологічних інтенціях, парадигмальних напрямів. Серед хореографів-теоретиків танець інтерпретований передовсім як багатоплановий культурологічний феномен, засіб міжкультурної комунікації, специфічний спосіб мислення, форма пізнання світу. Примітне щодо цього висловлювання І. Бодунової: «Хореографічні одкровення кінця ХХ – початку ХХІ ст. здатні актуалізувати глибинний інтерес до самопізнання й самореалізації особистості, сформуванню підвищену чутливість та загострене сприйняття тонких, делікатних міжособистісних взаємин <...>» (Бодунова, 2012, с. 115).

Отже, реконструкція історичних моделей хореографічної освіти з позицій культурологічного підходу вможливила висвітлення її соціокультурних детермінант, змістово-функційних характеристик з метою визначення місця і ролі мистецтва танцю в освітній галузі. Як неперервний процес, хореографічна освіта в різні історичні епохи формувалася з опорою на сталі традиції розвитку (концептуальні, стратегічні, структурні) та водночас була потенційно динамічною системою. Кожний із проаналізованих історико-культурних періодів становлення хореографічної освіти явно чи латентно містив сукупність хронологічних трансформацій у методології, змісті, сутності, парадигмальних взаємодіях

загальнокультурних і освітніх процесів, які забезпечували динаміку її еволюційного поступу як цілісного, інтегрального, соціокультурного феномену.

Висновки до розділу 1

Підсумовуючи, зазначимо, що на кожному етапі історичного поступу хореографічного мистецтва були сформовані певні тілесні канони, ціннісно-культурні смисли, характеристики, знакова символічна мова, визначено регулятиви професійного танцю, поступово формувалося методологічне підґрунтя хореографічної освіти. Маючи в арсеналі різноманіття хореографічних форм, професійна галузь хореографії виокремлювала із загального контексту танцювальної культури насамперед ті, що повною мірою відповідали її художньо-естетичним принципам та морально-етичним нормам, максимально об'єктивно змогли відбити у лексичному матеріалі інтенцію розвитку мистецтва танцю кожної епохи. Педагогічні смисли професійного танцю, змінюючись у часі, розвивалися під впливом різних національних культур, у контексті соціальних і культурно-історичних детермінант. Поступ професійної хореографії зумовлював наукове обґрунтування різних теоретичних концепцій мистецтва руху, визначення константних правил їх практичного опанування. Отже, у розділі спостережено поступове виокремлення цілісних методологічних напрямків розвитку хореографічної освіти у професійно-педагогічній площині, формування тезаурусу галузі та, відповідно, закладення підвалин хореографічної педагогіки.

Вивчення динаміки формування методологічних засад хореографічної освіти дозволило виокремити найбільш суттєві ознаки професіоналізації танцювальної діяльності в різних історичних моделях, у взаємозв'язку її досценічних, сценічних та позасценічних форм. З'ясовано, що теоретичне осмислення сутності танцювального мистецтва в контексті професійної діяльності та освітнього значення започатковано в період античності (у працях Сократа, Платона, Аристотеля, Лукіана, Піфагора, Плутарха, Протагора); розвинуто на ґрунті теологічного підходу (Кипріана, Лактанцій, Тертуліан) та в аспекті концепції буття людини (у творах Августина Блаженного, Северина Боеція, Святого Амвросія, Томи Аквінського) в епоху Середньовіччя; актуалізовано в

умовах панування ідей антропоцентризму, гуманізму в епоху Відродження – у творах педагогів і мислителів (Т. Кампанелли, Я. Коменського, Д. Локка, М. Монтеня, Т. Мора, Ф. Рабле, Е. Роттердамського, Й. Песталоцці В. да Фельтре) та у перших трактатах і керівництвах з професійного танцю (Д. Пьяченца, Г. Ебрео, Т. Арбо, Ч. Негрі, А. Корназано); систематизовано в епоху Просвітництва на принципах раціоналізму, емпіризму в «енциклопедистів» філософської й наукової думки (Ж. Д'Аламбера, Вольтера, К. Гельвеція, Р. Декарта, Д. Дідро, Ф. Ларошфуко, Г. Лейбница, Ж. Ж. Руссо) та на ґрунті самовизначення хореографії у професійній площині (у працях Г. Анджоліні, К. Блазиса, А. Бурнонвіля, Ж.-Ж. Новерра); схарактеризовано з позицій раціоналістичного пізнання світу (Б. Вальденфельс, Р. Декарт, І. Франко) та в контексті «філософії мистецтва» у німецькій класичній естетиці (у Ф. Шиллера, Ф. Шеллінга, І. Канта, Г. Гегеля) в епоху Позитивізму; трансформовано в умовах панування естетики модернізму з початку ХХ ст. в адептів вільної пластики (М. Вігман, Ф. Дельсарта, А. Дункан, М. Грехем, М. Каннінгема, Р. Лабана, Р. Сен-Дені, М. Фокіна) під відчутним впливом філософських поглядів Ф. Ніцше, А. Шопенгауера, К. Юнга; розвинено у різностильових сценічних напрямках хореографів-новаторів ХХ ст. (Л. Курбаса, Ф. Лопухова, В. Мейерхольда, В. Парнаха, М. Фореггера).

Результати дослідження, висвітлені у цьому розділі, опубліковані у працях автора (Благова, 2011 с; Благова, 2015 с; Благова, 2016 с; Благова, 2018 с; Благова, 2020 а; Благова, 2020 в).

РОЗДІЛ 2

ДИНАМІКА ФОРМУВАННЯ ТЕОРЕТИЧНИХ ЗАСАД ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ

У розділі схарактеризовано процес становлення теорії хореографічної освіти в контексті соціокультурних і мистецьких детермінант та з урахуванням її поступової диверсифікації (жанрової, видової, стильової); теоретично узагальнено взаємозв'язок і взаємозалежність культурно-мистецьких та освітніх процесів у галузі професійної хореографії в різних історичних формаціях в межах кожного із традиційних, історично сформованих різновидів танцювального мистецтва: класичної, народної (фольклорної, характерної та народно-сценічної), бальної (історичної та спортивно-бальної), сучасних танцювальних течій.

2.1. Генеза й розвиток класичної хореографії як підґрунтя теорії танцювального мистецтва

Класичний танець є поліфункційною, канонізованою й упорядкованою системою танцювальних рухів і поз, що складалася історично та сформувалася в результаті поступального розвитку хореографічного мистецтва впродовж багатьох століть у різних соціокультурних умовах, акумулюючи досягнення багатьох танцювальних культур. Л. Блок визначала класичний танець «системою художнього мислення, що оформлює виразність рухів, властивих танцювальним проявам людини на різних стадіях культури, де рухи ці входять не в емпіричній формі чи прямолінійно запозичених, скопійованих зразках, а в абстрагованому до формули вигляді» (Блок, 1987, с. 25). Класичний танець інтерпретують передовсім продуктом уособлення довготривалої професійної праці, приклади якої знаходимо «<...> у ті століття, коли мистецтва ще зливалися з ремеслами, коли живописець уважав себе таким же ремісником, як золотих справ майстер, архітектор був безіменним будівельником, музикант самотужки виготовляв свій інструмент» (там само, с. 30).

Довідник «Все про балет» (1966 р.) трактує класичний танець цілісною танцювальною системою, що склалася у європейському театрі, формувалася

впродовж століть шляхом відбору положень і рухів, визначених і довершених, що пластично розкривають духовний світ людини і мають естетичну цінність завдяки своїй виразності (Суриц, 1966, с. 436). Ю. Слонімський також наголошував на «сценічній виразності» хореографічної «класики», визначаючи її «<...> найбільш досконалою системою тілесного виховання артиста балету, засобом розвитку й показу набутої технічності танцювальних рухів» (Слонимский, 1939, с. 56). М. Каган тлумачив класичний танець «тим видом хореографічного мистецтва, мовою якого вже понад триста років говорить балет» (цит. за (Меланьин, 2010, с. 15)). Отже, класичним традиційно трактували танець балетний чи театральний, і, власне, цей термін став уособленням танцю професійного (Александрова, 2011, с. 253). Підтвердженням такої загальної наукової позиції вважаємо хрестоматійне визначення В. Ванслова, який вважає сценічний танець «одним із основних видів танцю, призначених для глядача» і безпосередньо пов'язує процес його історичного оформлення з появою професійного класичного танцювального мистецтва (Григорович, 1981, с. 495). У сучасному розумінні поняття «сценічність» потрактовано основною класифікаційною характеристикою видової та жанрової приналежності танцю (Кондратенко, 2009, с. 8). Як бачимо, провідними чинниками формування й видового оформлення класичної хореографії визначено передовсім її професіоналізацію та сценічне втілення.

Представники балетної педагогіки акцентують увагу на системності й канонічності класичної хореографії. В. Красовська визначила класичний танець «чітко сформованою системою рухів, позбавленою випадкового і зайвого, призначеною робити тіло дисциплінованим, рухомим і граційним, перетворюючи його на чутливий інструмент, покірний волі балетмейстера й самого виконавця» (цит. за (Базарова, Мэй, 1964, с. 2)). У висловлюванні А. Левінсона, «радянський балетмейстер Ф. Лопухов рухається у цій справі [визначенні сутності класичної хореографії – Т. Б.] далі, інтерпретуючи класичний танець як такий, що не є мовою універсальною, однак володіє максимальними можливостями для відображення найтонших і глибоких емоційно-інтелектуальних особливостей сучасної людини» (Левинсон, 1919, с. 20).

Головною ж технічною ознакою класичного танцю, яка завжди вирізняла його з-поміж усіх танцювальних систем і напрямків, найважливішим його принципом визначалася виворотність «*en dehors*» і стрибки (Блок, 1987, с. 31–32). У його основі – природне прагнення людини до витягнутості. Цей принцип став домінантним у визначенні характеристик професійного (класичного) танцю на всіх етапах еволюційного розвитку.

Кожна з історичних епох мала свій арсенал хореографічних форм, технічних прийомів (їхніми носіями були професіонали-практики, яких по-різному називали в різні часи), а також теоретичних спроб їхніх узагальнень. Загальноживаним термін *класичний танець* став наприкінці ХІХ ст. в Росії, витіснивши тотожні йому тогочасні терміни *серйозний танець*, *благочинний*, *академічний* та ін. у зв'язку з відокремленням його референта від інших різновидів танцю. За припущенням В. Красовської, «<...> саме необхідність захистити благородність змісту й академізм форм російського балетного мистецтва від негативних впливів нових хореографічних течій викликала до життя термін *класичний танець* і дала йому загальне визнання» (цит. за (Базарова & Мэй, 1964, с. 6)). «Абстрагована система пластичної виразності», за якою міцно закріпилося найменування *класичного танцю*, була втілена та естетично виражена у різних балетних школах. Сучасні тлумачення поняття, що загалом позначає певний вид хореографічної пластики, акцентовано підкреслюють його сутнісні характеристики: «досконалий», «естетично довершений», «понадчасовий», «поетично осмислений та образно узагальнений». Тож зосередимо детальну увагу на процесах формування класичного танцю як самостійного виду сценічного мистецтва й основи педагогічної системи навчання хореографії, виокремивши найбільш суттєві ознаки його професіоналізації.

Донауковий (емпіричний) період формування теоретичних засад класичної хореографічної освіти. На детальний аналіз заслуговує античне танцювальне мистецтво, яке визначаємо основоположним у формуванні теорії класичної хореографії. Поширеним у професійному термінологічному дискурсі є твердження, що термін «класичний» (зразковий) певним чином демонструє

сходження системи класичної хореографії до хореографії античної, яка, апріорі, володіла «класичною досконалістю» (Александрова, 2011, с. 195). У Стародавній Греції професійний танець існував у різноманітних формах, маючи різноаспектне функційне значення. Збереглося біля двохсот назв, що інтерпретують як самі грецькі танці, так і окремі його складники, жанри та види. Відповідно, така багатоструктурність феномену зумовлювала необхідність його класифікації. Платон, здійснюючи певну регламентацію танцювального мистецтва у своїй ідеальній «Державі», установив класифікацію танців, спираючись на два основоположні їхні складники (закон порядку рухів людського тіла та звукової гармонії, що їх ритмує) (Вашкевич, 1908, с. 24). Цілком вірогідними є історичні свідчення щодо активного функціонування у Давній Греції танцювальних шкіл, спільних для дівчат і хлопчиків, що готували виконавців танців для храмів чи сцени. Професійне ставлення до хореографічної підготовки певним чином підтверджує наявність танцювального курикулуму (основними серед обов'язкових програмних танців були *бібазис* (призначений для нагородження кращих виконавців) й *есклатизм* (переважно для розвитку гімнастичних якостей учнів)). Хореографічним вихованням керував учитель танцю, який мав високий соціальний статус порівняно з іншими видами професійної діяльності (Худеков, 2009, с. 209). У школах також викладали *хірономію* – мистецтво майстерно управляти руками. Техніка рук у греків була розроблена «з особливою детальністю і досконалістю» (Блок, 1987, с. 57). Домінантна роль у танці відводилася міміці. М. Еммануель (французький дослідник античної хореографії) визначає її осердям грецького танцю, а символізм кожного жесту називає його сутнісною характеристикою. Технічно викладання хореографії передбачало навчання пластичних поз, поєднаних із ритмічними рухами. Абсолютизм ритму та його значуща роль не тільки в танці, але й у пізнанні світу усвідомлювали в тогочасних філософських та літературних трактатах (Худеков, 2009, с. 103, 208–209). Більшість танців еллінів певною мірою були «ритмізованою гімнастикою», підпорядкованою вдосконаленню людського тіла (Вашкевич, 1908, с. 23). Саме давньогрецькій культурі сучасна хореографія зобов'язана виникненням і

поширенням цілісних систем «мистецтва руху» й *орхестики* як однієї з них. Вона стала попередницею багатьох танцювальних та ритмопластичних систем, з-поміж яких і сучасна художня гімнастика (История развития физической культуры в Древней Греции и Риме, URL: <http://www.refine.com/referatshow-1385-4.html>).

Зауважимо, що термін «орхестика» використовували часто як узагальнювальна назва хореографії античності. Упроваджений Платоном для танців, які за змістом можуть бути як наслідувальними, так і гімнастичними, цей термін об'єднував усі хореографічні форми, «покликані впливати на серця громадян, адже є вираженням кращих людських почуттів» (Платон, 1998, с. 311). Термін *орхести* (танцюристи) став загальноживаним для характеристики представників різних видів діяльності, адже однаково цінність мали граційні й ритмічні рухи воїнів, ораторів, гімнастів (Худеков, 2009, с. 104–106). Однак, за словами М. Вашкевича, орхестика «хоча й володіла докладним кодексом хореографічних законів, проте користувалася ними без особливої педантичності» (Вашкевич, 1908, с. 33), а отже, була далекою від досконалості.

Апологет хореографічного мистецтва Лукіан у діалогах «Про танець» здійснив спробу схарактеризувати процес професійно-практичної підготовки в галузі хореографії, визначити критерії природних даних і фахової майстерності виконавця. Зокрема, автор наголошував: «<...> тіло танцюриста має бути пропорційним, взірцевим. <...> Завдання плясуна в тому й полягає, щоб оволодіти своєрідною наукою наслідування, зображення, вираження думок, уміння зробити ясним навіть своє утаємничене <...>» (Лукиан, 1935, с. 79). Трактат містив також практичні поради танцюристу щодо правильної постави, положення корпусу, узгодженості рухів, що нагадували уніфіковані вимоги до класичного танцювального виконавства. Необхідною умовою професіоналізму мислитель визнавав високий рівень освіченості та загальнокультурного розвитку танцівника: «<...> задля досягнення професійної досконалості актор повинен мати піднесені ідеї, ґрунтовну освіту та велике знання людського серця <...>» (Лукиан, 1935, с. 84). Отже, спектр професійних характеристик танцюриста, у розумінні філософа, не обмежений лише вузькоспеціальним практичним виміром.

Реконструкція античної еллінської хореографії у працях Л. Блок, М. Еммануеля, Л. Лауера, Л. Сешана дозволяє визначити характерні ознаки її професіоналізації та деяку спорідненість із технікою класичного танцю й сучасних танцювальних форм: наявність п'яти позицій ніг (майже тотожних сучасним); різноманітність положень і нахилів корпусу; ускладнена робота ступнів (на пуантах, на пальцях, на півпальцях, плоско); наявність складних поворотів та напівповоротів, великих та малих кидків (батманів), кругових рухів ніг, стрибків; акцентована технічна робота рухів рук; символізм, змістовність жестів та домінуюча роль міміки; симетричність і синхронність рухів у масовому та ансамблевому танцюванні. Відмінність давньогрецького виконання від сучасного канонізованого полягає в недотриманні «певних танцювальних формул» і невпорядкованості танцювальної лексики: відсутності в танці циклічності, композиційності, симетрії рухів у парі; безладності жестів; домінування імпровізації; перевазі природності, зручності рухів перед певними правилами (Вашкевич, 1908, с. 30–32). Загалом посилений науковий інтерес до танцювальної культури античності пояснюємо значущістю її спадку в еволюційному поступі хореографії впродовж наступних століть (філософсько-культурологічному, теоретико-методологічному та практичному вимірах). Активне відродження канонів античного танцю у стилізованій формі відбувалося наприкінці XIX – на початку XX ст. у творчості представників різних хореографічних жанрів і течій і зумовило появу цілого спектра «неогрецьких» танцювальних форм, хореографічних шкіл «вільного», «ритмічного», «ритмопластичного» танцю.

Процес професійного становлення різних художньо-стильових видів танцю і насамперед класичного в донауковий період також безпосередньо пов'язаний із творчістю мандрівних акторів – античних мімів та західноєвропейських артистів Середньовіччя (жонглерів, гістріонів, шпільманів, скурів, трубадурів, буффонних плясунів, мореск'єрів), діяльність яких вважаємо своєрідним архетипом моделі хореографічної освіти. Їхня творчість стала безпосереднім джерелом, з якого надалі розвивалася хореографічна культура кожної країни. Підтвердженням цього

є перелік технічних характеристик їхньої танцювальної лексики: ритмічність, виворотність ступнів, використання різних позицій ніг, танець на високих півпальцях та пуантах, насиченість стрибками й акробатичними трюками, наявність заносок, піруетів, великих батманів, інших рухів класичної хореографії (Блок, 1987, с. 56, 71–72). Жонглювання досягає повного розквіту в країнах Західної Європи у XII–XIII cc. Критеріальними ознаками професіоналізації їхньої діяльності вважаємо високу технічну майстерність, організацію танцювального процесу в різних соціальних умовах, обов'язкове навчання хореографії представників знаті (там само, с. 78–83). Феномен жонглерства з початку XV ст. зазнає диференціації. Безпосередня участь у розвитку теорії танцю належить першому розряду, представленому цехом майстрів танцю, які викладають мистецтво хореографії; третьому розряду, який репрезентують танцюристи-мореск'єри; і четвертому, що об'єднує вуличних акторів і танцюристів (там само, с. 94–95). Із плином часу переважна більшість представників так званого «низового театру» – «балаганних артистів» – еволюціонувала у професійних, закріпивши своє соціальне становище (Захарова, 2010, с. 32). Зауважимо, що, незважаючи на насиченість емпіричних доказів розвитку танцювальної культури, указані вище історичні періоди залишили переважно опосередковані джерела її теоретичного осмислення в різних країнах. Водночас емпіричний матеріал, накопичений виконавською танцювальною практикою, потребував теоретичного узагальнення й осмислення з метою розширення арсеналу хореографічної лексики, виражальних засобів, постановчих прийомів, що сприяли б професіоналізації хореографічної творчості в цілому.

Науковий період формування теоретичних основ хореографічної освіти (період професійного розвитку хореографії). На нашу думку, об'єктом наукової рефлексії танець стає лише в період XIV–XV ст. Вироблення теоретичних засад хореографічної освіти відбувалося в епоху Відродження одночасно з розвитком західноєвропейської історико-філософської думки. Розквіт придворного танцю сприяв зародженню танцю сценічного, професійного, створюючи передумови для професіоналізації хореографічного мистецтва, формування його виконавських

канонів і термінологічного поля. Перші спеціальні трактати, присвячені не лише філософії танцю, але й теоретико-методичному його осмисленню, фіксації тогочасного танцювального матеріалу, з'являються в Італії. На сьогодні відомими є дев'ять повноцінних манускриптів, які вважають основним інформаційним джерелом теорії хореографічного мистецтва зазначеного періоду (Михайлова-Смольнякова, 2010, с. 17). Ренесансна теоретична література з танцю відтворювала особливості розвитку придворної бальної хореографії, ідентифіковуваної тоді з хореографією сценічною.

Одному зі знакових італійських хореографів XV ст. Д. да П'яченца (Д. да Феррара) приписують авторство першого манускрипту «Про мистецтво стрибати й танцювати» (1439 р.), у якому наведено опис 23 танців і теоретично обґрунтовано принципів їхнього виконання. Відомо, що запис методики Доменіко здійснювали його учні, які з оперттям на основні положення доктрини майстра розвивали та доповнювали її у своїх працях (Михайлова-Смольнякова, 2010, с. 18–19). Важливим для дослідження генези хореографічного мистецтва є той факт (установлений М. Долмешом у праці «Танці Іспанії та Італії XV–XVI cc.»), що в описі своєї методики Доменіко вперше використав термін «*ballo*» (від пізньолатинського «танцюю») замість загальноживаного «*danza*» (з італійської «танець») (Dolmetsch, 1954, р. 132). Танці Доменіко стали відомими як «*balletto*» чи «*balli*» (Красовская, 1979, с. 30). Згодом термін «*ballo*» став узагальнювальним для позначення різновиду або цілої групи побутових танців, стрімких, стрибкових, енергійних за характером і технічно складних (Михайлова-Смольнякова, 2010, с. 27). Імовірно, що етимологія сучасного терміна «балет» (у значенні «синтетичний вид сценічного мистецтва, зміст якого втілений у хореографічних образах» (Блок, 1987, с. 42)) походить від італ. «*balletto*» (невелика танцювальна сюїта, що складається з кількох танців) і пов'язана саме із цим історичним періодом. Водночас маємо зазначити, що поява самого феномену балету, за висловом В. Красовської, «<...> не має точної дати народження й одного творця, <...> славу відкриття балету неможливо приписати одній країні, адже мистецтво це зароджувалося в надрах суспільства, на певному щаблі

матеріального і духовного розвитку <...>» (Красовская, 1979, с. 10). Це є потвердженням довготривалості, багатогранності й суперечливості еволюційного процесу формування балету як самостійного сценічного жанру.

Послідовник Доменіко – Г. Ебрео – найвідоміший італійський хореограф, композитор і теоретик танцю періоду раннього Відродження. Автор трактату «Про практику і мистецтво танцю» (1463 р.), він проаналізував передовсім моральне та етичне значення танцю в тогочасному суспільстві, вперше в історії здійснив спробу обґрунтування теорії танцювального мистецтва, запровадив поняття «учений танець», описав більше 30 авторських танцювальних зразків (Михайлова-Смольнякова, 2010, с. 18–22). Танцмейстер філософськи схарактеризував своє ремесло. Стверджуючи його значущість у формуванні особистості, він виразив гуманістичний світогляд Ренесансу, проголошуючи танець «вільнодумною наукою, настільки ж піднесеною і значною, як усі інші, але більшою мірою зверненою до людської природи» (цит. за (Красовская, 1979, с. 32)).

Праці відомого італійського теоретика танцю XVI ст. Ф. Карозо – «Танцюрист» (1581 р.), «Благородство дам» (1600 р.) – містять упорядковану систему танцювальних термінів, схем, детальний опис різновидів реверансів, покровових з'єднань, структуровану форму композицій відповідно до створеної автором «досконалої теорії танцю» – систематизованих принципів виконання і правил «спілкування» у танці (Михайлова-Смольнякова, 2010, с. 73–76). Хореограф удосконалив танцювальну лексику, репрезентував авторський танцювальний словник, об'єднав танці в органічній формі невеликих сюїт – «*balletto*», запропонував відповідний нотний матеріал, уперше запровадив ілюстрований супровід танців гравюраами, що зображували дам і кавалерів у початкових танцювальних позиціях (Максимова, 1999, с. 58–60). Подальший етап розвитку техніки «ученого танцю» визначено у трактаті успішного тогочасного танцмейстера Ч. Негрі «Нові винаходи балету» (1602 р., 1604 р.). За структурою і характером викладення матеріалу трактат ряснів запозиченнями із праць Ф. Карозо, проте був єдиним, що містив опис чотирьох сценічних театральних

танців, призначених для професійного виконання (Михайлова-Смольнякова, 2010, с. 79–84). Маловідомим також є факт, що Ч. Негрі практично використовував п'ять позицій ніг, впроваджував виворітне положення ніг, виконання рухів на півпальцях, уперше здійснив спробу класифікувати види рухів і стрибків (Красовская, 1979, с. 37).

Отже, перетворюючись поступово на професійне мистецтво, італійський танець набуває відповідних характеристик: викристалізовується термінологія; упорядковуються норми поведінки і взаємодії в парі; встановлюються правила виконання; відточуються технічні прийоми; визначаються структурні форми; активізуються теоретичні розвідки з танцю, так звані «табулятури танцю», в яких уперше вводиться буквена система запису рухів. Зазначені процеси професіоналізації танцю підсилювалися поширенням загального теоретичного напрямку в мистецтві, відомого під назвою «*art nova*» (нове мистецтво), який, висунувши принцип інтелектуалізму як основне підґрунтя для розвитку мистецьких жанрів та їхньої теорії, сприяв активізації світських художніх форм, зокрема й хореографії (Красовская, 1979, с. 28).

Необхідність регулювання танцювальних канонів у суспільстві, а також потреба в передачі виконавського досвіду сприяла формуванню професійних кадрів танцмейстерів, що обіймали при дворі відповідальні посади (наприклад, в Італії – «*professore di ballare*»), а також появи перших спеціальних танцювальних шкіл (Друскин, 1936, с. 24). Загалом італійські хореографи XV–XVI cc., за словами В. Красовської, «поборники ученого танцю» (Красовская, 1979, с. 100), стали своєрідним прикладом для наслідування в інших європейських країнах. Саме італійські майстри, які були першими у Європі творцями теорії та естетики танцю, практично володіли цим мистецтвом і поширювали його, сприяли офіційному утвердженню нової форми професійної діяльності – «*танцювального учителя*», «*танцмейстера*». Важливим надбанням їхніх теоретичних пошуків вважаємо також прагнення визначити статус професії учителя танцювального мистецтва, схарактеризувати її сутність, значущі професійні якості. Так, Г. Ебрео наголошував на важливості довготривалої підготовки як запоруки майстерності в

танці, підкреслюючи, що «навіть після тридцяти років танцювальних занять не досяг справжніх висот у цьому мистецтві» (Михайлова-Смольнякова, 2010, с. 22). До основних обов'язків танцмейстера входило навчання танцювальної техніки і теорії, створення композицій для театралізованих святкових видовищ. Відомо, що тогочасні майстри-хореографи були універсальними фахівцями, володіли не тільки вузькопрофільним ремеслом, але й писали музику, грали на музичних інструментах, були обізнані в мистецтві поезії, володіли технікою фехтування і, головне, були носіями правил придворного етикету, отримуючи при дворі статус «викладача вишуканих манер» (Васильєва-Рождественская, 1987, с. 63).

Необхідно зазначити, що формування теорії танцювального мистецтва в епоху Ренесансу є своєрідним міжкультурним діалогом італійської і французької освітніх систем, які в контексті свого культурно-історичного розвитку почергово брали на себе провідну роль у процесі визначення пріоритетних напрямків, методик, вироблення дефініцій базових хореографічних термінів. Основною ґрунтовною працею другої половини XVI ст., що розкривала особливості розвитку французької танцювальної культури в епоху Відродження, стала «Орхезографія» (1589 р.) відомого теоретика хореографічного мистецтва Т. Арбо (Жана Табуро). Побудована у формі діалогу вчителя з учнем, вона містила ефективну систему запису танців, перевага якої полягала в органічному поєднанні графічних схем рухів, їхніх назв, положень тіла, позицій ніг зі словесним описом фігур, записаних синхронно до нотного матеріалу (Михайлова-Смольнякова, 2010, с. 86).

У XVII ст. Франція стрімко випереджає Італію в розвитку теорії хореографічного мистецтва. Незважаючи на загальновідомий постулат щодо «завезення італійськими танцмейстерами до Франції сформованої хореографічної школи» (Красовская, 1979, с. 58), французькі педагоги активно розвивали її, привносячи до техніки й манери виконання національні особливості. Утверджені представниками італійської ренесансної хореографічної культури XIV–XVI сс. канони танцювального виконавства активно збагачуються внаслідок професіоналізації танцю. Своєрідним відліком у формуванні теорії

хореографічної освіти й, зокрема, терміносистеми класичної хореографії стало затвердження у Франції Королівської академії танцю (*Académie Royale de Danse*) (1661 р.). Ця подія, ставши знаковою в розвитку французької національної танцювальної культури, об'єктивно сприяла впорядкуванню та систематизації розрізнених теоретичних знань і практичних напрацювань у царині хореографічної освіти, накопичених попередніми поколіннями майстрів танцю.

Діяльність Академії танцю насамперед активізувала формування наукових засад хореографічної педагогіки у XVII–XVIII cc., утілених у загальновизнаних працях французьких танцмейстерів із теорії танцю. Концептуальними положеннями розвитку хореографічної термінології на цьому етапі стали стандартизація п'яти позицій ніг, упорядкування й запис танцювальних кроків відповідно до стилю та манери виконання, так звана «барочна нотація» (запроваджені президентом Академії танцю, професором П. Бошаном); наукове обґрунтування терміна «хореографія», утвердження уніфікованої системи запису танців у вигляді графічних символів (метод запису рухів у вигляді нотованих танцювальних схем – «нотація Бошана-Фейе») (Р. Фейе «Хореографія чи мистецтво танцю» (1701 р.)); вироблення сценічної театральнотанцювальної мови, основних правил нового виконавського стилю – виворітного положення ніг та опозиції (синхронних рухів протилежних рук та ніг), методики хореографічної роботи рук (П. Рамо «Пан танець» (1725 р.), «Короткий виклад нового методу» (1725 р.)). Професіоналізації хореографії сприяла також тенденція до збільшення її викладачів. Зокрема, у 1664 р. в Парижі налічувалося двісті залів для навчання танцю, загальна кількість учителів сягала 4 тис. У Франції періоду XVII–XVIII cc. існував структурований поділ представників хореографічної спільноти. Першу групу становили цехові «майстри танцю» – учителі «бальних танців» і тринадцять академіків; до другої належали «баладени» – платні виконавці танців у різноманітних постановках; третя об'єднувала «віртуозів італійської комедії» (Блок, 1987, с. 154–155).

Поштовхом до активізації теоретичних розробок у професійній хореографії та самовизначенні її як галузі наукового пізнання стали «Листи про танець та

балет» (1760 р.) одного з найвищих авторитетів дансологічної думки XVIII ст., балетмейстера-реформатора Ж.-Ж. Новерра. Узагальнивши попередній досвід у сфері естетики балету, він першим сформулював основні концепти хореографічної педагогіки, осмислюючи їх у перспективі *«дієвого танцю»*. Структурними компонентами теорії Ж.-Ж. Новерра визначаємо осмислення балету як самостійного театрального жанру, виокремлення природності як його доміантної характеристики; утвердження жанрової класифікації сценічних форм; розширення термінологічних меж, технічних прийомів, виразних засобів хореографії; визначення компетентностей балетмейстера та критеріїв професійної підготовки виконавця.

Реформаційні процеси в галузі класичної хореографії на межі XVIII–XIX cc., зумовлені передусім самовизначенням балету як повноцінного театрального жанру, спричинили розширення та вдосконалення її універсального термінологічного апарату, стандартизацію й систематизацію танцювальної лексики, композиційної побудови, канонізацію виконавства. Система запису танцю також зазнала змін: крім текстового опису виконання рухів чи фігур, а також *«барочної нотації»* (призначеної здебільшого для елітних танцювальних форм XVII–XVIII cc.), широко впроваджувалася спрощена пофігурна фіксація композиції у вигляді графічних схем, що істотно полегшило цілісне сприйняття танцю, проте водночас унеможливило поетапне вивчення кроків за описом (Еремина-Соленикова, 2010, с. 20–21).

Формування слов'янської школи класичного танцю відбувалося внаслідок міжкультурної взаємодії західноєвропейських хореографічних шкіл (італійської та французької), які, за визначенням Т. Філановської, *«уже не існували на засадах культурного синкретизму, а обмінювалися елементами авторських систем на ґрунті російської ментальності»* (Філановская, 2011 а, с. 31). Відомі іноземні балетмейстери, яких уважають танцювальними просвітителами, що систематизували тогочасну хореографію, трансливали педагогічні системи навчання мистецтва танцю у слов'янське середовище, формували техніку, естетику класичної хореографії в діяльності балетних шкіл. Прогресивні зміни в

царині сценічної хореографії впродовж ХІХ ст. виявилися в обґрунтуванні науково-теоретичних основ професійної хореографічної підготовки, активізації формування авторських методик і цілісних національних хореографічних шкіл. Романтизм (мистецька течія ХІХ ст.) збагатив хореографію новими ідеями, темами, образами, зумовивши зміни як в естетиці танцю (провідне місце належало легкому, повітряному, поетичному *pas*), так і в його техніці й, відповідно, у методиці викладання. У результаті акультурації французької та італійської хореографічних шкіл відбувалося утвердження нової стратегії розвитку хореографічної освіти в російському балетному середовищі. У виконавську школу класичного танцю впродовж ХІХ ст. були впроваджені новаторські ідеї Ж. Новерра, втілені в педагогічні системи його послідовників. Теоретичне підґрунтя уніфікованої *академічної* хореографічної підготовки формувалося із кращих канонів авторських виконавських технік і педагогічних методик викладання танцю.

У хореографічній освіті ХІХ ст. утверджується теоретико-практичний курс «урочного екзерсису» К. Блазиса – представника італійської хореографічної школи, автора чіткої структурованої системи хореографічної підготовки. За визначенням К. Блазиса, «<...> театральний танець є складним мистецтвом, що потребує від справжнього танцівника дотримання досконалої правильності у виконанні, виразності рухів, ліній, сповнених почуттями і розумом, внутрішньою стрункністю, легкістю та невимушеністю, що забезпечить цінність і розуміння кожного *pas*» (Блазис, 1937, с. 95). Балетмейстер уперше визначив поняття «танцю на пуантах», планомірно розвинув його у педагогічній практиці (Волынский, с. 290); започаткував уживання терміна *класична школа [танцю – Т. Б.]*, який отримав розгорнуту характеристику і програмний зміст. З іменем К. Блазиса пов'язане також уточнення терміна *характерний танець* (Григорович, 1981, с. 76).

Формування академічної моделі хореографічної освіти пов'язане з педагогічною системою навчання класичного танцівника датського балетмейстера А. Бурнонвіля, так званою «школою Бурнонвіля», поширеною в

західноєвропейській балетній педагогіці у ХІХ ст. Академізм стилю А. Бурнонвіля ґрунтований на дотриманні усталених канонів у викладанні танцю, системності, поетапності. Педагог уважав за необхідне дотримуватися фундаментальних вимог – «формування у танцівника почуття ритму, мальовничої краси виконання, драматичної виразності» (Бурнонвиль, 1937, с. 227–228). Головним сенсом «живописання танцем» хореограф визначав досягнення технічної досконалості та механічної умілості, підпорядковуючи цій висхідній тезі свою систему викладання (Брондес, 1937, с. 250–251). «Його “школа” – шість уроків класичного танцю, – зазначає Є. Валукін, – дійшли до сучасності не лише у теоретичному вимірі, а й передусім як повсякденна хореографічна практика» (Валукин, 1987, с. 3).

Утвердження нової естетики балетного академізму, формування «академічної моделі» хореографічної освіти безпосередньо пов'язане із творчістю балетмейстерів-реформаторів М. Петіпа, Л. Іванова, П. Гердта, П. Карсавіна, Е. Вазам, їхніх послідовників, які прагнули зберегти канони класичного виконання, розвивали та доповнювали їх власними практичними досягненнями, зокрема технічними прийомами. На основі позицій академізму була утверджена хореографічна школа, яка стала підґрунтям сучасної академічної підготовки професійного артисту балету. На межі ХІХ – ХХ сс. методика викладання класичного танцю перебувала під відчутним впливом італійського танцівника й педагога Е. Чеккетті. Так звана «епоха Чеккетті» тривала впродовж 1898–1908 рр. і виховала не одне покоління відомих майстрів танцю з яскраво вираженим виконавським стилем і манерою. Особлива побудова навчального процесу – «метод систематизованих уроків» – передбачала застосування педагогом різних варіантів екзерсису, насичених композиційно, з опертям на одну домінуючу вправу, виконувану в різних складних комбінаціях у неперервній послідовності (Блок, 1987, с. 325–327). А. Ваганова визначала викладацьку діяльність Е. Чеккетті «подією, що відіграла велику роль в історії хореографічної педагогіки» (Ваганова, 1948, с. 207). Перевагами італійської системи було виховання в учнів фізичної витривалості, стрункості, стійкості, динаміки

поворотів і загалом якостей, спрямованих на формування технічної досконалості та професіоналізму.

Поширеними в балетній педагогіці стали спроби наукової фіксації хореографічного матеріалу (лексики, технічних особливостей виконання, цілісних хореографічних текстів, уроків тощо). Авторські системи «кодування танцю», репрезентовані впродовж ХІХ – на початку ХХ ст., були зосереджені головню на інтерпретації хореографами власних творів, педагогічних здобутків у галузі методики викладання танцю. Зокрема, концепція теорії хореографічної освіти К. Блазиса ґрунтована на систематизації всіх варіантів положень тіла в танці, анатоμο-фізіологічних схемах, синоптичних таблицях, що містили огляд усіх складників цілісного хореографічного руху, ілюстрацій із зображенням різних 57 танцювальних положень і поз (Красовская, 1983, с. 35–42). За допомогою абстрактних знаків записував хореографічні тексти А. Бурнонвіль, створивши авторську систему з початкових букв танцювальних термінів. У такий спосіб хореограф зафіксував розроблені ним шість екзерсисів класичного танцю, відомі в теорії балетної педагогіки як «уроки Бурнонвіля» (Бурнонвиль, 1937). А. Сен-Леон у «Стенохореографії чи Мистецтві швидко записувати танець» (1852 р.) представив оригінальну систему запису танцювальних фігур за допомогою символів, здійснив спробу відтворити динаміку розвитку танцю в просторі, упровадив опис сценічних планів, доповнив опис рухів ніг скоординованими рухами корпусу, голови, рук (Григорович, 1981, с. 209; 460).

Послідовником А. Сен-Леона у справі нотації лексики танцю вважають одеського танцмейстера А. Цорна. Теоретична праця хореографа «Атлас до граматики танцювального мистецтва» (1890 р.), крім методики викладання поширених форм бальної хореографії, містить авторські схеми-описи фігур, так звані «хореографічні листи». Важливість упровадження «танцювальної граматики» автор пояснював потребою в ефективній педагогічній системі як «першій і головній умові навчання хореографії» (Цорн, 1890, с. 21). А. Цорн намагався створити уніфіковану систему термінів, що «виражали б сутність руху етимологічно правильними поняттями», та уніфіковану методику запису

танцю (Цорн, 2011, с. 23). Хореонотація В. Степанова – «Таблиця знаків для записування рухів людського тіла» (1892 р.) – створена на основі наукового анатомічного аналізу руху людини і ґрунтована на використанні абстрактних знаків і музичних нот. Балетмейстер упровадив авторську систему фіксації хореографічного твору, розширив хореографічну термінологію, ввів у вжиток поняття хореографічної партитури. За словами Н. Вихревої, В. Степанов відійшов від принципу комплексної фіксації танцювального матеріалу, вперше позначив абстрактними знаками прості рухи, проклавши тим самим шлях до створення систем нотації ХХ ст., здатних фіксувати будь-який рух у просторі та в часі (Вихрева, 2008, с. 15).

Отже, узагальненою ознакою проаналізованих хореографічних нотацій було використання балетмейстерами нотних партитур, абстрактних авторських символів, танцювальних схем. Упорядковані за принципом графічної «нотнолінійної фіксації» (у традиціях методики барочної нотації «Бошана-Фейе»), вони не стали загальноновживаними та активно затребуваними в галузі хореографічної освіти, оскільки створені переважно для використання у власній викладацькій діяльності та мали індивідуально-замкнений характер. Водночас визначаємо їх такими, що формували науковий підхід до викладання класичного танцю, розширили терміносистему балетної педагогіки, урізноманітнили методику запису хореографічного матеріалу, а отже, стали етапними в розвитку теорії танцю.

Загалом слов'янська хореографічна школа початку ХХ ст. була досить потужним напрямом у світовому балетному театрі. Заснована на усталених мистецьких і педагогічних принципах, виконавських традиціях, вона неперервно розвивалася у творчості відомих балетмейстерів і педагогів наступних поколінь. Багатий практичний досвід навчання професійного класичного танцівника, накопичений до початку ХХ ст. в авторських хореографічних концепціях, екзерсисах, методиках викладання класичного танцю та способах його фіксації, вважаємо основним структурним компонентом у формуванні теоретичних засад академічної хореографічної підготовки. Водночас зазначимо, що хореографічній

освіті істотно бракувало теоретичного узагальнення, адже традиційна для балетної педагогіки модель передавання майстерності «з ніг у ноги» залишалася домінантною.

Теоретичною квінтесенцією проаналізованих освітньо-хореографічних концептів, сформованих у результаті акультурації виконавських європейських хореографічних шкіл і синтезу методичних надбань у галузі хореографічної педагогіки, традиційно вважають уніфіковану академічну систему класичного танцю, видатним теоретиком якої стала радянський балетмейстер і педагог А. Ваганова. Практичний досвід викладання класичного танцю дозволив проф. А. Вагановій відібрати, підсумувати та науково узагальнити все цінне з власної хореографічно-педагогічної школи в підручнику «Основи класичного танцю» (1934 р.), що має декілька перевидань у різних країнах, залишаючись базовим керівництвом у професійному формуванні хореографів (Григорович, 1981, с. 102). Генезою «вагановської школи» вважають синтез методик Е. Вазем, П. Гердта, Х. Йогансона, М. Легата, Е. Чекетті. Однак, попри очевидну наступність та узагальнення їхніх педагогічних постулатів, у праці А. Ваганової систематизовано авторську методику оволодіння технікою класичної хореографії, що, за словами педагога, «не копіює жодну з тогочасних хореографічних шкіл, незважаючи на їхній вплив, та є втіленням кращих традицій російської школи танцю» (Ваганова, 1948, с. 5). Фундатор теоретико-методологічних засад класичної хореографічної підготовки, А. Ваганова науково обґрунтувала її принципи й загальні закономірності, упорядкувала «танцювальну грамоту» класичної хореографії. Концепти «вагановської» методичної системи були сформульовані нею так: «<...> танцювати лише ногами неприпустимо; досягти у вихованні актора максимальної виразності фізичного апарату, найвищих технічних можливостей заради образного, осмисленого й виразного виконання; сформувати у вихованця розуміння кожного руху, безлічі його змістових відтінків відповідно до характеру музики, хореографії, ролі» (цит. за (Соколов-Каминский, 1983, с. 30)). Наступність традицій, постійне оновлення їх (в удосконаленні форм, методів, технологій) відповідно до тенденцій епохи педагог визначала провідними

принципами своєї педагогічної системи (Блок, 1987, с. 342, 445). На наш погляд, саме А. Ваганова вперше науково обґрунтувала й виклала сутність академічної хореографічної підготовки артистів балету.

Поступальний розвиток хореографічної освіти зумовлював формування цілісних педагогічних шкіл класичного танцю, автори яких акумулювали кращі академічні «вагановські» традиції, суттєво впливаючи на стратегію хореографічної підготовки виконавців і балетмейстерів майбутніх поколінь. Загально визнані методичні системи викладання класичної хореографії (Є. Валукіна, Н. Базарової, В. Костровицької, В. Мей, А. Мессерера, В. Моріца, О. Писарєва, М. Тарасова, Б. Шаврова), різні за структурно-змістовими характеристиками, відтворювали виконавський та викладацький стиль. Водночас вони ґрунтувалися на тих узагальнених постулатах «вагановського уроку», які Л. Блок визначає «остовом класичного танцю, його понадчасовою основою» (Блок, 1987, с. 445). Вважаємо їх уособленням єдиної уніфікованої системи викладання і загалом методології строго нормованої класичної хореографічної освіти. Розвиток академічних канонів російської школи танцю – домінантною у світовій балетній педагогіці – впливав на формування системи викладання класичної хореографії на українських землях. Однак історична ретроспекція динаміки її поетапних формотворчих змін дозволяє зазначити, що в українському культурно-мистецькому просторі становлення національної школи класичного танцю впродовж тривалого хронологічного періоду відбувалося винятково у практичній площині, сягаючи своїм корінням народних першоджерел і розвиваючись у різних сценічних формах: від українського кріпацького театру XVIII ст., антреприз і дивертисментів XVIII–XIX cc. до періоду самовизначення українського балету протягом XX ст.

Поява нового вектора у формуванні теоретико-методологічних засад хореографічної освіти – *альтернативного академізму* – пов'язана насамперед із розвитком чималої кількості танцювальних течій, стилів, цілісних теорій, які ставили під сумнів правомірність класичних балетних принципів, заперечували відшліфовані століттями техніку й методику сценічного танцю. Осердям

сформованого з початку ХХ ст. руху за звільнення від конвенційності академічної хореографічної школи (панівної в системі балетної педагогіки) стає концепція модернізму, що уособлює множинність нових смислів естетики руху й утілюється в педагогічних системах *вільного танцю*. Хореографічні нововведення, маючи філософське підґрунтя, претендували на активне впровадження у професійній хореографії. Пропагуючи нову стилістику й естетику танцю, хореографі-реформатори (М. Фокін, К. Голейзовський, А. Горський, Л. Курбас, Ф. Лопухов, Б. Ніжинська, В. Ніжинський та ін.) критично оцінювали систему балетного академізму, заперечували його класичну основу, активізували практичні пошуки в осмисленні феномену танцювального мистецтва. Своєрідним модерністським гаслом став заклик М. Фокіна: «Танцюйте несхоже на інших, хто хоче видати себе за новаторів, хто сповнений бажанням бути модерністами, бути *“диферент”*» (Фокин, 1981, с. 149). У своєму прагненні відірватися від усталених балетних форм і схем балетмейстер «черпає засоби танцювальної стилізації всюди, захоплюючись, зокрема, пластичним танцем А. Дункан, де природна постановка корпусу й ніг протиставлена канонам класичних *“pas”*» (Слонимский, 1939, с. 41–42). Педагогічна система хореографа суттєво відрізнялася від канонізованої, ґрунтувалася на акцентованому розвиткові творчих можливостей танцюриста, формуванні вмінь імпровізації, індивідуальній виразності руху (Борисоглебский, 1939, с. 198–200). Формування балетмейстером реформаторського стилю виконання зумовило утвердження концептів авторської школи, що отримала назву *«фокінізм»* і стала поширеною з початку ХХ ст.

Панування модернізму в галузі мистецтва з початку ХХ ст. стало потужним імпульсом до поширення в освітній практиці тенденцій новаторських хореографічних шкіл, що претендували на специфічне вираження засобами ритму, пластики й виразного руху. Головні ідеологи різноаспектних хореографічних напрямків і гімнастичних систем – Ф. Дельсарт, А. Дункан, Ж. Далькроз, Р. Лабан – започаткували нові підходи в осмисленні танцю в теоретичній площині, здійснивши низку перетворень і реформ у навчанні хореографії (в інститутах і лабораторіях ритму, школах і студіях пластичного,

ритмопластичного, вільного танцю). Радянська система академічної хореографічної освіти практично втілювала насамперед концепти вільного танцю А. Дункан, ритмопластичного танцю Ж. Далькроза й Ф. Дельсарта, експресивного танцю Р. Лабана, конструктивістського танцю В. Парнаха, В. Мейерхольда, М. Фореггера, що стали провідними тенденціями в розвитку професійної хореографії. Упродовж ХХ ст. класичний танець акумулює різноманітні техніки й виконавські традиції, дедалі більше набуваючи характеристик балетного постмодернізму. На межі ХХ – ХХІ сс. спостережено активне утворення синтетичних художніх форм, посилення тенденцій до взаємопроникнення та взаємовпливів різних видів мистецтв. Такий синтез визначений «органічною єдністю художніх засобів і образних елементів різних мистецтв, в якому втілюється універсальна здатність людини естетично опанувати світ» (Бернадська, 2005, с. 5).

Поширення альтернативних танцювальних течій упродовж ХХ ст. активізує проблему пошуків нових форм фіксації хореографічного матеріалу, що втілювали ідею використання музичного нотного стану: У цьому напрямку працювали В. Ніжинський, Р. Лабан, П. Конте, А. Чієса, Е. Ніколаїс та ін. Авторські нотації хореографічних текстів, винайдені у ХХ ст., значно розширили аналітичний інструментарій, необхідний для теоретичних досліджень танцю. Дві із цих систем – «лабанатація» (*Labanotation*) Р. Лабана й нотація подружжя Бенеш (*BMN – Benesh Movement Notation*) – офіційно визнані найбільш раціональними у фіксації танцювальних рухів, вони стали з 1983 р. складником стандарту класичної хореографічної освіти у західноєвропейських країнах (Меланьин, 2010, с. 19). Їхню сутність розкрито у навчально-методичній літературі з підготовки хореографів.

У радянській хореографічній педагогіці проблематикою танцювальних нотацій централізовано займалися у 20-х рр. – «Хореологічна лабораторія» (1923 р.) (Вихрева, 2008, с. 16); із 30-х рр. – Всесоюзний та республіканські БНТ (Григорович, 1981, с. 209). Однак єдиної уніфікованої системи запису класичного танцю не існувало. Відповідно, відсутність

загальноприйнятих засобів фіксації негативно впливала на теоретичний, методичний та науково-дослідний аспекти розвитку хореографічної педагогіки. Розробка способів запису танцю офіційно була покладена на самих балетмейстерів-педагогів. Серед авторських методик-нотацій найбільш затребуваною в хореографічній педагогіці СРСР стала система А. Ваганової, яка першою зафіксувала не тільки окремі танцювальні рухи, але й цілісний хореографічний текст у формі навчальних комбінацій уроку класичного танцю; використала словесний спосіб нотації, поєднаний із тезаурусом класичного танцю (Вихрева, 2008, с. 19). Подальший розвиток теорії класичного танцю пов'язаний із методикою запису уроків А. Мессерера, ґрунтованою на низці загальноживаних у міжнародній практиці французьких термінів у сполучі з авторською графічною структурою запису класичного екзерсису та фотословником його термінів (Мессерер, 1967). Квінтесенцією основних історично сформованих систем архівації танцювальної моторики стала авторська методика фіксації танцю вірменського етнохореографа С. Лісіціан «Запис руху» (1940 р.). Заснована на принципах математичного розрахунку та логічного аналізу законів руху, ця система передбачала позначення елементів танцю у вигляді вертикальних символів, що дозволяло відобразити положення різних частин тіла в горизонтальній та вертикальній проекціях. (Вихрева, 2008, с. 9, 14).

Підсумовуючи, зауважимо, що класична хореографія внаслідок еволюційного поступу набула принципової багатозначності змісту, складної досконалості форми, що зумовило її видове розгалуження, втілене у різних освітніх траєкторіях. Сформовані професійні школи класичного танцю – італійська, французька, слов'янська – у результаті процесу акультурації здобули єдину хореографічну основу (склад рухів, технічних прийомів, виразових засобів), уніфіковані структуру та зміст професійної підготовки. Водночас виконавський стиль, манера рухів, ідейно-художні й технічні особливості проаналізованих нами шкіл класичної хореографії свідчать про збереження національних мистецьких традицій, а отже, уособлюють самобутність кожної з них. Формування теоретичних основ викладання класичної хореографії на території підросійської

України до початку ХХ ст. гальмувалося об'єктивними культурно-мистецьких чинниками (відсутністю балетних театрів, уповільненим упровадженням сценічної форми класичного виконавства, залежністю від іноземних балетмейстерів) і, відповідно, відбувалося на ґрунті західноєвропейської (французької, італійської) та російської хореографічної шкіл. Термінологія класичного танцю, створена в результаті міжкультурної взаємодії хореографічних шкіл шляхом відсіву необов'язкових, тимчасових елементів і відбору постійних, що відображали саму природу класичної хореографії, еволюціонувала протягом кількох століть, зазнала багато змін та доповнень, перш ніж сформуватися в струнку й універсальну систему, загально визнану в усьому сучасному світі. Основою тезаурусу класичної хореографії залишилися французькі терміни, які набули статусу інтернаціоналізмів. Незважаючи на свою умовність, вони дозволяють виявити генетичні витoki руху, пози, положення. Більшістю термінів позначена конкретна дія, що здійснюється при виконанні руху, деякі вказують на характер виконуваного руху, інші – на етимологію чи певний візуальний образ, закладений у назві.

2.2 Еволюція теорії бальної хореографії

У контексті історико-культурної динаміки розвитку танцювального мистецтва відбувалося формування теоретичних основ *бальної* хореографії – окремого важливого напрямку становлення педагогічних систем і моделей хореографічної освіти досліджуваного періоду. *Бальний танець* – історично сформований тип танцю, що виник у період феодального Середньовіччя в Західній Європі, набув поширення внаслідок популяризації та підвищення соціального статусу балів, інших форм культурно-історичних моделей організації дозвілля (світських церемоніалів, танцювальних зібрань, вечорів, тощо) із чітко окресленими межами соціальної належності його учасників і регламентованими правилами проведення. Цілком закономірно, що аксіоматичною характеристикою *бального танцю* (у розумінні цього терміна в наукових джерелах радянського періоду) тривалий час було ототожнення його основних функцій винятково з

масовим відпочинком і розвагами (Григорович, 1981, с. 56; Александрова, 2011, с. 43). Різновидом *бальної хореографії* вважають також *історичний* (історико-побутовий, салонний) танець як віддалену в часі форму непрофесійного парного світського виконавства, що уособлює основні характеристики (лексичні, стильові, композиційні) танцювальної культури різних епох. За визначенням Є. Васильєвої, *історико-побутовими* є танці минулих століть, що поширилися далеко за межами своєї епохи, середовища та місця виникнення. *Історичними* вони можуть бути як танці минулого і як такі, що ввійшли в історію завдяки своїй ролі в розвитку танцювального мистецтва (Васильєва, 1968, с. 70). Вагомість і педагогічну значущість «танців для балів» підкреслювала Л. Блок в історичній ретроспекції професійної хореографії, відмовившись від стереотипного уявлення про поверховість і виняткову розважальність цього жанру: «<...> європейські палаци тривалий час були єдиним прихистком, покровителем, утіленням «ученого танцю», який з початку XVIII ст. стає еталоном вихованості, освіченості, культуровідповідності в суспільстві (Блок, 1987, с. 265–266). Унаслідок сценічної обробки та стилізації побутова сутність цих танців набуває умовного характеру, перетворюючи їх на лексичний матеріал для створення балетмейстером сценічних хореографічних зразків на основі класичної хореографії. Закономірним наслідком розвитку *історичного салонного* танцю визначаємо появу його трансформацій згідно з оновленням естетичних норм і тенденцій бального виконавства. Сучасний розвиток *бальної хореографії* відбувається передусім у напрямку спортивного конкурсного танцювання – відносно нового виду спорту не тільки в Україні, але й у світі, який належить до «ациклічних, складно-координаційних видів спорту» (Терехова, 2008, с. 10). *Спортивний бальний* танець є багатоаспектним феноменом, який у сучасному тлумаченні визначено одним із напрямів хореографічного мистецтва, що активно розвивається та у своїй генезі й розвитку, з одного боку, безсумнівно, є різновидом мистецької діяльності, а з іншого – результатом своєрідного синтезу мистецтва й спорту (Воронин, 2007, с. 3). Дослідниця еволюції форм бальної хореографії в різних соціокультурних умовах О. Касьянова характеризує її сьогодення жанровою та стильовою

різноманітністю: «Зародившись і сформувавшись як побутова форма хореографії, цей вид хореографічного мистецтва розвивається у ХХ ст. ще й у змагальному (мистецькому і спортивному) та сценічному (естрадному і театральному) напрямках. І якщо побутовий та змагальний бальний танець загалом уже сформувались і мають певні традиції щодо сфери застосування, то сценічний напрям досі перебуває у пошуку» (Касьянова, 2011, с. 22). Отже, на початку ХХІ ст. бальна хореографія залишилася напрямом професійної активності, відкритим для інновацій у різних його модальностях.

Дослідження *історичної бальної хореографії* як складника культури балів, інших форм дозвіллевої діяльності, їхнього естетичного значення представлені у працях та М. Васильєвої-Рождественської, М. Вашкевича, М. Друскіна, О. Захарової, М. Івановського, В. Красовської, А. Колеснікової, Ю. Лотмана, С. Худекова та ін., дозволило висвітлити генезу формування її теоретичних основ. Перші *бальні* танцювальні канони зафіксовані в епоху середньовічного Ренесансу XII–XIII cc. – періоду розквіту замкової лицарської культури. Танець усупереч офіційній суворій доктрині аскетизму та зневажливого ставлення до всіляких громадських розваг став невід’ємним атрибутом побуту, регламентованою ознакою етикету й вихованості, унаслідок чого починають викристалізовуватися його виразні засоби, технічні прийоми як окремих форм, так і цілісних театралізованих святкувань, майбутніх професійних балетних вистав. Розвиток популярних хореографічних і синкретичних форм та жанрів у XIII–XIV cc. спричинив поширення танцювальної культури серед різних соціальних груп, зумовив її видову диверсифікацію відповідно до соціальної належності. Розшарування між танцями простого народу й танцями аристократів у цей період було особливо вираженим. Лексичними характеристиками хореографії пізнього Середньовіччя стали чітка структура формотворення, удосконалення й розширення її стильових ознак та технічного потенціалу (поява парного танцю, ускладнення малюнків рухів, наявність пантомімного та ігрового елементів) (Васильєва-Рождественская, 1987, с. 22).

Активізація світського танцювання в епоху Відродження спричинила появу нових хореографічних форм, різних за характером рухів і ритмічної структури, що уособлювали західноєвропейську бальну танцювальну культуру й започаткували розвиток професійно-сценічної хореографії. Світське побутове танцювання збагачувалося новими назвами, у нього проникали стилізовані елементи народної хореографії. Лише незначна частина танців аристократів, за твердженням М. Васильєвої-Рождественської, була придворного походження (там само, с. 61). Лексичним матеріалом для віртуозних бальних композицій ставали народні у своїй першооснові танці. Відповідно, танцювальна техніка бальних танців цього періоду, підживлюючись елементами народної хореографії, не вирізнялася особливою складністю. Вимоги технічності та канонізації виконання танцювальних фігур ще не були домінуючими тенденціями розвитку бальної хореографії та, відповідно, не потребували глибокого теоретичного їх обґрунтування.

Поступова канонізація танцювального виконавства на балах спричинила те, що на початку XVI ст. вже накопичився багатий досвід регламентованих рухів, жестів, поз, головну увагу було зосереджено на техніці поклонів, реверансів, висвітлених у тогочасних навчальних виданнях, що мали назву «табуляторів танцю» (Друскин, 1936, с. 13). Танець як головний виразник придворного етикету набуває стриманості, незважаючи на фольклорні першоджерела, виконується в обробленій, стилізовано-аристократичній манері, потребуючи насамперед теоретичної розробки його канонів, манери, стильових і технічних особливостей виконання. Суспільна значущість танцювального мистецтва зумовила затребуваність «викладачів вишуканих манер» (Васильєва-Рождественская, 1987, с. 63), що поєднували функції вчителя бальних танців, постановника святкових видовищ, придворних балетних вистав. У перших трактатах і посібниках із танцю представлено описи поширених побутових танців знаті, зафіксованих в авторській інтерпретації. Танцмейстери створюють канонічні форми бальної хореографії, максимально пристосовані до вимог придворного етикету.

Уживання істориками хореографії (М. Васильєвою-Рождественською, М. Друскіним, Ю. Слонімським, А. Шульгіною та ін.) узагальнювального терміна *бально-сценічна хореографія* в контексті дослідження характеристик італійської танцювальної культури в епоху Відродження підтверджує спільність витоків сценічного й бального танцю, ідентичність лексико-семантичних характеристик популярних придворних танців і перших придворних балетів та універсальність призначення перших теоретичних трактатів (Слонимский, 1939, с. 10). За визначенням дослідників ренесансної хореографії, в одному з перших танцювальних посібників Ф. Карозо «Танцюрист» (1581 р.) висвітлено особливості розвитку бального танцю, лише його лексична схожість із класичними сценічними танцювальними формами зумовлювала уніфікованість правил виконання обох видів (Красовская, 1979, с. 36). Загальновизнано, що італійські танці XVI ст. створювалися як для сценічного, так і для побутового виконання, причому їхню стилістику було визначено особливостями поведінки в бальній залі та взаєминами пари (Михайлова-Смольнякова, 2010, с. 118, 127). Італійські теоретико-практичні розвідки XV–XVI cc. стали першоджерелом вивчення поширених придворних танців, їхніх численних авторських варіацій, що сприяло визначенню стратегії розвитку ренесансної танцювальної педагогіки.

Поступове поширення впливу французької танцювальної культури на формування теорії бальної хореографії стає відчутним із початку XVI ст. Термінологія бального виконавства, беручи свій безпосередній відлік від культури італійських балів епохи Ренесансу, мала переважно вже французьку основу. Змістове наповнення переважної більшості тогочасних теоретичних розвідок було ґрунтоване на описі *бассдансів* (групи нестрибкових парних танців французького походження (Васильєва-Рождественская, 1987, с. 63)), які характеризували розвиток придворної європейської танцювальної культури XIV–XVI cc. Наприкінці XVI ст. у Франції утверджується нова синтетична форма сценічного дійства – *придворний балет*. У первісному значенні термін *балет* було інтерпретовано як синтетичний витвір мистецтва й майже ототожнено з культурно-історичним феноменом «*балу*» (виник наприкінці XIV ст. в Італії і став

надбанням усіх європейських країн, тривалий час зберігаючи елітарний характер). Такий синтез балету (як постановки) і балу (як суспільного дійства) було визначено пріоритетним напрямком розвитку європейської танцювальної культури впродовж XVII ст. Ототожнення термінів *балет* і *бал* на цьому етапі яскраво ілюструє професіоналізацію аристократичного танцю як соціокультурного феномену й водночас, за нашим припущенням, лежить в основі педагогічної традиції навчання бальних (придворних) танців в органічному взаємозв'язку з балетними (сценічними) танцями, що відображене безпосередньо в підручниках і посібниках наступних історичних періодів (Тихомиров, 1901; Шухмин, 1914). Утвердження канонів бального танцю відбувалося шляхом відбору та кристалізації лексики світського виконавства, утіленій у розвитку нових танцювальних жанрів, дивертисментних форм (Красовская, 1979, с. 106). Поштовхом до активізації побутового бального танцювання стало поширення серед танцмейстерів посібника «Орхезографія» (1589 р.) Т. Арбо, у якому класифіковано популярні французькі танці з детальним описом їхньої техніки. Посібник містив методику виконання як придворних, так і народних побутових форм, чим і завоював репутацію трактату, що й дотепер вважають одним із затребуваних джерел з вивчення французької бальної хореографії.

У XVII – на початку XVIII ст., на етапі самовизначення сценічної хореографії, відбувається відокремлення її побутових форм. У цей період «танцювальний» центр Європи остаточно перемістився з Італії до Франції. З метою популяризації бальної хореографії Академія танцю в 1661 р. започаткувала проведення *публічних балів* для заможних соціальних верств. Масове захоплення мистецтвом танцю можна пояснити прагненням еліти демонструвати на балах «ієрархічно-становий етикет» (Друскин, 1936, с. 24). Володіння танцювальною майстерністю визначалося загальною нормою для всіх суспільних прошарків, що значно підвищувало соціальний статус професії танцмейстера. Теоретичні праці були зосереджені на техніці придворних танців. Водночас підтримка Академією громадського танцювання серед різних соціальних верств зумовлювала розширення статусу балів (елітарність і становість поступово трансформувалися в

загальнодоступність і масовість) та забезпечувала появу нових, передусім побутових, танцювальних форм. Їхня різноманітність сприяла теоретичному аналізу феномену бальної хореографії, значному збільшенню кількості практичних посібників. Так, у засадничій праці Р. Фьойє «Хореографія чи мистецтво танцю» (1701 р.) не лише визначено концепти «танцювальної мови» й започатковано графічну систему її запису, але й відтворено технічні особливості тогочасного бального танцю (Красовская, 1979, с. 136, 148).

Побутове світське танцювання в епоху Просвітництва, стало підґрунтям для остаточного самовизначення та відокремлення жанру *бальної* хореографії. Навчальний матеріал більшості танцювальних посібників був зорієнтований як на професійних виконавців, так і на аматорів, які прагнули освоїти лише ази хореографічного мистецтва. Така практика в упорядкуванні матеріалу, характерна для XVIII ст., зберігалася в наступні історичні періоди (Еремина-Соленикова, 2014, с. 49–50). У розробці теоретичних канонів бальної хореографії активна роль уже належала не лише обмеженій кількості професійних танцмейстерів, але й самим виконавцям-аматорам, які пропонували безліч авторських схем і варіацій. Характерною ознакою часу стало видавництво щорічних серійних збірників, що знайомили суспільство з танцювальною модою, найбільш відомим стала збірник Д. Плейфорда «Танцювальний майстер», або «Англійський учитель танців», перевидаваний щорічно з 1651 р. по 1728 р. (Еремина-Соленикова, 2010, с. 20–21).

Упродовж XIX ст. слов'янська танцювальна культура багато в чому визначала концепти європейської бальної хореографії: в поширенні хореографічних зарізків, розробці теоретичних основ і технічних характеристик (у приватних танцювальних класах чи закладах професійної освіти). Крім історично усталеної, вже реліктової форми придворних *«асамблей»*, існувало безліч різновидів суспільних балів (громадські, сімейні, дитячі), що зумовлювало необхідність засвоєння техніки світського танцювання. Як історико-культурний феномен, *бал* поєднував чимало соціальних функцій і мистецьких характеристик із хореографічною домінантною. Він мав усталену структуру, що відображалася в закріпленій послідовності його складників. Внутрішня цілісність і суворо

визначена «граматика» балів зумовлювала вимогливе ставлення до виконавської майстерності його учасників. Еволюціонуючи, бал набував нових функцій, (презентаційної та дидактичної), характерних до початку ХХ ст., перетворюючись на невід’ємний елемент побуту (Колесникова, 1999, с. 10).

Унаслідок суспільно-політичних перетворень, спричинених Великою французькою революцією, бальний танець дещо втратив аристократично-величний характер. У буржуазних колах Європи впродовж ХІХ – на початку ХХ ст. регулярно влаштовували публічні платні бали, маскаради, великі танцювальні вечори. Після Віденського конгресу 1815 р. бальний танець стає синонімом масштабних свят нового панівного класу – буржуазії. Цілком природно, що Відень – музична метрополія тієї епохи – також стає столицею бального *вальсу*, який зі звичайної танцювальної форми перетворюється на узагальнену характеристику бальної культури, уособлює її нову естетику, канони. Характерною тенденцією бального виконавства, що визначила цілі хореографічного навчання, стає відмова від віртуозності й технічності на користь нескладності, експромту, примітиву. Майстерне володіння хореографічною технікою було предметом іронії, а виконання танцю з «підкресленою недбалістю» навіть культивувалося (Захарова, 2010, с. 78–79). Така настанова позначилася на якості загальнохореографічної підготовки, яка часто зводилася до навчання «всіх танців за три уроки» та знайшла відображення у змісті численних, створених нашвидкуруч «маленьких танцювальних книжечок», що не мали педагогічної цінності, оскільки містили чимало методичних помилок (Еремина-Соленикова, 2010, с. 98).

Захоплення суспільством так званими «малими танцями» залишалося тенденцією наприкінці ХІХ ст., зумовлюючи занепад канонічної танцювально-бальної культури. Нескладні за своєю архітектонікою й лексикою, вони створювалися іноді на замовлення, не потребували тривалої технічної підготовки, майстерності та, відповідно, професійного підходу до їх фіксації (Еремина-Соленикова, 2010, с. 151–152). Зазначимо, що тенденція до спрощення й навіть примітивізму танцювального виконавства хоча й мала місце, однак не стала

домінантною у формуванні теорії бальної хореографії. Більшість із «малих танцювальних форм» дійшли до початку ХХ ст. як ілюстративний приклад поступального розвитку теорії хореографічної освіти. Усталеною серед істориків хореографії є теза, що істотним недоліком багатьох із танцювальних посібників визначалася відсутність наукового системного підходу в періодизації та класифікації хореографічного мистецтва, орієнтованість у викладенні матеріалу на власний досвід, опис винятково популярних танцювальних форм (Васильева-Рождественская, 1987, с. 10). Популярність танцю залежала й від станових ознак. Радянський дослідник бального танцю П. Івановський зазначав, що в побутовій хореографії минулого «були відображені смаки різних соціальних верств, різних класів – від придворного середовища до порівняно демократичних груп міського населення, що значно розширювало класифікацію бальних танців і водночас її ускладнювало» (Івановський, 1948, с. 9).

Танцювальні посібники ХІХ – початку ХХ ст. містили переважно авторську інтерпретацію способів запису поширених танців, залишаючи поза увагою ґрунтовний аналіз сформованих педагогічних систем навчання хореографії. У працях із хореографії здебільшого висвітлювався репертуар, характерний для аристократичних салонів і міських танцювальних вечорів. Розвиток змісту хореографічного навчання був зумовлений так званими «танцювальними епідеміями» – надмірним захопленням однією танцювальною формою (Еремина-Соленикова, 2010, с. 94). Однак, незважаючи на типологічну обмеженість, праці з теорії бального танцю містили перші узагальнення щодо історичного розвитку хореографічної освіти, збагачували професійну термінологію, адаптували її до побутового сприймання, а їхні автори нерідко були ініціаторами організації спеціальних «танцювальних класів» із вивчення окремих хореографічних форм. Уважаємо, що саме популяризація в суспільстві громадського бального танцювання спричинила значне розширення меж хореографічної освіти – від вузькопрофесійної до загальної аматорської.

З початку ХХ ст. у нових соціокультурних умовах бальна хореографія являла собою певний релікт колишнього панування в соціумі й повільно згасала.

Руйнація культурно-мистецьких традицій бальної культури, спричинена Жовтневим революційним переворотом 1917 р., нівелювала елітарний статус бального танцю, унеможливаючи його подальший системний розвиток як обов'язкового складника хореографічної освіти. Ідеологічний контекст культурно-мистецьких процесів у радянському соціумі зумовлював існування танцювальних форм бальної хореографії в іншій модальності, передовсім як складника пролетарської культури. Динаміка поступу теорії радянської бальної хореографії була зорієнтована на формування нової філософії танцю, співзвучної з новою суспільною ідеологією пролетарської культури, яка проголошувала танець передовсім засобом класового виховання молоді, не визнавала його аполітичності, зумовлювала появу нових агітаційних форм, адаптованих до суспільно-політичних реалій. Розвиток бальної хореографії в цей період мав амбівалентний характер і відбувався в кількох напрямках: 1) в архаїчних формах салонної бальної хореографії; 2) у популярних формах громадського танцювання, суттєво спрощених як лексично, так і композиційно; 3) у спортивно-бальних формах, як складник спортивних змагань *[нехарактерний для радянського соціуму впродовж тривалого часового періоду напрям танцювального спорту був поширений насамперед у західноєвропейських країнах – Т. Б.]*. Диверсифікаційні процеси в межах самого жанру бальної хореографії зумовлювали необхідність систематизації оновлених танцювальних форм, які розвивалися в полярних напрямках, а також стандартизації їхніх технічних характеристик.

Теоретичні пошуки в галузі побутового хореографічного виконавства на теренах УСРР з початку 20-х рр. об'єднували представників цілісних офіційних структур (профільних відділів, підвідділів і секцій Наркомосу УСРР, Пролеткульту, Вищої ради фізичної культури *[далі – ВРФК – Т. Б.]*, асоціацій революційного мистецтва республіканського значення), окремих діячів культури й мистецтва, пропагандистів радянських форм фізичного виховання, публіцистів, професійних виконавців. Спрямовуючи свою діяльність на утвердження концептуально нової моделі громадського клубного танцю з чіткою ідеологічною установкою на виховання свідомих громадян суспільства, вони зосереджувалися

на суто прагматичних цілях танцювальної культури, її агітаційній функційності відповідно до вимог політичної ситуації в країні. Потвердження активного піднесення радянської моделі бальної хореографії знаходимо в популярному тоді навчально-методичному збірникові, упорядкованому адептами масових танцювальних форм Н. Олександровою, М. Бурцевою, Е. Шишмаревою: «Танок – засіб агітації і пропаганди <...> значить, і в танкові ми повинні дати відсіч аполітичності і внести в нього елементи класового виховання <...> Ми не повинні використовувати старі бальні танки чи їх варіанти, натомість маємо створити наш новий репертуар, назавжди відмовившись від штучності й манірності, що залишилися у спадок від старого танку» (Олександрова, Бурцева & Шишмарева, 1932, с. 3–4). Танцювальні збірки, пропоновані широкому загалу культурганізаторів, фізкультурників-агітаторів, педагогів, містили методичні вказівки до проведення масових танків, принципи відбору танцювального матеріалу, пояснення доцільності використання танців на агітаційних заходах, а також детальний опис їхнього покрокового опанування. Зокрема, М. Бурцева в методичній розробці «Як складається танок» обґрунтувала етапи вивчення авторських хореографічних зразків, акцентувала на їхньому виховному потенціалі, пояснюючи, «як можна пов'язати танковий рух з класовим змістом і революційною тематикою». Красномовними були назви хореографічних зразків для масового виконання, на кшталт: «Лікнепівська», «Колгоспна», «Швацька», «П'ятирічка» (там само, с. 7–11). (див. Додаток А). Як бачимо, тематика пропонованих танців формувалася винятково на потребу часу й віддзеркалювала ідеологію виховання особистості нової радянської формації.

Цілком закономірно, що західноєвропейські хореографічні тенденції зазнавали офіційних утисків у радянському соціумі, незважаючи на популярність у професійному (на естрадній сцені) та дозвіллевому середовищі. Зокрема, у галузевій періодиці яскраво проілюстровано застережливе ставлення ідеологів радянського мистецтва до фокстроту як до найбільш популярної танцювальної форми 20–30 х рр.: «<...> Дансинги [спеціально обладнані танцювальні майданчики – Т. Б.] утворюються всюди, де тільки можна. Танцюють на

іноземних місіях, на вечорах, у клубах. Фокстрот став уже повноправним, затьмарив не тільки всі колишні салонні танці, але й зазіхає на всю нашу хореографію загалом» (Абрамов, 1924, с. 6). Результатом жорсткої репертуарної політики керівних ідеологічних структур стає офіційна заборона виконання «нових», або «ексцентричних» танців [*утрадиційнені тогочасні означення зразків бальної хореографії – Т. Б.*] у місцях громадського відпочинку. У різних інтерпретаціях ця тема стає активно цитованою в періодичних публікаціях ортодоксально налаштованих критиків, як-от: «<...> У нашому соціальному середовищі, в нашому побуті для фокстроту немає жодних передумов. За нього жадібно хапаються епігони колишньої буржуазії <...> Як окремі номери, ані фокстрот, ані шіммі чи інші ексцентричні варіації не можуть бути допущеними до їх публічного виконання. Так само зазначені танці в жодному разі не повинні допускатися до виконання на танцювальних вечірках у клубах <...>» (Запрещение эксцентрических танцев, 1924, с. 24). Отже, загальноновживаними стають гасла на кшталт: «Здоровий танок – замість фокстротів та старого бального мотлоху!» (Олександрова, Бурцева, Шишкарева, 1932, с. 7).

На початку 30-х рр. розвиток бальної танцювальної культури в республіках СРСР практично змінює вектор, отримавши певну легітимізацію. Слушним щодо цього є зауваження сучасної дослідниці М. Алякринської: «І хоча на гребені популярності опинилися тільки два різновиди танцю – народний і класичний, ідеологічна позиція щодо бальних танців і, зокрема, західних, значно пом'якшилась – вони отримали “офіційну прописку” в культурі, стали її елементом, хоча й не підтримуваним, але все ж допустимим» (Алякринская, 2012, с. 27). Популяризація в соціумі танцювальних вечорів в умовах клубного, паркового і курортного дозвілля спричинила офіційну появу спеціалізованих дансингів і, відповідно, розробку обов'язкових інструктажів щодо їхньої організації. Для педагогів танцю, які забезпечувати первинну хореографічну підготовку в умовах дозвіллевої мистецької активності, здійснюється видання брошур, пам'яток із майже уніфікованим репертуарним списком популярних зразків радянських бальних танців, описом їхньої композицій та методик

опанування. Метою масового тиражування такого типу видань було визначено підготовку організаторів та активістів дансингів, які вже володіли елементарними хореографічними знаннями, для забезпечення їхньої короткострокової культмасової роботи з відпочивальниками в закладах клубного типу, курортних зонах. Методична розробка містила опис основних елементів рухів танцювального зразка, композиційну схему, стисло характеризує його ідейного задуму (Крылов & Беляєв, 1937, с. 1–2).

Проаналізовану модель громадського танцювання 20–30-х рр. уважаємо окремим напрямом розвитку радянської бальної хореографічної культури. Ідеологічна кампанія проти західноєвропейських бальних танців як прояву буржуазної ідеології суттєво звужувала спектр лексичних, технічних та композиційних характеристик пропонованих бальних танців радянської моделі, обмежуючи повноцінний розвиток цього хореографічного жанру. Цілком природно, що поширення в соціумі радянських бальних танцювальних форм уособлювало ідеологію конкретного історичного періоду й виявилось швидкоплинною тенденцією першої третини ХХ ст. Більшість тогочасних хореографічних зразків мали сумнівну мистецьку вартість, а отже, залишилися в теорії радянської бальної хореографії лише характеристиками її еволюційного поступу. Розвиток теорії бального танцю в радянському соціумі (у працях М. Бурцевої, Ю. Жаворонкова, Г. Зеленко, Н. Олександрової) був орієнтований переважно на утвердження клубних колективно-масових танцювальних форм, які досить умовно можемо віднести до жанру бальної хореографії. Першим ґрунтовним радянським дослідженням з методики виконання бальних танців став підручник Д. Шліффера «Сучасний танець» (1938 р.). Альтернативний усім тогочасним науково-популярним виданням, він містив значний фактологічний матеріал із розвитку танців «буржуазних бальних», а також історичну ретроспекцію поширених західноєвропейських форм громадського танцювання.

Паралельно з процесами стагнації розвитку бального танцю в радянському середовищі в першій третині ХХ ст., пов'язаних з ідеологічними утисками, змістовим і лексичним спрощенням, відбувалася об'єктивна професіоналізація

бальної хореографії в західноєвропейських країнах (передовсім у Англії, Італії, Німеччині, Франції, Чехії). Активний танцювальний рух, ініційований як професіоналами, так і аматорами (виконавцями, організаторами танцювальних імпрез, поціновувачами хореографічного мистецтва), фактично стає рушійною силою утвердження концепцій розвитку бальної хореографії в різних модальностях, здебільшого у площині неформальних конференцій, зібрань учителів бальної хореографії, різних мистецьких форм розважально-видовищної індустрії.

Прикладні аспекти хореографічного виконавства формувалися передовсім у форматі конкурсних змагань. Перший турнір з виконання танцю *танго*, організований М. Камілем де Риналем у 1907 р. у м. Ніцці (Кузовникова, 2012, с. 7), фактично започаткував проведення світових чемпіонатів з бальних танців у західноєвропейських містах: у Парижі, Сан Ремо, Мілані, Блекпулі, Лондоні, Франкфурті, Празі (Осадців, 2001, с. 19–20). За відсутності в Європі єдиної міжнародної танцювальної організації проведення конкурсів спричинювало регламентацію їхніх програмних вимог, уніфікацію критеріїв оцінювання виконавської майстерності учасників. Завдяки когорті видатних виконавців-конкурсантів, які згодом стали теоретиками бальної хореографії (Д. Бредлі, А. Мур, В. Сильвестр, Т. Палмер, С. Фармер, Ф. Хейлор та ін.), поступово виструнчуються композиційні й технічні характеристики конкурсних танцювальних форм і загалом унормовується їхній перелік.

Показником домінування в Європі «англійського виконавського стилю» впродовж 20–30 х рр. стає професійна активність британських громадських хореографічних об'єднань ще наприкінці XIX – на початку XX ст. Першість у формуванні організаційно-управлінської структури в бальній хореографії належала Британській асоціації вчителів бальних танців (1892 р.), Альянсу Об'єданого королівства (1903 р.), Імперському співтовариству (1904 р.). В 1924 р. Імперське товариство вчителів танцю (*ISTD*) стандартизувало найбільш затребувані в суспільстві танці для балів, заснувавши також спеціальний комітет *ISTD* з бальних танців із кращих виконавців. В 1930 р. в Англії сформовано Раду

зі стандартних танців, першим головою якої став Ф. Річардсон – засновник найбільшого Британського танцювального форуму й видавець журналу «*The Dancing Times*». Відомо, що це періодичне видання активно сприяло популяризації бальної хореографії, регулярно висвітлюючи результати конкурсних змагань, проведених іспитів для вчителів танцю, резолюції сесій офіційних зібрань хореографів (Richardson, Philip, 1945). В 1948 р., під час проведення фестивалю в м. Блекпулі, (започаткований у 1921 р., він згодом став престижним турніром світового рівня), відбувся перший світовий конгрес викладачів бальної хореографії, який визначаємо як своєрідну теоретичну платформу для продукування й поширення педагогічних ідей у галузі професійного танцю. В 1950 р. у м. Единбурзі створено Міжнародну раду з бальних танців (*International Council of Ballroom Dancing – ICBD*) – першу професійну танцювальну організацію, що на етапі заснування вже об'єднала 12 країн, з них 9 європейських (Кузовникова, 2012, с. 7–9).

У цей період у Європі активно структурується аматорський танцювальний рух, керований з 1935 р. Міжнародною федерацією танцюристів-аматорів (*FIDA*), яку було засновано у Празі з метою об'єднання діяльності аматорських європейських хореографічних асоціацій. Організаційно-просвітницька робота *FIDA*, перервана Другою світовою війною, відновилася в 1953 р., а з 1957 р., за погодженням з Міжнародною радою бальних танців (*ICBD*), функціювала у форматі Міжнародної ради танцюристів-аматорів (*ISAD*). У положеннях Статуту *ISAD* розкривалися цілі та завдання інституції, правила змагань, критерії суддівства, а також уперше було обґрунтовано визначення терміна «танцюрист-аматор» (Осадців, 2001, с. 20–21). Формування стратегій розвитку аматорського виконавства відбувалося у тісній взаємодії з професійною бальною хореографією, що суттєво позначалося на його конкурентоспроможності.

Перші теоретико-методологічні узагальнення в галузі європейського бального танцю розвивалися передовсім на ґрунті конкурсного виконавства. Відповідно, авторство засадничих науково-популярних праць належало знаним танцюристам, учителям, екзаменаторам, серед яких В. Сильвестр, Ф. Річардсон,

А. Мур Г. Говард. Навчальні видання були орієнтовані на підготовку студентів і педагогів до складання професійних іспитів на отримання кваліфікації вчителя танців. Вони витримали декілька перевидань і стали стандартизованими як для початкового (*Associate*), так і для вищого (*Member*) кваліфікаційних рівнів хореографів. Динаміка розвитку їхнього змістового наповнення полягала у збільшенні кількості фігур танцювальних зразків європейських бальних танців міжнародної конкурсної програми, ускладненні технічних характеристик, розширенні методичних описів.

У 40–60 х рр. в аматорських і професійних колах хореографів пошавляється інтерес до латиноамериканської танцювальної програми, що спричинило активізацію розробки її теоретичних засад. Перші два підручники з латиноамериканських танців майже з однойменною назвою було створено Ф. Берроусом та Д. Петрідесом (Кузовникова, 2012, с. 9). Засадничою теоретико-методичною працею з вивчення латиноамериканських танців став підручник У. Лейерда, що містив уніфікований алгоритм методики вивчення конкурсних латиноамериканських танцювальних зразків: табличну форму опису техніки виконання фігур, роз'яснення позицій і роботи ступнів, розподілу ваги, ступеня повороту, а також особливостей ритмічної виразності та положення корпусу в парі. Узагальнені тенденції розвитку технічних характеристик танцювальних зразків у поєднанні з авторським виконавським і педагогічним досвідом представлено у працях інших фахівців (Д. Бернса, Р. Вермій, П. Максвелла, Е. Салберга), які поступово осучаснювали канони вивчення латиноамериканських танців, відкривали можливості для імпровізації в бальній хореографії, а також розширили саму структуру проведення офіційних конкурсних турнірів до двох програмних напрямків: європейського та латиноамериканського.

У 70-х рр. у світовому танцювальному русі виокремлюється змагальний напрям бальної хореографії, який із початку 80-х рр. трансформується в танцювальний спорт, отримавши офіційне підтвердження цього статусу (Picart, 2006). Спільність концептів у проведенні танцювальних турнірів та олімпійських спортивних змагань спричинила в 1990 р. переформатування *ISAD* і створення

Міжнародної федерації танцювального спорту (*IDSF*) (Осадців, 2001, с. 21). Потвердженням офіційного визнання танцювальної федерації Міжнародним олімпійським комітетом стало її повноправне членство в міжнародній конвенції «Спорт-Акорд» з 1992 р., яка об'єднала понад 100 міжнародних федерацій з видів спорту (Бредихин, 2012, с. 323). В 1997 р. спортивні бальні танці вперше офіційно включені до програми V Всесвітніх ігор із видів спорту (*World Games*) в м. Лахті (Фінляндія) як перспективний змагальний напрям для впровадження до програми Олімпійських ігор (Попов, Ковалев, Яшина, 2013, с. 10). Співпраця з міжнародними спортивними структурами сприяла уніфікації регламенту проведення танцювальних змагань, переліку танців конкурсної програми, їхніх технічних характеристик, критеріїв суддівства, вимог до фахової компетентності тренерів.

У радянському соціумі еволюційний поступ бального танцю відбувався вповільнено й по суті відокремлено від проаналізованих західноєвропейських тенденцій. Ідеологізоване ставлення до розвитку бальної хореографії, альтернативне західному, поступово пом'якшується лише з другої половини ХХ ст. у зв'язку з об'єктивними суспільно-політичними чинниками, серед яких, зокрема, активізація міжнародного студентського руху та проведення Всесвітніх фестивалів молоді й студентів. Масові танцювальні номери були обов'язковими складниками масштабних соціокультурних чи мистецьких заходів міжнародного рівня, що внеможливило категоричну заборону західноєвропейської хореографії в республіках СРСР. Потвердження цього знаходимо в науковій розвідці М. Алякринської: «У зв'язку з вимогою гідно представляти радянську країну на міжнародній арені в галузі танцю управлінські структури не могли не усвідомлювати певного архаїзму радянської хореографічної культури, не побачити нарочитої штучності обмеження цієї культури класичним балетом і народним танцем» (Алякринская, 2014, с. 135).

Провідні стратегії організації навчання бальних танців було вперше затверджено в 1950 р. Управлінням у справах мистецтв при Раді Міністрів СРСР спільно із ВБНТ під час проведення конференції з бальної хореографії. На основі

відібраних популярних 35 танцювальних зразків (традиційних історичних і нових радянських) комісія сформувала уніфіковану програму з вивчення бальних танців (96 год.), представлену в підручнику З. Резнікової «Бальний танець» (1953 р.) (Резнікова, 1953). Загальний курс навчання, розрахований на учасників шкіл бального танцю й самодіяльних танцювальних гуртків, складався з чотирьох послідовних етапів (по 24 год.), на кожному з яких було запропоноване ознайомлення з методикою виконання семи різних за характером хореографічних форм. Розширення репертуару та вдосконалення практичних танцювальних умінь передбачалося шляхом поглибленого вивчення більш складної лексики бальної хореографії на додатковому, п'ятому етапі. Функційне призначення посібника полягало в «реалізації завдань не репертуарного, а насамперед навчального характеру» (там само, с. 5–8). Відповідно, акцент було зроблено на покроковому опануванні методики виконання популярних бальних танців, а також базових елементів тренажу класичного танцю, основних положень корпусу, позицій ніг та рук, рухів, типових танцювальних рухів і композицій. Перша централізована програма навчання бальної хореографії фактично розв'язувала проблему створення єдиного репертуару бальних танців для школярів і молоді та сприяла поступовому виокремленню трьох основних груп танцювальних форм, обов'язкових для вивчення: 1) історичних; 2) нових форм танцю, що мали народні витоки й вирізнялися невігладливою лексикою; 3) європейських форм бального танцю (Конорова, 1958, с. 6).

Отже, розвиток радянської бальної хореографії у 50–60-х рр. порівняно з розвитком західноєвропейської танцювальної культури був сфокусований, головню, на створенні танців на лексиці історичних побутових зразків із використанням етнічних елементів та популярних музичних ритмів. Більшість типових, «корисних для вивчення» з радянською молоддю хореографічних форм була розроблена, за словами Р. Захарова, «на народному матеріалі при збереженні кращих зразків старовинного бального танцю» (цит. за (Василенко, 1960, с. 28)). У хореографів-практиків побутовало твердження, яке загалом стало тенденційним, що саме народне хореографічне мистецтво є безумовним джерелом

яскравого емоційного змісту, колориту, характерів і мелодій у процесі постановок бальних танців для різновікової аудиторії. Наприклад, Т. Кутасова наголошувала: «Наші нові бальні танці, побудовані на елементах справжніх народних плясок, життєрадісні, красиві за малюнком, виразні <...> Практика доводить, що молодь, навчившись їх правильно виконувати, абсолютно перестає цікавитися так званими західними танцями» (Кутасова, 1954, с. 80–81). Однак лексична та композиційна стрункість такого хореографічного синтезу була доволі сумнівною, а самі танці, створені здебільшого внаслідок директив ідеологічного змісту, часто виявлялися «однорідними». В оцінці цих танцювальних зразків погоджуємося з твердженням М. Алякринської про те, що «<...> бальні танці, створені в 50-х рр., були нецікавими, народні характерні елементи часто набували в них характеру натяку, а танець, створений на стику народного й бального, утрачав народну стилістику, не набуваючи при цьому стилістики бальної <...>» (Алякринская, 2014, с. 141).

У 50–60 х рр. в УРСР масово тиражуються репертуарні й навчально-методичні збірки, в яких обґрунтовувано доцільність розширення змістового наповнення хореографічної гурткової роботи за рахунок упровадження в освітній процес зразків бальної хореографії. Аналізуючи тогочасні навчальні розробки (І. Антипової, Р. Блок, Л. Бондаренко, К. Василенко, О. Конорової, Т. Кутасової, І. Литкіної, З. Рєзнікової, Л. Школьнікова), знаходимо практичні рекомендації щодо організації клубного хореографічного дозвілля. На важливості вивчення бальних танців у клубній роботі, зокрема, наголошував К. Василенко, підкреслюючи, що до програми гуртка доцільно включати бальні танці, найбільш прості та зрозумілі для вихованців, створені на елементах класичного й народного екзерсису (Василенко, 1960, с. 29). Автори навчально-методичних посібників рекомендували впроваджувати навчання бальних танців чи окремих їх елементів до орієнтовної структури танцювальних занять як дієвий засіб естетичного виховання гуртківців.

Репертуар посібників для самодіяльних хореографічних колективів, незалежно від жанрового спрямування гурткової роботи, у більшості випадків містив зразки бальної хореографії. Наприклад, відома українська авторка методик

хореографічного виховання Л. Бондаренко виокремила для вивчення бальні танці радянського походження, створені на народній та історико-побутовій лексичній основі (Бондаренко & Корнієнко, 1960, с. 266). Аналізові просвітницьких можливостей бальної хореографії було присвячено окремі розділи методичних праць, наприклад, у Т. Кутасової цей розділ мав назву «Бальні танці в самодіяльному танцювальному колективі» (Кутасова, 1954, с. 80–86). Методичний і репертуарний матеріал збірок упорядковано на основі списків популярних танців, утверджених керівними структурами культурно-просвітницької галузі СРСР та УРСР, іноді доповнених авторськими їх інтерпретаціями, цілісними сюїтами, побудованими на основі поєднання популярних радянських бальних зразків. Різновиди масової хореографічної форми знаходимо в Т. Кутасової, як-от «Молодіжна сюїта», «Студентський бал» (там само, с. 84–85).

Затребуваними в учителів-практиків, керівників клубної гурткової роботи стають методичні розробки Р. Блок, Б. Діментмана, Г. Настюкова, Л. Шмідт зі сценаріями шкільних та позашкільних танцювальних свят, молодіжних вечорів, карнавалів як провідних форм популяризації радянських бальних танців у соціумі. У методичній літературі (у працях Т. Кутасової, З. Рєзнікової, Л. Школьнікова) також поширювалася думка, що практичне опанування бальних танців в умовах клубної самодіяльності повинне підсилюватися різноманітними організаційними формами навчання: лекціями, методичними семінарами, вікторинами на краще знання бальних танців і конкурсами на краще їх виконання, зразковими демонстраціями танцювальних номерів з естради, показовим масовим вивченням танців під час тематичних хореографічних вечорів, курсами для керівників гурткової роботи, іншими заходами просвітницького характеру (Школьніков, 1961). Однак, незважаючи на виокремлення методистами педагогічної ресурсності бальної хореографії, теоретичні напрацювання цього періоду, на нашу думку, вирізнялися певною ідейно-художньою тенденційністю. Ідеологічна заангажованість навчально-методичних посібників виявлялася передовсім у сконцентрованості уваги педагогів на бальній хореографії радянського

походження, натомість унеможливила якісне ознайомлення молоді зі специфікою виконання популярних танців західноєвропейського й латиноамериканського зразків.

Об'єктивні протиріччя між директивно рекомендованим репертуарним матеріалом і тими танцювальними зразками, що в реальності захоплювали радянську молодь у 60–70 х рр., фактично стали рушійною силою розширення меж змістового забезпечення розвитку цього хореографічного жанру. Потвердження думки знаходимо в В. Уральської і Т. Пуртової: «<...> при тому, що розвиток бального танцю відбувався під невсипущою опікою ідеологічних структур партії, а репертуар не лише конкурсів, але й танцювальних вечорів був суворо контрольований, не слід визначати ці чинники як винятково негативні. Саме завдяки міністерським ініціативам у бібліотечній серії «На допомогу художній самодіяльності» започатковано окремий напрямок публікацій «Запрошення до танцю» <...> Прямі заборони стають недійсними, а тому опис танців “стандарту” й сучасних радянських мирно співіснують <...>» (Уральская & Пуртова, 1999, с. 349). У радянській періодиці масово друкували спеціальні брошури, збірки, програми молодіжних танцювальних вечорів на допомогу керівникам хореографічної самодіяльності, які містили оновлені репертуарні списки бальних танців, що склалися зі зразків так званої «міжнародної програми» і танців радянського походження (Дышиневич, 1971, с. 84).

Видавничий процес поживався просвітницькими ініціативами Міністерства культури УРСР. Зокрема, на допомогу викладачам бального танцю видавництво республіканського значення «Мистецтво» в 1969 р. започатковує видання збірника «Ритми», який містив описи техніки конкурсних танців із окремими назвами рухів і фігур англійською мовою, пропонованими варіантами композицій. Упорядниками випусків різних років були відомі методисти-хореографи І. Антипова, Л. Згурський В. Островський, В. Михайлов (Островський & Михайлов, 1969, 1973, 1974). З початку 70–х рр. на допомогу працівникам клубних установ, керівникам аматорських колективів, ентузіастам народної творчості Мінкульт УРСР щорічно затверджував «Єдиний тематичний план

видання методичних матеріалів з питань самодіяльної художньої творчості різних жанрів» (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 435. Арк. 123–130; там само. Спр. 1065. Арк. 70–72). Навчально-методичні матеріали, зібрані в різних регіонах, містили розробки нових бальних танців і були ґрунтовані на практичному досвіді хореографів у різномірівневих творчих об'єднаннях: ансамблях, гуртках, агітаційно-художніх бригадах. У межах «Єдиного тематичного плану...» під керівництвом завідувачки хореографічним відділом ЦБНТ УРСР І. Антипової було також створено колективну добірку навчально-методичних матеріалів під узагальненою назвою «Розвиток бальної хореографії в УРСР» (1981 р.) (там само. Спр. 1547. Арк. 48).

Крім популяризації позитивного досвіду окремих колективів бального танцю, акумульованого в методичних брошурах і листах, професійному становленню прихильників жанру сприяло видання періодичного журналу-програми «Запрошення до танцю», де висвітлювалися канони культури виконання танців, питання репертуару, етики поведінки молоді на танцювальних майданчиках, форми «диригування» танцями під час вечірок. Метою хореографічної підготовки було визначене «перетворення вечорів танцю на могутній засіб естетичного й етичного виховання мас» (Советы методисту хореографии дома народного творчества, 1958, с. 23–24). Журнал містив танці, рекомендовані навчальною програмою Міністерства освіти УРСР 1969 р. для школярів (Тараканова & Островський, 1971, с. 2).

Вагомим ресурсом формування теорії бальної хореографії стають резолюції Міністерства культури СРСР, які регламентували систематичне висвітлення в періодичних виданнях (журналах «Культурно-просвітницька робота», «Музичне життя», «Театральне життя») проблематики розвитку бальної хореографії. Пропаганда «високої культури виконання бальних танців» підсилювалася в телевізійному форматі, у запроваджених телепередачах із презентацією виступів кращих спеціалістів-хореографів, керівників шкіл, студій, пар-виконавців, ансамблів бального танцю (Сборник документов и материалов по балльным танцам, 1973, с. 18). Інформаційним джерелом формування загальної

хореографічної культури стали також серії навчально-методичних фільмів (наприклад, «Десять хвилин у танці»), просвітницькі телевізійні проекти, як-от «Танцювальна зала», «Танцюйте з нами», «Танцюємо всі» (Художественная самодеятельность в клубном учреждении, 1978, с. 26). Телевізійна школа з вивчення бальної хореографії доповнювалася комплектами музичних платівок («Альбом танців», «Танцювальні ритми», «Потанцюймо, друзі») (Дышневич, 1985, с. 85).

Побудова підручників для навчання різновікової аудиторії радянських бальних танців традиційно передбачала історичні відомості з розвитку танцювальних зразків, систему умовних скорочень, правила опису танців, нотний матеріал, фасони сценічних костюмів. Описи зразків бальних танців доповнювали авторськими методиками хореографічного навчання, індивідуальним баченням структури та змісту танцювальних занять, методичним обґрунтованим аналізом особливостей формування репертуару для різних форм організації відпочинку дітей та молоді. Результатом активізації педагогічної уваги до навчання бальної хореографії стає перша фундаментальна праця з висвітлення методики опанування популярних бальних танців і радянського, і зарубіжного походження за редакцією В. Стриганової та В. Уральської «Сучасний бальний танець» (1977 р.). Посібник розкривав соціальну та педагогічну роль бального танцю, його художньо-образні смисли, форми організації хореографічного навчання, методи викладання популярних зразків бальних танців, структурованих за видами, орієнтовні танцювальні композиції (Стриганова & Уральская, 1978). Крім технічних характеристик та словесно-графічних записів популярних танців у методичних розробках виокремлювали завдання просвітницького характеру, зокрема було акцентовано на морально-етичних і художньо-естетичних можливостях бальних танців. Концептуальні підходи до хореографічної підготовки було сформульовано так: «Професійна майстерність являє собою гнучке поєднання виховних моментів із мистецтвом передавання танцювальних навичок <...> Цей принцип дозволяє більш широко засвоїти танцювальну лексику, а також позначений на манері виконання танцю» (там само, с. 316). Як бачимо,

термін *бальна хореографія* в інтерпретації радянських методологів поступово розширює свій виховний потенціал, наповнюючись додатковими педагогічними смислами.

Передумовою формотворчих змін у межах жанру бальної хореографії з початку 90-х рр. стає загальносвітова тенденція тяжіння бального танцю до професійного спорту, яскравим вираженням якої є низка організаційних перетворень у структурі міжнародного танцювального руху, які не оминули й український формат. В 1992 р. до *IDSF* прийнято Асоціацію Спортивного Танцю України м. Київ; в 1993 р. в Україні сформовано Українську Лігу професіоналів бального танцю у м. Львові та Українську Раду бального танцю у м. Харкові; в 1995 р. з тандему двох усеукраїнських професійних організацій створено єдину танцювальну структуру – Українську Раду Танцю у м. Львові; з 1996 р. функціює Українська Федерація Спортивного танцю у м. Харкові; з 1999 р. – Спілка Громадських Організацій Спортивного Танцю України м. Київ; з 1998 р. – Українська Спілка Спортивного Танцю м. Київ (Осадців, 2001, с. 21–24). Ці організаційні структури регламентувати розвиток аматорської і професійної бальної хореографії, забезпечуючи унормоване визначення технічних стандартів, естетики конкурсного виконавства. Ретроспектива календаря найбільш престижних турнірів із бальної хореографії кінця ХХ ст. наочно ілюструє поступові формотворчі зміни в межах самого жанру.

У теорії хореографічної освіти активізується робота з дослідження феномену конкурсної бальної хореографії, аналізу трансформації жанру з культурно-просвітницького на спортивний. З'явилися навчально-методичні розвідки хореографів із обґрунтуванням стилів, напрямків, стандартів виконання бального танцю, його ідейно-художньої якості, впливів на фізичний та загальнокультурний розвиток особистості, деталізацією методики виконання європейських та латиноамериканських танців. Змістові перетворення в теорії бальної хореографії стали потвердженням поступової адаптації технічних і композиційних характеристик танцювальних програм, сформованих у пострадянському соціумі, до світових тенденцій. На початку ХХІ ст.

впроваджуються також розробки прикладного характеру, що унормовують регламентацію проведення турнірів, дозволяють зробити більш прозорою систему суддівства. Актуальним аспектом у розвитку теоретичних досліджень з бальної хореографії є наукові розвідки, присвячені синтезу різних видів мистецтв у процесі створення сценічних хореографічних творів.

2.3 Становлення теорії народної хореографії

Народний танець, що був першоджерелом розвитку всіх наявних хореографічних форм, упродовж тривалого історичного періоду розвитку опинився за межами теоретичного аналізу. Народна танцювальна лексика майже зовсім не була представлена науковою думкою як засіб хореографічної педагогіки – накопичений виконавський і педагогічний досвід не узагальнювали і не фіксували у підручниках або трактатах. Усна традиція передавання танцювальної майстерності «з ніг у ноги» залишалася тривалий час найважливішим джерелом і основним методом навчання народного танцю. Незважаючи на той факт, що *класичний (сценічний)* та *бальний* танці налічували безліч канонічних поз і рухів, які у своїй первісній формі були запозичені з народного танцю, теоретичне осмислення народного хореографічного мистецтва відбулося значно пізніше. Наукові узагальнення в царині української народної хореографії ускладнювалися її неакцентованістю чи навіть невизначеністю у фундаментальних працях з історії та теорії національної культури (Д. Антоновича, М. Грушевського, І. Крип'якевича, О. Воропая, В. Скуратівського, Д. Яворницького та ін.), що загалом унеможлиблювало як історико-культурологічний аналіз феномену народного танцю, так і його теоретико-педагогічний контекст.

Неупереджений історико-педагогічний аналіз процесу формування теоретичних концептів українського народного танцювального мистецтва дозволяє інтерпретувати його як своєрідний міжкультурний діалог між теоретиками і практиками хореографічної педагогіки слов'янських хореографічних шкіл (насамперед російських та українських). Їхню культурну дифузю, тісний взаємозв'язок і взаємозбагачення у структуруванні та змістовому

наповненні визначаємо об'єктивною даністю і одним із вагомих чинників формування теоретичних засад української народної хореографії. Вибудувана логіка нашого наукового пошуку ґрунтована саме на цьому твердженні й акцентована передовсім на дослідженні теоретичного поля української народної хореографії як передумови розвитку національної хореографічної освіти в Україні.

В узагальненому енциклопедичному визначенні, сформульованому І. Мойсеєвим, *народний танець* є однією з найдавніших форм народної творчості, що складався й розвивався під впливом географічних, історичних і соціальних умов життя народу, конкретно висловлює стиль і манеру виконання кожного народу і нерозривно пов'язаний з іншими видами мистецтва (Балет : енциклопедія, 1981, с. 363). Є. Суриц у довіднику «Все про балет» (1966 р.) відзначає *народний танець* одним із прадавніх видів фольклору, що має національні особливості, які формувалися, видозмінювалися, відшліфовувалися впродовж століть, «<...> це танець, створений народом і поширений у побуті» (Суриц, 1966, с. 438).

Принагідно зазначимо, що характерною тенденцією теоретичного осмислення народної хореографії є ідентифікація її з фольклорними першоджерелами, що значно розширює спектр аналізу її етнонаціональної своєрідності на етапах генези й розвитку. Діячі хореографічного мистецтва завжди усвідомлювали важливість збереження й розвитку фольклорних основ народного танцю в його традиціях та історичній динаміці. Адже саме фольклор, маючи специфічні закономірності розвитку, свої протиріччя, характеристики, що екстраполюються як на окремі його твори, так і на жанри й види загалом, є першоосновою усіх проявів народної творчості. За словами А. Іваницького, «фольклор увібрав естетичний, утилітарний, моральний, правовий, світоглядний досвід сотень поколінь. У широкому розумінні фольклор – це своєрідний конденсат духовної історії людства від найдавніших часів і до сьогодення» (Іваницький, 1990, с. 292–302). Ю. Чурко визначає фольклор «яскравим виразом художньо-історичної пам'яті нації, що відтворює її життєвий

досвід, творчо узагальнюючи та осмислюючи його» (Чурко, 1990, с. 45). Дансолог А. Волинський наголошував на важливості «звернення балетмейстера у своїх задумах і композиціях» до «живих і багатих джерел фольклору, не обмежених ані часом, ані простором», адже «будь-який фольклор, дансантий за суттю та втілений у форми сценічного мистецтва, перетворюється на справжню поезію, переконливу навіть для найвибагливішого глядача» (Волинський, 1992, с. 167). В. Авраменко у визначенні своєї концепції розвитку української національної хореографії сформулював ставлення до народного танцю як до «носія світоглядної інформації про сутність народного життя в його ментальних характеристиках» (Косаковська, 2009, с. 4). К. Голейзовський визначив фольклорні хореографічні форми «витворами справжнього високого мистецтва, що по суті є фундаментальним багатством та першоосновою хореографії» (Голейзовський, 1964, с. 501).

Детермінованість понять «народний» і «фольклорний» у контексті наукового осмислення витоків українського хореографічного мистецтва підтверджується сучасними дослідженнями (М. Жорницької, К. Кіндер, С. Легкої, Г. Лозко, О. Мерлянової, В. Шкоріненка, ін.). Так, Г. Лозко ототожнює дефініції зазначених понять, розуміючи під терміном *фольклорні танці* народні танці, «які побутують у своєму природному середовищі і мають певні для даної місцевості традиційні рухи, ритми тощо» (Лозко, 1995, с. 301). С. Легка визначає фольклор первісною формою народного танцю, характеризує його «синкретичним, невіддільним від традиційного народного способу самовираження в пластичному мистецтві» (Легка, 2003b, с. 45). В інтерпретації М. Жорницької «народний танець об'єднує всі форми та різновиди традиційного фольклорного танцю» (Жорницкая, 1991, с. 123). О. Мерлянова відзначає, що «народний танець побутує у виконанні носіїв фольклорної традиції» (Мерлянова, 2009, с. 7). В. Шкоріненко, досліджує народний танець у традиційній і сучасній культурі України, підкреслює значущість теоретичного переосмислення історичних витоків українського народного танцю «з точки зору тих елементів, без яких неможливо з'ясувати специфічні особливості етнокультуротворення» (Шкоріненко, 2003 а, с. 7).

Важливим критерієм визначення фольклорності хореографічного твору сучасні дослідники визначають його традиційність, розуміючи її не в консервативній прихильності лише усталеним етнокультурним традиціям, а в динамічному розвитку і трансформації мистецьких канонів (Слыханова, 2012, с. 3). Отже, традиційним, фольклорним формам танцю відводимо пріоритетне місце у дослідженні розвитку теорії народної хореографії як важливої її передумови, базисного складника.

Розвиток народного танцювального мистецтва детермінований сукупністю чинників (ментальністю, етнічною самоідентифікацією, змістовими трансформаціями соціокультурних процесів), що, у свою чергу, відбивається на визначенні його сутнісних ознак відповідно до етнічної приналежності, національного та локального колориту. У словнику танцювальних термінів підкреслено самобутність розвитку народного танцю: «<...> у кожного етносу формуються свої танцювальні традиції, пластична мова, що виявляються в характері, координації рухів, музично-ритмічній та метричній структурі танцю, виконання» (Александрова, 2011, с. 282).

Принцип системного дослідження етнографічних першоджерел українського хореографічного мистецтва дозволяє схарактеризувати історико-культурні та мистецькі передумови становлення й розвитку народного танцю як феномену професійної діяльності, визначаючи його розвиток складником духовної та матеріальної культури, органічно пов'язаної з різними видами мистецької діяльності. Найдавнішими відбитками танцювального мистецтва в Україні можна вважати малюнки трипільської доби із зображенням фігур людей, застигли рухи рук і пози яких зустрічаються в українських танцях сьогодення. Зображення танцюристів знайдено на предметах матеріальної культури. Окрім іконографічних джерел писемні повідомлення про танці знаходимо у літописців, які називають їх «скакание и топтание», «хребтом вихляние», «плясание и плескание». Літописці-християни називали такі дії «бісівськими», або «поганськими» (Лозко, 1995, с. 245–251).

Реконструкція витоків народного танцювального мистецтва (у дослідженнях К. Василенка, О. Воропая, Р. Герасимчука, М. Грушевського, А. Гуменюка, С. Килимника, Г. Лозко, В. Шкоріненка та ін.) дозволяє інтерпретувати прадавні танцювальні форми у синкретичній єдності з іншими видами мистецтва, безпосередньо пов'язаними з язичницькими і (пізніше) із християнськими віруваннями, міфологією, езотеричними культами й магічними діями, що виконували сакральну-обрядову й магічну функції. Синкретизм прадавніх мистецьких форм доводить М. Каган, зазначаючи, що «у перших спробах художньої творчості людина оперувала різними засобами, які схрещувалися, перепліталися, а відтак, малоімовірною здавалась думка щодо доцільності їх розчленування та самостійного застосування; швидше навпаки – чим більш багатоманітними були ці засоби, тим більш ефективним виявлявся сам творчий акт» (Каган, 1972, с. 184). Зміна соціально-економічних умов зумовлювала динаміку етнокультурних процесів, які сутнісно впливали на розвиток різних культурних феноменів. Зокрема, давні форми танцювальної культури втрачали свій первинний обрядовий зміст, поступово перетворюючись на характеристику побуту, розширюючи межі свого функційного значення.

Синкретична мистецька діяльність прадавніх східнослов'янських народів була основою розвитку самобутнього феномену хореографічного мистецтва українського народу. Формування лексики й семантики народної хореографії відбувалося на тлі генези її жанрів, передусім у *хороводах* (уперше виокремлених у мистецький жанр П. Чубинським, М. Лисенком і В. Гнатюком) (Гуменюк, 1963, с. 5) – одній з архаїчних синкретичних художніх форм народного танцювального мистецтва, що, за словами К. Василенка, «виник з давніх, примітивних форм танцю як одна з найбільш поетичних і водночас найпростіших їх жанрових видозмін» (Василенко, 1996, с. 12). Первинність хореографічного складника у прадавніх творах мистецтва характеризували синкретичні форми фольклорної творчості – хороводи, які об'єднували у собі різноманітні танці релігійного змісту з мімічним мистецтвом, текстами і музикою. Розширення тематики хороводів зумовлювало їхню трансформацію в нові змістові форми: танців-ігор,

драматичних танцювальних сценок у виконанні «плясців» (Єльохіна, 1996, с. 11–13). Отже, урізноманітнення мистецьких завдань у хороводах сприяло формуванню й канонізації технічних прийомів прадавнього танцювального жанру, створювало можливості для збагачення його лексики. З часом хороводи еволюціонували, набуваючи в нових соціокультурних умовах інших форм побутування. К. Василенко підкреслював: «В Україні значна кількість хороводів у подальшому трансформувалась у побутовий і сюжетно-ілюстративний танець, на основі яких пізніше виникли й утвердилися і український класичний балет і сучасний сюжетний народно-сценічний танець» (Василенко, 1996, с. 12).

Принагідно зазначимо, що новітні фольклорно-етнографічні та мистецтвознавчі розвідки у галузі хореознавства суттєво доповнюють наукові узагальнення класифікаційних характеристик народної хореографії, розширюючи межі її теоретико-концептуальних засад. Дослідження прадавніх танцювальних форм скеровано (окрім хороводів) на аналіз інших складників фольклорної хореографічної творчості – *козачків, гопаків, коломийок*, їхніх стильових та жанрових характеристик, зумовлених регіональними відмінностями, локальним колоритом. Зокрема, *коломийковий* жанр В. Шкоріненко розглядає «в якості вихідного логотипу у виокремленні специфічних рис українського народного танцю», наголошуючи, що саме «вивчення коломийкової лексики в інформативному та комунікативному аспектах дозволяє критично переосмислити проблематику загальноприйнятої класифікації жанрових різновидів народного танцювального мистецтва за тематичними ознаками» (Шкоріненко, 2003, с. 7).

Уособленням професійного танцювального виконавства у Київській Русі ще з періоду язичництва визначається «*скомороство*» як самобутнє мистецьке явище. Термін «*скоморох*», уживаний у Візантії й на Русі подібно до «жонглера» і «шпільмана» у Західній Європі, виражав єдине поняття – універсальний виконавець, який володів декількома творчими професіями (Єльохіна, 1996, с. 16). Однак, незважаючи на появу самого терміна на Русі у перекладених пам'ятках ще із VII ст., у давньоруських авторів він не набув популярності майже до кінця XIII ст., адже представників розважальних професій традиційно називали

відповідно до роду занять: *плясець, глумець, дудець, свирець* та ін. О. Ельохіна, пояснюючи незатребуваність визначення «*скоморох*» у Київській Русі в період язичництва, припускає, що «у слов'ян уже існувала диференціація мистецьких професій, викликана потребою саме у професійних кадрах, не дилетантах, які потроху володіли декількома спеціальностями, а майстрах своєї справи» (Ельохіна, 1996, с. 6), що підтверджує самотність слов'янської танцювальної культури. Отже, ретроспективний аналіз генези реліктових форм українського танцю дозволив виокремити сукупність критеріальних ознак його розвитку, серед яких синкретичність, багатофункційність, рання професіоналізація. Підкреслимо, що емпіричний характер етнографічних першоджерел розвитку народної хореографії, малодослідженість автентичних танцювальних форм унеможливають деталізацію та теоретичне узагальнення їхніх технічних і функційних характеристик, адже становлення народного танцю на цьому етапі відбувалося винятково у практичній площині. Водночас, незважаючи на свою опосередкованість, саме історико-мистецькі артефакти як основні носії соціокультурної інформації дозволяють виокремити художньо-стильові, жанрові, смислові, тематичні й видові ознаки хореографічної аутентики.

Відомо, що перші описи українських танців у літературних джерелах з'являються ще у XVI ст. Зокрема, польський письменник С. Кльонович у написаній латинською мовою поемі «*Roxolania*» (1584 р.) розповів про танець зі зброєю в руках, характерний для верховинців: «<...> бачив я, як гайдуки танцювали свій швидкий танець, живо в метелиці били ногами вони, ніж у правиці держать, під такт вибивають ногами, у танцюристів гурті зброя ясна миготить» (Дей, 1983, с. 91). Однак посилення наукового інтересу до національної культури і, як наслідок, активізація етнографічних експедицій та поява ґрунтовних досліджень, у яких значне місце відводилося вивченню й науковому осмисленню народного танцювального мистецтва, припадає на кінець XIX – початок XX ст. Основний здобуток української фольклористики полягає в утвердженні наукової методології системного дослідження фольклорного матеріалу різних жанрів, зокрема хореографічного. Фундаментальними

зібраннями хореографічного матеріалу стали праці фольклористів, етнографів, лінгвістів, істориків (В. Гнатюка, Б. Грінченка, М. Грушевського, К. Квітки, С. Килимника, Ф. Колесси, М. Лисенка, О. Потебні, А. Терещенка, І. Франка, П. Чубинського, В. Шухевича та ін.). Опис танцювальних форм як одного із засобів художньої виразності містять літературні твори І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, І. Франка, І. Нечуй-Левицького, М. Гоголя, М. Кропивницького, Л. Українки, М. Старицького та ін. І хоча письменники не ставили за мету наукове дослідження танцювального мистецтва, проте їхні описи українських танцювальних пісень, а нерідко й окремих танців є цінним етнографічним матеріалом (Лозко, 2006, с. 247). Хореографічний фольклор розглядався письменниками передусім як елемент народної обрядовості, характеристика побуту і звичаїв населення. Так, окремі описи народних танців знаходимо в етнографічній розвідці А. Терещенка «Побут російського народу» (1848 р.), у яких розкрито, хоча й побіжно, особливості виконання окремих танцювальних форм, пов'язаних з українським весіллям, зокрема характер виконання чоловічих і жіночих танців, їхню стилістику (Гусев, 1967, с. 3).

Авторський метод архівації танців, який згодом став орієнтиром для тогочасної описової системи, запропонував видатний український етнограф П. Чубинський. Одним із перших учений-народознавець здійснив збирання й опрацювання фольклору на науковій основі, розширив межі етнографічних досліджень, запропонував опис танцю за його елементами. Результати «етнографічно-статистичної експедиції» П. Чубинського у 1869–1870 рр., утілені в 7-томному виданні «Праць етнографічно-статистичної експедиції в Західно-Руський край». П. Чубинський опублікував 587 хороводних пісень та обрядів календарних народних свят, описів родинних звичаїв, колискових, дитячих ігор, відтворивши їхню хореографію та змістове навантаження. Окремий розділ праці він присвятив весільним обрядам українського народу, зібравши 1943 тексти та 4000 обрядових зразків (Чубинський, 1995, с. 7–9). Наступник у справі дослідження хореографічно-етнографічного матеріалу – В. Шухевич – в

етнографічній розвідці «Гуцульщина» (1902 р.) описав календарно-обрядові свята із численними вокальними та інструментальними мелодіями, схарактеризував поширені гуцульські танці, особливості їх виконання. Автор виокремив характерні танцювальні рухи танців (Арсенич, 2004, с. 23–27). На думку А. Гуменюка, ця праця містила перші докладні повідомлення щодо побутування танцювальних форм на західноукраїнських землях (Гуменюк, 1963, с. 4–5). Загальну характеристику хороводно-ігрового фольклору Західної України, танково-ігрових пісень, окремих танцювальних рухів висвітлено у працях В. Гнатюка «Коломийки. Етнографічний збірник Наукового товариства ім. Т. Шевченка» (1905 р.), «Гаївки» (1909 р.). Серед науково-етнографічних джерел, присвячених західноукраїнським зразкам народної хореографії, помітне місце належить працям С. Витвіцького «Гуцули» (1876 р.), Я. Головацького «Народні танці Галицької і Угорської Русі» (1878 р.) та ін. (Стасько & Марусин, 2010, с. 5–6).

Результати етнографічно-дослідних розвідок у галузі народної хореографії, втілені у джерелах культурологічного, мистецтвознавчого й теоретико-методичного змісту, загалом уважаємо основними передумовами формування її теоретичного поля. Водночас зауважимо, що народне танцювальне мистецтво аналізоване в них побіжно, як правило, у вигляді розпорошених чи опосередкованих характеристик, найчастіше у контексті дослідження обрядової пісенної творчості. Відомі українські історики, письменники, етнографи й фольклористи, упритул наблизившись до надбань народної хореографії, у працях історико-етнографічного змісту представили лексикографічний аналіз танцю, описи окремих народних танців різних жанрів, залишивши, однак, поза увагою їх системне теоретичне осмислення. Проте саме їхня етнографічно-пошукова діяльність уможливила новий, професійний, етап розвитку народної хореографічної культури, пов'язаний насамперед зі сценічним утіленням зразків народної хореографії та їх теоретичним узагальненням.

Ретроспектива сценічних форм народної хореографії дозволяє визначити сам процес сценізації та, відповідно, професіоналізації народного танцю фактором

розширення його термінологічного поля, зокрема виникнення у галузі категорій «*характерний*» і «*народно-сценічний*», що обумовлює необхідність їхнього аналізу. Теорія танцю насичена різними підходами до розуміння сутності цих термінів. Як-от у танцювальному довіднику за редакцією Є. Суриц характерним визначено «національний танець, що піддався обробці згідно з вимогами сцени, або ж танець в характері персонажу, в основі якого – прийоми професійної класичної танцювальної системи» (Суриц, 1966, с. 451). В енциклопедичному виданні вже значно звужена дефініція, характерний танець потрактовано лише як один із виразних засобів балетного театру, різновид сценічного танцю (Григорович, 1981, с. 558). Інші довідкові видання переважно орієнтовані на згадані джерела, цитують їх. Показово, що у більшості із них не зафіксовано термін *народно-сценічний танець*, натомість послуговуються термінами *характерний танець* та *народно-характерний танець*, ототожнюючи їх. Сутнісні зміни у змістовому наповненні терміна цілком зумовлювалися історичною динамікою неперервної взаємодії та взаємовпливів народної та сценічної хореографії. Його вживання розпочалося з використанням зразків народного танцю в сценічній хореографії. Етимологічно термін *характерний* уперше було використано Ж.-Ж. Новерром у «Листах про танці та балет» (1760 р.) (Новерр, 1965, с. 173–174). Балетмейстером, який активно використовував термін *характерний танець*, значно розширив його межі та наповнив новим змістом, став К. Блазис (Блазис, 2008, с. 127–128). Його «Елементарний теоретичний і практичний трактат про мистецтво танцю» (1830 р.) стає віхою в теоретичному осмисленні народної хореографії (Слонимский, 1939, с. 28–29). У сучасному тлумаченні характерний танець трактується як структурний елемент балетної вистави, культурний феномен, у якому пластичними засобами репрезентовано національне. За визначенням А. Васильєвої, характерний танець формується в ході творчого відбору й канонізації окремих хореографічних елементів, що роблять пізнаванням національний образ у контексті лексики класичної хореографії (Васильєва, 2015, с. 15).

Початок ХХ ст. стає важливим етапним періодом у розвитку народного хореографічного жанру у сценічній формі – періодом нової естетики й філософії характерного танцю, пов'язаного з реформаторською творчістю М. Фокіна, О. Горського, К. Голейзовського, Б. Романова та ін. В Україні сценічне втілення народної хореографії має давні традиції і пов'язане передусім з еволюційним розвитком різних жанрів театрального мистецтва. Діахронний аналіз сценізації українського народного хореографічного мистецтва в історичній ретроспективі дозволив визначити передовсім поліваріантність її сценічного втілення. У процесі еволюційного розвитку національний танець, функціуючи в межах цілісного театального дійства впродовж тривалого історичного періоду (від первісних форм народного, ярмаркового та шкільного театрів до вищої форми – професійного театру), поступово розширює діапазон сценічних характеристик, уже наприкінці ХІХ ст. завойовуючи своєрідну автономію в театральному мистецтві і трансформуючись у професійний національний балетний театр у ХХ ст.

Етапним у процесі професіоналізації та сценічного оформлення української хореографії визначаємо період кінця ХІХ – початку ХХ ст., коли активізується практичне втілення українського фольклорного танцю на сцені драматичного (уперше народний танець з'являється у 1819 р. у Полтаві в оперній виставі «Наталка Полтавка»), а згодом і оперно-балетного театру. Використання характерного танцю у формі дивертисменту задля драматургічної розбивки та підсилення емоційного фону вистави було поширеним у театральних трупях М. Садовського, М. Саксаганського, М. Старицького. Театралізація українських танців характерні для творчості Х. Ніжинського, який, працюючи разом з М. Садовським, здійснив перший в історії української хореографії крок на шляху до перетворення її фольклорної форми у народно-сценічну. Вихованець Варшавської хореографічної школи, Х. Ніжинський значно розширив лексичні можливості сценічної хореографії, насичуючи її складними техніками, застосовуючи у постановках принципи театально-хореографічної контрастності (Рудницька, 2000, с. 159–160). Відомо, що саме у театрі

М. Садовського були започатковані «Хореографічні вечори» В. Верховинця – самостійні танцювальні вистави-дивертисменти, створені на основі автентичних зразків українського фольклору. «Так поступово від окремих танців у музично-драматичних виставах до розгорнутих хореографічних картин і своєрідних спектаклів-дивертисментів розвивалося на сцені класичного національного театру українське балетмейстерське мистецтво і формувалися стильові особливості та виражальні засоби народно-сценічної танцювальної культури», – зазначав Ю. Станішевський (Нариси з історії..., 2006, с. 79).

Необхідно зауважити, що самовизначення характерного танцю як балетного жанру, активізоване з початку ХХ ст., було доволі строкатим процесом через нерівноцінність театральних труп за художнім рівнем. Окремі балетмейстери, захоплюючись театралізацією та надмірною віртуозністю, перетворювали танець на суто розважальний **у**ставний дивертисмент, на «еквілібристику в українській одежі під неможливо швидкий темп українського козачка» (Верховинець, 1920, с. 68), відриваючи танець від його народної першооснови, замінюючи народно-хореографічні рухи набором ефектних трюків (Нариси з історії..., 2006, с. 78). Проти цих негативних тенденцій виступав В. Верховинець, переносячи на театральну сцену «вірні копії життя народного» (Верховинець, 1920, с. 69), відтворюючи танець у чистих фольклорних зразках. Отже, у розвитку характерного танцю, як правило, спостерігалися дві протилежні тенденції: одна – прогресивна, творчо близька до фольклорних першоджерел, що прагнула передати сценічними засобами їхній зміст і художню природу, інша – реакційна, прикрашально-стилізаторська, що уособлювала зовнішні ознаки народності. За словами Ю. Станішевського, обидві ці тенденції – «і дбайливе перенесення на сцену незайманих зразків, і прагнення до широкої театралізації народного танцю, що перетворювалася часто на еквілібристику в українській одежі», одержали розвиток у мистецькій діяльності балетмейстерів українського балетного театру (Нариси з історії..., 2006, с. 80). Намагання українських хореографів театралізувати різні жанри й види танцювального фольклору визначене Н. Горбатовою як особливо плідна і перспективна тенденція сценізації народної

хореографії (Горбатова, 2004 б, с. 58). З початку 1900-х рр. унаслідок сценізації народний танець перетворюється на мистецький твір, активно розвиваючись у якісно нових сценічних формах. У балетних виставах він перетворюється на самобутній феномен, що уможливило розширення його термінологічних меж і призвело до появи більш точного й відповідного терміна – *народно-сценічний танець*. За Р. Захаровим, «замість так званих характерних танців, всякого роду плясок у псевдонародному стилі на професійну сцену приходять справді народні танці» (цит. за (Ткаченко, 1954, с. 3)). Незважаючи на те, що в українському музично-драматичному театрі початку ХХ ст. ще не спостерігалось самостійних балетних творів, активізація використання хореографічних дивертисментів певною мірою компенсувала відсутність окремого танцювального сценічного жанру на українській сцені.

Процес сценізації й, відповідно, професіоналізації народного танцю визначаємо фактором розширення його тезаурусу, збагачення новими змістовими відтінками основних його категорій. К. Василенко визначав народно-сценічний танець «не тільки витвором народної хореографії, що зазнав певної художньої обробки й виконується зі сцени, але й заново створеним балетмейстером-постановником або творчою групою професійного чи самодіяльного колективу танець, що нерідко поєднує в собі ознаки і властивості кількох жанрів» (Василенко, 1996, с. 12). А. Гуменюк, наголошував на важливості балетмейстерської обробки фольклорного танцю, визначав сценізацію необхідною умовою поглиблення його естетичних та змістових характеристик (Гуменюк, 1963, с. 5). Потвердження окресленої думки знаходимо у тлумаченні сучасної української дослідниці О. Бойко: «Народний танець, трансформуючись у сценічне мистецтво, втрачає ряд своїх специфічних ознак, зокрема таких, як імпровізаційність, натуральність тощо, набуваючи ознак нових, притаманних сценічним мистецтвам <...>» (Бойко, 2008, с. 5). Дослідниця С. Іванова потрактовує народно-сценічний танець «не тільки навчальною дисципліною, але й сукупною живою традицією сценічних інтерпретацій танців різних народів, напрямом хореографічного мистецтва, який поєднує в собі

численні художньо-педагогічні прийоми й техніки, манери і стилі» (Іванова, 2013, с. 3). Отже, уніфікуючи різні тлумачення терміна *народно-сценічний танець*, інтерпретуємо його як академізовану сценічну мистецьку форму народного танцю, ускладнену та ґрунтовно вдосконалену професіоналами.

Активізація розвитку сценічного характерного танцю вимагала розробки нового змістового напрямку в хореографічній освіті. Зауважимо, що до кінця ХІХ ст. фактично не існувало системної підготовки характерних танцівників. Започаткування педагогіки характерного танцю у 20–30-х рр безпосередньо пов'язане з теоретичним і практичним обґрунтуванням нового напрямку хореографічної підготовки, втіленого у навчальній дисципліні – характерному танці. Перший підручник для вивчення цього предмета – «Основи характерного танцю» (1939 р.), створений А. Бочаровим, А. Лопуховим, О. Ширяєвим і призначений передусім для вихованців хореографічних училищ, став канонічним у професійній хореографічній підготовці. Новатори-педагоги розробили академічну систему характерного тренажу для розвитку необхідних виконавських навичок сценічного народного танцю, орієнтуючись на вивірену часом систему класичного екзерсису та використовуючи його термінологію. До виходу підручника, який став універсальним у педагогіці народної хореографії, практично не існувало теоретичних керівництв для вивчення народних танців, за винятком праці балетмейстера-практика Ф. Лопухова «Шляхи балетмейстера» (1925 р.) – теоретичної розробки з балетмейстерського мистецтва, де розкривалися принципи роботи з хореографічними рухами з точки зору постановочного процесу, у тому числі й із народними (Григорович, 1981, с. 53).

Авторські методичні системи знаних російських хореографічних шкіл, активно розвиваючись у різних організаційних формах хореографічної освіти України, забезпечували ґрунтовний науковий підхід у професійній підготовці в галузі народно-сценічного танцю, її практичної реалізації, залишаючись і до сьогодні вивіреними і традиційними. Натомість в українській хореографічній педагогіці мистецтво народного танцю стає об'єктом наукової інтерпретації лише з початку 20-х рр. ХХ ст. Така «довготривала непрописаність» автентичних

танцювальних фольклорних форм у науковій практиці позначилася відсутністю будь-якої теоретичної бази для осмислення взаємозв'язків між проявами традиційної та професійної танцювальної культури» (Шкоріненко, 2003, с. 6). Адже переважна більшість розвідок у царині народно-сценічної хореографії – це окремі праці етнографічного змісту, репертуарні збірки із «записами» танцювальних зразків, видання, присвячені видатним митцям хореографічного мистецтва, матеріали мемуарного характеру, історико-культурологічні та мистецтвознавчі дослідження. Про формування теорії українського танцю можемо стверджувати на підставі аналізу фундаментальних праць хореографів ХХ ст. (В. Авраменка, В. Верховинця, К. Василенка, Р. Герасимчука, А. Гуменюка та ін.), які підійшли до вивчення народної хореографії з наукових позицій, утіливши розвиток національної хореографічної педагогіки у таких теоретико-методологічних концептах, як: 1) розробка способів паспортизації автентичного танцювального матеріалу, створення авторських систем його фіксації на основі студіювання етнонаціональних витоків хореографії; 2) здійснення класифікаційного поділу народного танцю за жанровими ознаками або на основі вивчення особливостей його семантики, лексики, морфології (із визначенням сутнісних змістово-функційних характеристик); 3) розширення термінологічного поля народної хореографії, уніфікації її рухів; 4) узагальнення авторських методик і технологій практичного опанування народно-сценічних танцювальних зразків.

Основоположником теоретико-методологічних засад розвитку хореографічної освіти в Україні, який здійснив ґрунтовне дослідження фольклорного танцювального матеріалу, створив концептуально нову словесну методичну систему його паспортизації (запису) із використанням малюнків і схем (теоретичну основу сучасної описової системи танцю) визнано видатного хореографа В. Верховинця. Теоретичний доробок митця стає підґрунтям для розвитку української «ученої хореографії», трансформується в окремий напрямок наукового пізнання й окремий феномен хореографічної педагогіки. Наукова і творча діяльність ученого охопила всі зазначені вище парадигмальні напрямки

формування теоретико-методичних засад хореографічної освіти. Зокрема, підручник «Теорія українського народного танцю» (1919 р.), що став канонічним у національній хореографічній педагогіці, містить характерні для української хореографії танцювальні рухи, опис популярних українських народних танців та їх авторську класифікацію; методичні рекомендації щодо збирання та сценічного втілення етнографічного матеріалу. Хореограф вибудовує також власну концепцію національно-естетичного виховання дітей та молоді, розробляє принципи етнопедагогіки, практично втілює їх у хореографічно-педагогічній діяльності. Започатковані В. Верховинцем наукові засади української хореографії розвивалися в теоретичних розвідках його послідовників. Підтвердження знаходимо у висловлюванні М. Шендрика на початку 20-х рр.: «Перед нечисленними знавцями українського танку виринуло нове завдання: зібрати всі багатства цієї царини, що здавна живуть в народі, зібрати їх пильно, обережно, систематизуючи в одне ціле, очистити їх від усього чужорідного, показати світові наш народний танок в повній його красі і таким чином вернути рідному танкові його історичну славу» (Шендрик, 1922, с. 2–4).

Грунтовне дослідження етнонаціональних витоків українського народного танцю широко представлене у творчості українського педагога-хореографа, просвітителя, танцівника В. Авраменка. Авторське бачення концепції «народного українського балету» узагальнене хореографом у працях «Українські народні танки» (1928 р.) та «Українські національні танки, музика і стрій» (1947 р.). Остання стала своєрідним підсумком етнографічно-пошукової роботи майстра з формування лексики сценічного танцю на засадах українського фольклору і, за словами автора, «мала допомогти тим, кому дорогоцінна ідея ушляхетнення й удосконалення українського народного танку» (Авраменко, 1947, с. 6). Науковий доробок дослідника налічує авторську систему хореонотації, а саме короткий опис 18 народних танців (їхньої історії, костюмів, лексики, стилістики) в авторській постановці, з програмного курсу заснованих ним шкіл у Канаді. Концептуальні засади «українського балету» згодом були розвинуті у кінодоробках хореографа, «фольклорних фільмах на теми українського

мистецтва», важливому дидактичному матеріалі з вивчення автентичних і сценічних форм хореографії (Косаковська, 2009, с. 11).

Студіювання національного фольклорно-хореографічного матеріалу представлено відомим дослідником, доктором мистецтвознавства, професором А. Гуменюком. Активний популяризатор українського хореографічного мистецтва, учений зафіксував понад сотню народних танців із різних регіонів України, проаналізувавши їхню національну своєрідність та локальні лексичні особливості. Результати дослідження фольклорного матеріалу, зібраного й опрацьованого ним під час етнографічних експедицій, узагальнено у низці науково-теоретичних праць, основні з яких стали хрестоматійними. Автор створив класифікаційну систему народного хореографічного мистецтва за жанрами та тематикою в межах кожного з них; запропонував цілісну моторно-композиційну формулу, у якій поєднані структури інтонаційних, ритмічних та артикуляційних елементів (Легка, 2003 а, с. 20). Ґрунтовно дослідивши танцювальну аутентіку, вчений визначив необроблений, первинний лексичний матеріал основою історичного поступу національної хореографічної культури (Гуменюк, 1968, с. 17).

Науковий підхід у дослідженні культурогенетичних процесів в українській народно-сценічній хореографії, визначенні її педагогічної ресурсності започаткований видатним хореографом-науковцем, педагогом К. Василенком. Його теоретико-методологічні концепції сконцентровані «на глибокому осмисленні танцювальної лексики», її «історико-еволюційному, образно-тематичному, структурно-функціональному єднанні», обґрунтуванні принципів та закономірностей збагачення (в інтерпретації вченого – «лексичних новотворень»), узагальненні та розширенні термінологічного поля. Інтерпретуючи хореографічну лексику як першоелемент українського танцю, його професійну граматику (Василенко, 1998, с. 18), К. Василенко обґрунтовує доцільність виокремлення у теоретичній царині народної хореографії – *хореографічної лексикології* – «спеціальної науки з вивчення танцювальної лексики» й доводить її значущість як у дослідницькому векторі, так і задля «допомоги в практичній

творчій діяльності митців танцю» (Василенко, 1996, с. 24–25). Домінантний напрямок дослідницької діяльності вченого сфокусований на студіюванні генези хореографічних *рас*, їхньої структури, етимології назв, морфології, ритмопластичної узгодженості з іншими компонентами танцю, естетичної спрямованості (там само, с. 57). До новаторських здобутків К. Василенка у формуванні теоретико-методологічних засад української хореографії дослідник О. Жиров, зокрема, відносить: обґрунтування використання в народній українській хореографії закону ряду (групи рухів); упровадження повної класифікації лексики українського народно-сценічного танцю; створення хореографічного словника (Жиров, 2007 б, с.134).

Різноманітність української народної хореографії зумовлювала різні підходи до її *класифікації* та *систематизації*. Зокрема, у першій авторській хореографічній класифікації, розробленій В. Верховинцем, усі танці поділено на *масові, парні, сольні* (Верховинець, 1920). А. Гуменюк класифікує українські танці за жанрово-тематичним принципом, виокремлюючи три основні напрямки розвитку української народної хореографії – *хороводи, побутові, сюжетні* танці – з детальним описом їхніх стилістичних особливостей та перспектив розвитку, відповідним поділом на групи всередині жанру (Гуменюк, 1963, с. 9, 18, 48). К. Голейзовський розподіляє всі прояви танцювальної культури – народні святкування, ігрища, обряди – на *хороводи і пляски*, деталізує їхні лексичні характеристики, здійснює класифікаційний аналіз у межах кожного з видів. Автор розділяє хороводи за порами року, пляски – за територіальними ознаками, однак не конкретизує визначення ні хороводів, ні плясок за видовими чи жанровими ознаками (Голейзовський, 1964). Р. Герасимчук поділив гуцульські народні танці на *коломиїкові, козачкові* та *коломиїково-козачкові* згідно зі структурним аналізом хореографічного матеріалу (Герасимчук, 1956, с. 6). Своєрідний метод систематизації танців запропонований А. Нагачевським, який виокремлює такі танці: *обрядові, необрядові, танці у циклі життя людини, танці сценічні* (Нагачевський, 2001, с. 168–170). Серед музикознавців поширеними є класифікації народних танців за характером музичного супроводу (*гопаки,*

козачки, польки, мазурки, кадрили) та за певними назвами («Горлиця», «Рибка», «Швець») тощо. А. Іваницький запропонував поділ українських пісень, танків та ігор, виокремивши у весняній обрядовості пантомімічні сценки та ігри, танки та ігри зі співами; поділив ігрові веснянки на кругові та ключові (Іваницький, 1990, с. 292–302).

У наукових розвідках учених-хореографів представлена класифікація української хореографії за принципами формотворення, функційності, внутрішнього змісту. Так, В. Верховинець подає словесний та схематичний опис 42 рухів, поділяючи їх за лексичним принципом та доповнюючи музичним матеріалом (Верховинець, 1990). У доробку А. Гуменюка хореографічна лексика розглянута більш детально – з описом 175 рухів із різних регіонів України і поділом їх на 11 груп (Гуменюк, 1969). Удаючись до глибокого аналізу рухів, їхньої морфології, К. Василенко запропонував класифікацію української хореографії у праці «Лексика українського народно-сценічного танцю» (Василенко, 1971, 1996), де систематизував і класифікував понад 1000 національних танцювальних рухів та поз із визначенням їхніх характерних ознак.

Подальший розвиток теоретичного узагальнення народно-сценічного хореографічного жанру збагачений новими змістовими відтінками у визначенні структурно-функційних характеристик танцю. Джерелами розширення теоретичних засад української хореографічної педагогіки визначаємо: 1) авторські методичні системи викладання народно-сценічного танцю послідовників історично сформованих хореографічно-педагогічних наукових напрямів, створювані на основі узагальнення теоретичного доробку видатних українських педагогів-хореографів та втілені у навчально-методичних посібниках; 2) репертуарні збірки різних історичних періодів, що деталізували методики виконання танців як окремих відомих танцювальних колективів, так і танців локальних регіонів.

Дослідження трансформацій у національній хореографії дозволило простежити еволюцію її лексичних, семантичних характеристик відповідно до

тенденцій розвитку, взаємозв'язків та взаємовпливів фольклорного танцю (грунтованого на реліктах давніх танцювальних форм) та різножанрових форм народно-сценічної хореографії. Динаміка професіоналізації української народно-сценічної хореографії умовно-схематично представлена у вигляді етапів: *перший* (XIV–XVIII ст.) – синкретичний – визначає народний танець складником театралізованого мистецького дійства у різних сценічних формах; *другий* (XVIII – XIX ст.) – пов'язує народний танець з діяльністю аматорських театрів різних соціальних груп і характеризується домінуванням дивертисментного хореографічного складника; *третій* (XIX – початок XX ст.) – інтерпретує народний танець в органічній цілісності зі змістовою лінією драматичних вистав, уособлює зародження українського професійного театру, поступову трансформацію народного танцю у балетний жанр; *четвертий* (XX – початок XXI ст.) – характеризує народно-сценічний танець як театральний жанр професійного музично-драматичного й оперно-балетного театрів, окремий жанр сценічного виконавства – танцювальної естради, а також об'єкт педагогічної рефлексії, практично втілений у діяльності професійних і аматорських хореографічних колективів.

Висновки до розділу 2

Дослідження динаміки формування теоретичних концептів хореографічної підготовки у різновидах професійного танцю дозволило виснувати, що різні види хореографії, розвиваючись на ґрунті різних культур, соціальних формацій, педагогічних традицій, зазнавали самобутніх культурологічних, формотворчих хореографічних (технічних) і змістових (ідеологічних) змін. Кожна з історичних епох мала свій арсенал хореографічних форм, технічних прийомів (їхніми носіями були професіонали-практики, яких по-різному називали в різні часи), а також теоретичних спроб їхніх узагальнень. Трансформації розрізнених авторських систем навчання хореографічного мистецтва зумовлювали багатовекторність у формуванні теоретико-методологічних засад педагогіки хореографії й водночас приводили до поступової стандартизації та уніфікації танцювальної лексики, термінології, сприяли канонізації критеріїв виконавської та педагогічної

майстерності. Застосування історико-хронологічного й системного підходів дозволило відстежити поступове формування цілісних теоретичних напрямів професійної хореографічної підготовки у традиційних, історично сформованих різновидах танцювального мистецтва. Зокрема, універсальна теоретико-методична система *класичної* хореографії була сформована на ґрунті різних танцювальних культур (італійської, французької, російської). Схарактеризовані авторські педагогічні системи відомих балетмейстерів визначили стиль, характер, зміст академічної хореографічної підготовки в досліджуваній період. Поява з початку ХХ ст. нового вектора у формуванні теоретичних засад хореографічної педагогіки – альтернативного академізму – пов’язана із розвитком танцювальних течій, цілісних теорій, які ставили під сумнів класичні балетні принципи. Осердям руху за звільнення від конвенційності академічної хореографічної школи стає концепція модернізму, втілена в теоріях *вільного танцю*. Формування теоретичних засад *бальної* хореографії відбувалося в напрямках розвитку історичного бального й конкурсного спортивного бального танцю; у радянському соціумі – в окремому теоретичному напрямі професійної хореографічної підготовки, ґрунтованому на засадах радянської моделі бальної хореографії. Теоретичні засади *народно-сценічного* танцю розвивалися у взаємопов’язаних напрямках: розвиткові фольклористики й етнографії, етнографічно-дослідницькій та хореографічно-педагогічній діяльності відомих теоретиків і практиків народної хореографії. Проаналізувавши історію танцювальної писемності, зазначимо, що диверсифікаційні процеси в межах самих видових напрямів хореографії зумовлювали різновекторність способів її архівації. Окремі положення, принципи, інструментарій авторських систем запису хореографічного матеріалу, створених на різних історичних етапах, стали основою словесно-графічних нотацій танцю – найбільш затребуваних у хореографічній педагогіці.

Результати дослідження, висвітлені у цьому розділі, опубліковані у працях автора (Благова, 2015 а; Благова, 2015 с; Благова, 2015 d; Благова, 2017 а; Благова, 2019; Благова, 2020 а).

РОЗДІЛ 3

ФОРМИ ОРГАНІЗАЦІЇ ДОПРОФЕСІЙНОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ПІДГОТОВКИ В УКРАЇНІ

У розділі досліджено основні набутки в організації, структурі, змістовому наповненні допрофесійної хореографічної освіти, яка формувалася в закладах різного функційного призначення: 1) у закладах загальної освіти до (до 1917 р.); 2) однопрофільних закладах (виробничих студіях, професійних мистецьких колективах, приватних хореографічних профшколах, профільних курсах, танцкласах, творчих майстернях, культурно-просвітницьких організаціях, державних хореографічних спеціалізованих навчальних закладах); 3) багатпрофільних позашкільних установах (дитячих та юнацьких установах клубного типу, будинках естетичного виховання, центрах художньо-естетичної творчості дітей, юнацтва та молоді, палацах дитячої та юнацької творчості, спеціалізованих навчальних закладах початкової мистецької освіти).

3.1. Хореографічна освіта у структурі закладів галузі культури і мистецтва

3.1.1 Підготовка хореографів-виконавців в умовах театральних-видовищних виробництв у 20-х рр. ХХ ст.

Перші однопрофільні спеціалізовані хореографічні школи на території Радянської України розпочали свою діяльність в якості навчальних студій при театральних виробництвах, Вони створювалися переважно для внутрішньої виробничої потреби у підготовці балетних кадрів і за відсутності інституційних форм хореографічної освіти до початку 30-х рр. визначалися структурним складником профосвіти, задовольняючи попит галузі у фаховій підготовці кваліфікованих хореографів-виконавців. Зазначимо, що у перше десятиліття радянської влади питання фахової підготовки артистів балету перманентно актуалізували на офіційному рівні. На формуванні нової моделі сценічної освіти, активній організації широкої мережі спеціалізованих шкіл була сфокусована діяльність Відділу Сценічних мистецтв Всеукраїнського Театрального Комітету з 1919 р., який, зокрема, стимулював розвиток

професійної хореографії – в діяльності Хореографічного підвідділу, спрямованого на «виховання “виразної” людини, зовнішньої художньої культури її тіла» (ЦДАВО України. Ф.166. Оп. 1. Спр. 629. Арк. 15 зв.–17). Функції підвідділу були зосереджені на «організації й керівництві викладання танців, пластики, ритмічної гімнастики в усіх загальних і спеціалізованих школах, вихованні професійних артистів хореографічного мистецтва» (там само). Найближчою перспективою діяльності зазначеної структури було проголошене створення «спеціалізованої школи хореографічного мистецтва» (там само. Арк. 46).

Однак традиційні елітарність і закритість балетного жанру та, відповідно, тенденційне ставлення до нього керівництва галузі профосвіти зумовлювали невизначеність місця й ролі хореографічної підготовки у структурі мистецької освіти. У звітній документації Сектору Мистецтв Наркомосу УСРР за 1926 р. знаходимо: «*Роль балету ще не досить визначилась, ще не ясно, в якій мірі хореографічне мистецтво може увійти в систему соціального виховання й масової освіти. Тому ще кілька років слід обмежитись вузькою підготовкою лише актора балету, створюючи профільні школи виключно там, де існує балет, строго погодивши їх комплектацію з перспективами розвитку цієї галузі сценічного мистецтва*» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр. 146. Арк. 36). У цьому ж документі конкретизовано вимоги до організації хореографічної професійної освіти: «В галузі хореографії навчання необхідно починати якомога раніше – для утворення необхідної гнучкості тіла, пластичності рухів та тренуваності м'язів, що потребує тривалої підготовки; відповідно, починати її потрібно замолоду. Підготовка акторів сучасного балету має починатися з десятирічного віку і тривати 7–8 років, а задля цього необхідна насамперед окрема балетна профшкола, створена на виробництві» (там само. Арк. 37).

Доцільність ранньої та довготривалої підготовки хореографічних кадрів для професійної сцени, а саме необхідність створення системи профшкіл, обґрунтована в окремій доповіді Методкому Управління профосвіти Наркомосу УСРР «Система драматичної профосвіти» (1926 р.), де, зокрема, запропоновані також найбільш сприятливі умови для їхнього функціонування: «Балетну

профшколу доцільно утворювати при відповідному виробництві, бо для виховання актора балету потрібна постійна практика. Тому профшколами такого типу фактично мають стати сучасні балетні студії при театрах. Існування відділів хореографії при музичних профшколах, де вони є зараз, можна також визнати доцільним, однак лише за умов їх тісного контакту з театральним виробництвом» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр. 146. Арк. 37). Діячі Методкому рекомендували організовувати балетні школи «у крупних мистецьких центрах, де діють великі театральні виробництва, щоб забезпечити їхнє обслуговуючими педагогічними силами та постійною відповідною практикою» (там само. Арк. 31). Зважаючи саме на такі чинники функціонування балетних профшкіл, учасники наради Управління профосвіти Наркомосу УСРР окреслили орієнтовну кількісну динаміку контингенту майбутніх балетних виконавців у визначеній мережі балетних профшкіл на друге п'ятиріччя (1926–1931 рр.). (Див. табл. 3.1.)

Таблиця 3.1

Орієнтовна динаміка кількісних змін у контингенті учнів балетних профшкіл на друге п'ятиріччя (1926–1931 рр.)

Роки	1926/2	1927/2	1928/2	1929/3	1930/3
Балетні профшколи	7	8	9	0	1
Харків	30	45	55	65	75
Київ	20	30	40	50	60
Одеса	30	45	55	65	75

Отже, балетні профшколи при театральних виробництвах «кількох головних міст України, які дають кадри профосвіти по лінії драми» (там само. Арк. 31) були єдиними з тодішніх профільних навчальних закладів, які забезпечували професійну підготовку виконавських кадрів у галузі класичної хореографії. Водночас їхнє функціонування у 20-х рр. не було унормованим, перманентно зазнавало організаційних і кадрових змін. Постійна нестача кваліфікованих викладачів балетного жанру на виробництвах впливала на якість студійного хореографічного навчання. Так, із протоколу засідання наради Відділу Мистецтв

у справі Єврейського держтеатру за 1926–1927 р. дізнаємося, що хореографічна частина театру не мала постійного керівника, натомість окремі балетні постановки здійснювали запрошені спеціалісти, що негарно відбивалося на продукції театру (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр. 442. Арк. 59). У звіті Одеського оперного театру за 1927 р. знаходимо інформацію про діяльність К. Голейзовського балетмейстером-постановником і одночасно – відмову працювати викладачем балетної школи на постійній основі, у зв'язку з фінансовими неузгодженостями (там само. Арк. 112).

Не сприяла студійній хореографічній освіті й експериментаторська балетна продукція театрів, зокрема прагнення деяких балетмейстерів «осучаснити» традиційне балетне дійство своїми спрощеними чи відверто натуралістичними інтерпретаціями класичних постановок. Переконливим прикладом цієї тенденції вважаємо балетмейстерську творчість М. Дисковського у Київському оперному театрі впродовж 1925–1926 рр., схарактеризовану Ю. Станішевським: «Балетмейстер-експериментатор, який досить поверхово знав класичну хореографію, захоплюючись ритмізованою пантомімою та акробатикою, у своїх еклектичних виставах часом поєднував зовні ефектні формальні трюки з відвертим натуралізмом <...>» (Станішевський, 2003, с. 43–44). Слушною вважаємо цитату Ф. Лопухова щодо суперечливої хореографічних експериментів 20-х рр.: «Усі ми були охоплені гарячим бажанням знайти нові “слова”, які б гідно могли виразити сутність подій, що відбувалися. <...> Колишній лексикон – рухи, пластичні комбінації, яскраві прийоми – здавався безсилим у передаванні нових думок» (Деген, 1988, с. 12).

Зауважимо однак, що такі факти не стали загальною тенденцією розвитку театрального виробництва в республіці, хоча й певним чином характеризували професійний рівень його хореографічного складника. Важливо, що до художнього складу оперних театрів УРСР у 20–30-х рр. входили корифеї балетної справи, які працювали керівниками чи репетиторами балетних труп: у Харківській опері – А. Мессерер, В. Литвиненко, М. Мойсеєв, В. Верховинець; у Київській – М. Мордкін, Р. Баланотті, Л. Жуков, М. Рейзен; в Одеській – П. Йоркін,

К. Голейзовський, М. Болотов, П. Вірський. Характеризуючи балетмейстерську творчість Л. Жукова «по піднесенню виконавської культури киян», красномовну цитату з тогочасної київської періодики наводить Ю. Станішевський: «Важко переоцінити виключне значення Жукова і Рейзен для становлення київського балетного колективу, для піднесення його майстерності й професіоналізму <...> Він заклав той фундамент, на якому тепер можна впевнено будувати нову, невідому ще нікому споруду – сучасний український балет <...>» (Станішевський, 2002, с. 320). Знаходимо також характеристику творчого почерку К. Голейзовського у період його діяльності в Одеському оперному театрі: «<...> захоплюючи балетну молодь сміливими ідеями, <...> лише протягом одного сезону Голейзовський перетворив театр на своєрідну експериментальну майстерню, стимулюючи перші спроби молодих балетмейстерів <...>». [Серед них – П. Вірського й М. Болотова – Т. Б.]. Сам балетмейстер проголошував: «Одеса – балетний Голівуд, фабрика нового танцю! Саме звідси має поширюватися по всій Україні новий сучасний танець» (там само, с. 318). У спогадах одного з учасників Молодого театру Л. Курбаса згадано про педагогічну творчість М. Мордкіна: «Робота з Мордкіним захоплювала своєю оригінальністю, темпераментом, граційністю пластичних форм. Вправи не були шаблонним класичним станком, як не були й звичайними та академічними танці. Скоріше їх можна було назвати творчими етюдами <...> вправи давали нам не лише фізичну стрункість та вміння, а й підносили внутрішньо – після них легше дихалося, відчувалося, думалося» (Бондарчук, 1991, с. 143).

На прикладі функціонування однієї з виробничих студій – «постійної лабораторно-дослідної станції» при Державному драматичному театрі імені І. Франка в м. Києві – проаналізуємо окремі аспекти формування змісту профільної підготовки артистів балету у виробничих умовах. Спрямоване на «підвищення загальної кваліфікації акторів і всебічне пророблення спеціальних театральних дисциплін», навчальне виробництво театру забезпечувало опанування цілісних «теоретико-дослідницьких комплексів». «Історичний» комплекс передбачав теоретичне студіювання вихованцями еволюції театральної

ідеології, акторської та режисерської культури в різних історичних епохах; «формально-естетичний» комплекс – дослідження законів «театрального виробництва», ознайомлення з його формами й методами, залежності технологій подачі сценічного матеріалу від специфіки виду мистецтва (словесного, музичного, танцювального), ознайомлення із психологією творчості; «практично-лабораторний» комплекс забезпечував апробацію техніки й методів сценічного виробництва, опрацювання способів композиції театрального матеріалу (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр. 442. Арк. 39). Студійна мистецька освіта містила різні аспекти теоретичного та практичного навчання, однак не могла замінити ґрунтовної професійної підготовки спеціалізованого навчального закладу, про що було зазначено у доповіді Методкому Управління профосвіти Наркомосу УСРР (1926 р.): «Театральні студії готують актора за два роки, але ж невисокої кваліфікації і неширокого діапазону – знайомого лише з однією формою та технікою театру, при якому існує студія» (там само. Спр. 146. Арк. 37).

Досліджуючи зміст професійно-практичної хореографічної підготовки в умовах стаціонарних театральних виробництв, зазначимо, що певним чином його формування було зумовлене тенденціями розвитку національного балетного репертуару, оновленням традиційних класичних сценічних форм, активним упровадженням національного контенту на професійній сцені. Однак цей процес часто відбувався еkleктично, з «безглуздим формалістичним трюкацтвом» (Станішевський, 2003, с. 44). «Українського балету ще не було й нема: він ще в народі як матеріал», – підкреслював В. Верховинець (Верховинець, 1920, с. 68), наголошуючи на необхідності розширення лексичних можливостей сценічного танцю на ґрунті поглибленого засвоєння автентичних надбань національної хореографії. Співзвучною щодо висловлювань балетмейстера вважаємо офіційну позицію керівних структур мистецької галузі 1920-х рр. Зокрема, у «Матеріалах Всеукраїнського з'їзду Союзу робітників мистецтва» (1927 р.) домінантною була думка, що консерватизм оперних і балетних театрів особливо виявлявся у репертуарній політиці, далекій від запитів революційної епохи у своїх формальних досягненнях. З-поміж основних положень резолюції

ЦК КП(б)У «Політика партії у галузі театру на Україні» від 3.06.1927 р., що стала керівною для розвитку театрального виробництва, були визначені також стратегічні завдання балетної галузі: «<...> поступове витіснення дрібнобуржуазної ідеології, втіленій частково у міщанському репертуарі та авторських трактовках сценічних творів, <...> підтримка нових мистецьких досягнень <...>». На переконання радянських освітян, під «уникненням формально-технічних моментів» у роботі театрів розумілося «активне використання українською соціалістичною культурою усіх її надбань, рішучий розрив з традиціями провінційної обмеженості та вульгаризації художнього твору, створення нових культурних цінностей» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр. 437. Арк. 330–334). Реалізація зазначених стратегій відбувалася за рахунок збагачення балетних вистав лексикою українського народного танцю у поєднанні з класичною технічністю. За словами М. Загайкевич, перетворення народного танцю у сценічний, що виявилось основною рисою одного з перших національних балетів – «Пана Каньовського» (1931 р.), надалі накреслило магістральну лінію розвитку балетної творчості в Україні (Загайкевич, 1978, с. 53). Отже, спостерігаємо формування нової лексичної бази сценічного танцю, де автори хореографічних текстів широко використовували окремі елементи української танцювальної аутентики як етнографічне забарвлення твору, а також створювали цілісні балетні вистави, драматургійно побудовані на органіці класичної та народної хореографії. Важливо, що ця тенденція визначила розвиток українського класичного виконавства, впливаючи на професійну підготовку артистів балету при театральних виробництвах та спеціалізованих хореографічних школах.

Водночас необхідно зауважити, що в перше пореволюційне десятиліття, навіть за умов актуалізації формування українського балетного репертуару у державних театрах, національної хореографічної школи як цілісного культурно-мистецького явища в республіці ще не існувало. Натомість розвиток української балетної педагогіки традиційно відбувався в аспекті освоєння досвіду потужних російської та польської хореографічних систем. Очевидно, що така тенденція була зумовлена нестачею вітчизняних фахівців-хореографів і, відповідно, відсутністю

сформованих традицій національної балетної школи. Аналіз звітної документації театральної галузі 1920-х рр. дозволяє виокремити популярне в тогочасному професійному мистецькому середовищі твердження, що загалом підтверджувало кризові процеси в хореографічній освіті: «Академізм і рутинність, застарілість методів і форм стаціонарних театрів, їх відірваність від побуту та інтересів робітничої молоді не в змозі задовольнити творчі запити молодого покоління митців» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 5. Спр. 427. Арк. 13). У більшості жорстких характеристик балетної школи простежено саме визнання низького професійного рівня класичної хореографічної освіти в Україні та, відповідно, необхідності її реформування. Крім того, керівництво театрів, тенденційно вважаючи балет «легковажним мистецтвом», тривалий час у формуванні балетного репертуару обмежувалося хореографічними антрепризами чи окремими концертними номерами, для виконання яких цілком достатньо було утримувати в штаті кілька пар артистів балету.

Незважаючи на такі несприятливі факти для розвитку балетного мистецтва, твердження діячів Пролеткульту про «застаріле музейне мистецтво класичної хореографії», яке «без усіляких зусиль витісниться новим синтетичним театром» (Сокольская, 2000 а, с. 383), не справдилося. Відомо, що активно підтримував класичну хореографію відомий ідеолог радянського мистецтва А. Луначарський, проголошуючи балет дієвим чинником формування нової соціалістичної культури та визначаючи його «стихією, що неймовірно запалює маси, спроможною дати вираження будь-якому почуттю <...>». Промовисто підкреслений ним також ідейний та організаційний ресурс балетного мистецтва: «Злагожденість, точність балетних рухів, повнота влади його артистів над своїм тілом, повнота влади балетмейстера над рухливою масою є запорукою тієї величезної ролі, яку балет може мати <...>» (Луначарский, 1925, с. 26). Відповідно, «траєкторія попиту» на балетні спектаклі в цей період невпинно зростала, зумовлюючи посилення уваги в галузі мистецької освіти до системної підготовки виконавських кадрів сценічної хореографії у виробничих умовах.

Як складник театральної-видовищної індустрії студії класичного танцю функціювали також завдяки приватній ініціативі артистів балету (Бахрушин, 1947, с. 168). Вихованці профшкіл знайомилися зі специфікою сценічного виконавства факультативно – для загального розвитку, що за суттю не відповідало призначенню балетної педагогіки, орієнтованої на більш ґрунтовне й системне хореографічне навчання. Загалом спроби реалізації якісної практичної підготовки школярів в аматорських балетних школах найчастіше залишалися у стадії проєктів. Але з архівних джерел все ж відомо про ідею створення «дитячого балету» в м. Харкові саме з кращих учасників хореографічної самодіяльності. У приватних хореографічних школах використовували різні форми залучення юних танцівників до зразків класичної хореографії, зокрема практикували колективний перегляд театральних балетних вистав. До того ж академічна сцена була не єдиним місцем, де школярі могли долучитися до надбань класичної хореографії як глядачі. Поширеним явищем у 20-х рр. стали виїзні шефські балетні вистави й концерти-лекції професійних артистів для дітей та учнівської молоді, влаштовані у невеликих містах, селищах як стаціонарними, так і пересувними театрами. Святкові виступи просто неба об'єднували в одній концертній програмі професійних і самодіяльних артистів. Упродовж 1924 р. з ініціативи театального відділу Наркомосу УСРР для школярів м. Києва організовано 25 безкоштовних вистав. У звітній документації йшлося також, що в естрадних виїзних концертах для дитячої глядацької аудиторії зазвичай виступала балетна пара, пропагуючи мистецтво хореографії (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 4. Спр. 177. Арк. 198). Організатори-постановники таких видовищних заходів вибудовували логіку сценарних розробок з урахуванням загальнопедагогічних принципів і принципів дитячої психології. Цікавим методичним прийомом вважаємо залучення дітей-глядачів до безпосередньої участі в театральному дійстві (у формах діалогу, в ігрових дивертисментних уставках). Рекомендації таких сценарних рішень знаходимо в публікаціях відомих театральних педагогів М. Бахтіна, Л. Курбаса, В. Мейерхольда. У цьому контексті показовим є досвід організованого в м. Харкові в 1922 р. Дитячого драматичного театру – першого мистецького

виробництва, репертуар якого був орієнтований винятково на дитячу аудиторію. У звіті Головоцвиху УСРР зазначалося про активну просвітницьку діяльність театру серед шкіл та позашкільних навчальних закладів у 1922-1923 рр. (Культурне будівництво..., 1979, с. 329).

Вагомість професійної активності балетних шкіл потверджує й той факт, що спеціалізованого державного закладу для навчання класичній хореографії поки ще не існувало. Адже відомо, що у визначенні стратегій розвитку системи драматичної профосвіти укоріненим серед керівництва мистецької освітньої галузі було переконання про недоцільність та передчасність організації спеціалізованого вищого чи середнього навчального закладу задля підготовки хореографів, «доки стан цієї галузі мистецтва і роля його в культурному житті суспільства визначиться більш точно» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр. 146. Арк. 39). Зокрема, у протоколі однієї з нарад директорів державних театрів, що відбувалися впродовж 1928 р., М. Христовий (керівник Відділу Мистецтв Наркомосу УСРР) наголошував: «Не можна змішувати два мистецтва – оперу та балет. На даний час і оперу, і балет одночасно ми охопити не зможемо. З балетом треба ще трохи почекати. Але потім на справу виховання українських балетних діячів потрібно буде звернути позачергову увагу, багато чого використовуючи у цьому мистецтві з української культури» (там само. Оп. 8. Спр. 332. Арк. 37 зв.). Відповідно, академічну хореографічну освіту в системі профосвіти, крім балетних студій, тривалий період було зосереджено лише в умовах профільних *[хореографічних – Т. Б.]* відділень музично-драматичних технікумів (на теренах УСРР технікуми функціювали в Києві, Харкові, Одесі, Дніпропетровську), які готували «акторів балету середньої кваліфікації» (там само. Оп. 10. Спр. 768. Арк. 3). Натомість структурне відокремлення хореографічного освітнього напрямку по лінії театральної вертикалі вважалося не на часі. Лише з початку 30-х рр. балетні студії при театральних виробництвах втрачають свою пріоритетність у царині професійної хореографії у зв'язку з появою в м. Києві першого хореографічного закладу середньої ланки профосвіти, спочатку хореографічного технікуму, а згодом – хореографічного училища.

Унікальним прикладом, сформованим у другій половині ХХ ст. в окремий напрям розвитку спеціалізованої хореографічної освіти, визначаємо організацію ступеневої профільної підготовки хореографів у структурі професійного танцювального колективу, як складник цілісного мистецького виробництва. Спадкоємність хореографічної освіти в умовах окремого творчого об'єднання започаткував П. Вірський, створивши 1962 р. при Державному ансамблі танцю УРСР танцювальну студію з підготовки виконавських кадрів. Балетмейстер виховав кілька поколінь артистів (понад 1400) і сформував авторську школу якісної підготовки майстрів-хореографів. За словами дослідника В. Литвиненка, «національна концепція творчості видатного балетмейстера ХХ ст. П. Вірського сприяє самопізнанню і духовному зростанню молодих митців. Програма, створена П. Вірським, є загалом вихованням високих ідеалів і цінностей <...>» (Вернигор & Косенко, 2012, с. 268). У професійно-практичній площині шліфувалися принципи, методи, педагогічний почерк роботи балетмейстера із вихованцями колективу й загалом формувалися концепти хореографічно-педагогічної школи П. Вірського. За визначенням Г. Боримської, «Ансамбль Вірського став справжньою академією народного танцю і танцювально-виконавської майстерності» (Боримська, 1974, с. 128). У кращих педагогічних традиціях колективу з 1992 р. при НЗААТУ імені Павла Вірського функціонує дитяча хореографічна школа – у формулюванні її фундатора М. Вантуха «з метою пошуку, навчання й виховання обдарованих дітей, що згодом зможуть стати справжніми майстрами сцени і поповнити не тільки свій, але й інші професійні хореографічні колективи» (Вернигор & Косенко, 2012, с. 317). Красномовну характеристику наступності в підготовці артистів ансамблю знаходимо в науковій розвідці Ю. Станішевського: «Продовжуючи й розвиваючи славні традиції засновника ансамблю, його нинішній художній керівник <...> дбайливо виховує нові покоління артистів. Розроблена ним унікальна система хореографічної освіти довела свою перспективність і забезпечила постійне омолодження виконавського складу. Підготовка майбутніх артистів починається із шести років у державній хореографічній школі при ансамблі, яку очолює народна артистка України

В. Вантух, у 16 років її вихованці вступають до студії, а після завершення навчання вдосконалюють і шліфують свою майстерність в ансамблі <...>» (Станішевський, 2003, с. 418).

Хореографічна підготовка у школі-студії при Ансамблі танцю імені Павла Вірського, регламентована нормативами Мінкультури України, має триступеневу структуру та складається зі спецгрупи з 2-річним терміном навчання дітей від 6 років, 8-річної хореографічної школи та 2-річної хореографічної студії. Організація навчально-виховного процесу в кожній освітній ланці спрямована на поетапне формування у вихованців професійних виконавських здібностей та усвідомленого шанобливого ставлення до надбань національної хореографічної культури. Практичне опанування класичного й народно-сценічного танцю – наскрізних фахових дисциплін, було доповнене вивченням основ музичної грамоти, ритмопластики, гімнастики, елементів акробатики (для хлопчиків) – на початковому етапі навчання, курсів парного танцю й акторської майстерності – у старших класах (Вадясова, Чернець & Шульгіна, 2012, с. 51–54). Програмний зміст навчання в «Студії по підготовці акторських кадрів при НЗААТУ імені П. Вірського» забезпечує поглиблену профільну підготовку майбутніх артистів із класичного й народно-сценічного танцю, техніки, постановки українського танцю. Учні студії вивчають також теоретичний курс з історії балету та практично знайомляться зі сценічним репертуаром ансамблю, специфікою його творчо-постановчої роботи. Випускники студії одержують свідоцтво встановленого зразка за спеціальністю «артист балету» (Студія по підготовці..., URL: <http://virsky-studio.com.ua/ru/>).

Розвиваючи у творчості НЗААТУ імені П. Вірського основні принципи хореографічно-педагогічної діяльності свого видатного попередника, М Вантух наголошує на важливості неперервності у професійній підготовці хореографів-виконавців: «<...> щоб бути достойним артистом балету, треба все творче життя вчитися, удосконалюватися, шліфувати техніку виконання, працювати над виразністю, пластикою тіла, акторською майстерністю, характером, образом та манерою танцю» (Вернигор & Косенко, 2012 с. 317). Аналізуючи один із

концертних заходів НЗААТУ імені П. Вірського, Ю. Станішевський так ілюструє наступність професійної підготовки в колективі: «<...> поряд з артистами прекрасно виступали учні школи і студенти студії, демонструючи єдність поколінь і розуміння стильових особливостей і виконавської естетики колективу, сформованих П. Вірським і послідовно утверджуваних у своїх балетмейстерських роботах М. Вантухом. <...> Танцюючи поруч, майстри-віртуози немов передають дітям – майбутнім зіркам колективу – животворні традиції і творчу естафету ансамблю <...>» (Станішевський, 2003, с. 418). Як бачимо, педагогічні традиції спадкоємності поколінь в організації безперервного хореографічного навчання в ансамблі, сформовані впродовж десятиліть, активно розвиваються в усіх його структурних підрозділах, забезпечуючи якісну підготовку майстрів-хореографів.

Отже, експериментальні спроби органічного поєднання студійного навчання із виробництвом, започатковані у 20-х рр. і практично зреалізовані у студійних мистецьких угрупованнях, а з другої половини ХХ ст. – у структурі знаного танцювального колективу, визначаємо суттєвим підґрунтям структурного та змістового наповнення хореографічної освіти в умовах театральної-видовищної індустрії. Посилення офіційної уваги в галузі мистецької допрофесійної підготовки виконавських кадрів сценічної хореографії стимулювало процеси організації інституційних форм спеціалізованої освіти хореографічного профілю.

3.1.2 Хореографічні спеціалізовані школи як форма організації початкової хореографічної підготовки

Запровадження новаторських методів сценічного вираження й загалом нових стратегій розвитку балетного жанру впродовж 20-х рр. обумовлювало необхідність створення якісно нових профільних навчальних закладів, які б зайняли свою окрему організаційну та змістову нішу серед типів спеціалізованих хореографічних освітніх установ. Доцільність їхнього заснування усвідомлювали й керівні органи мистецької освітньої галузі, що підтверджують основні стратегії розвитку Хореографічного підвідділу відділу Сценічної освіти Всеукраїнського Театрального комітету ще в 1919 р.: «<...> виробити тип спеціалізованої

мистецької школи з формування вищої технічної майстерності артистів балету, <...> забезпечити ґрунтовну підготовку талановитої молоді, запровадити якісно нові навчальні програми і методи викладання» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 1. Спр. 636. Арк. 4–5).

Серед тогочасних хореографічних студій відомими були мистецькі виробництва Є. Вульф, О. Гаврилової, А. Григоревської, К. Давидової, Н. Дудинської-Тальорі, М. Мордкіна, Б. Ніжинської, А. Романовського, І. Чистякової. Безперечно, у традиційній академічній моделі хореографічної освіти характерним було тяжіння до класичної форми підготовки танцівника. Її прибічники наслідували в студійному виробництві принципи й методики викладання загальновідомих хореографічних шкіл, вибудовували освітні стратегії, орієнтуючись, як правило, на усталені традиції класичного балету. Відомо, зокрема, про спроби хореографів-ентузіастів заснувати в м. Києві профшколи з акцентованою комплексною хореографічною підготовкою – на кшталт відомої тогочасної «Школи російського балету» А. Волинського у Петрограді, де, крім класичного танцю, впроваджували викладання характерного екзерсису (розробленого А. Ширяєвим), лекційні курси з історії драматичного й балетного театру, сценічного костюму й декорацій, спеціальні музичні заняття і загалом був культивованій усебічний розвиток мистецьких здібностей вихованців (Волынский, 1992, с. 188–258).

Водночас організація профільних шкіл танцю припадала на час, коли повсюдно реформували й ревізували хореографічну спадщину минулого, насичуючи її естетикою нового сценічного мистецтва. На потвердження цього наведемо тези однієї з доповідей Методкому Управління профосвіти Наркомосу УСРР (1926 р.): «<...> розвиток сучасного театру – театру Мейєрхольда, Курбаса – в бік широкого використання руху всього тіла актора ставить завдання нові, більш ускладнені, що вимагають ранньої та серйозної фізичної підготовки» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр. 146. Арк. 37). Саме альтернативні хореографічні новації, які перебували в епіцентрі художнього життя перших двох десятиліть ХХ ст., активно використовували в педагогічній площині хореографи-

експериментатори, втілюючи їх передовсім у різноманітних формах студійної роботи.

Розвиваючи новаторські напрямки у мистецтві танцю, вибудовувала свою педагогічну концепцію Б. Ніжинська (відома представниця петербурзької класичної балетної школи, учениця Е. Чекетті, артистка балету у славетних «Російських сезонах» (Григорович, 1981, с. 370)) у власній експериментальній театральній студії «Школа руху», заснованій у м. Києві 1919 р. Прагнення до суворої відточеності та витонченості хореографічних форм, властиве академічному виконавству, вона поєднувала з експериментами в галузі руху, виховуючи студійців у контексті альтернативних хореографічних течій. Для реалізації своїх педагогічних амбіцій хореограф орієнтувалася переважно на вільну від будь-яких хореографічних штампів учнівську аудиторію (віком від 16 до 20 років), волюючи працювати з «чистим матеріалом». Авторська методика Б. Ніжинської, підкріплена плідною роботою у Київській Центростудії, Драматичній студії Єврейського культурного центру, Київській консерваторії, Молодому театрі Л. Курбаса, ґрунтована на розширенні лексичних можливостей професійного танцю, а отже, на викладанні у своїй школі різних форм і стилів хореографічного мистецтва (основ класичного і характерного танцю, танцю-модерн, міміки тіла, стилю у рухах), уключаючи й теоретичну підготовку (теорію музики, запис рухів за допомогою нотної системи, лекції про мистецтво і творчість) (Ратанова, 1999, с. 13–15). Вихідною точкою думок виконавиці й педагога про мистецтво руху було визначення саме його *[рух]* *[курсив наш – Т. Б.]*, а не статичну позу основою танцю: «Здається безглуздим, коли тіло танцівника рухається лише для того, щоб дивувати тією чи іншою позою. Незалежно від виразності задуму, такі форми не можуть вражати, якщо вони не будуть створені рухом, який живе у них» (Станішевський, 2002, с. 13).

У «київський період» творчості хореографічно-педагогічні пошуки Б. Ніжинської були спрямовані на оновлення академічної системи професійної хореографії, втілювались у новаторських формах сценічного мистецтва, так званих «балетах без сценарію». Композиційні рішення балетмейстера, близькі до

тогочасної хореографічної інноватики, були також просякнуті ідеями конструктивізму, «танців машин». Ілюстративним є опис тогочасним режисером М. Терещенком (сподвижником Л. Курбаса) однієї з вистав Б. Ніжинської: «<...> чіткість ліній зовнішнього малюнка спектаклю, організованість і злагодженість ансамблю, технічна вправність тіла, рухів <...> Але саме у цій злагодженості рухів я не бачив живої людської індивідуальності. Виконавці ансамблю знеособлювалися» (Волхонович, 1997, с. 12). Певні засади авторської педагогічної системи Б. Ніжинської сформульовані документально й окреслені нею у трактаті «Рух і школа руху: теорія хореографії», але загалом її методика професійної підготовки танцівників висвітлена фрагментарно.

У сфері професійної хореографії поширенню альтернативних хореографічних течій сприяли також численні виступи їхніх представників, утверджуючи засобами мистецтва руху філософію нової людини, «прекрасної тілом і душею», та, головню, проголошуючи принципи «нового життєвідчуття». Показовим прикладом хореографічного просвітництва вважаємо «Ритмопластичні вечори» відомої російської студії М. Познякова, представлені у 1921 р. у м. Харкові, коли широкому загалу була презентована хореографічна система, що «органічно поєднувала елементи хронометричної ритміки Далькроза й музичного одухотворення Дункан» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 2. Спр. 25. Арк. 78). Майстерно синтезуючи в етюдах «ритм, поезію, музику зі складним світом людської душі», студійці наочно демонстрували важливість осмисленості руху і загалом виховний потенціал ритмопластики. Важливо, що виступи студії були доповнені теоретичними доповідями її організатора М. Познякова, які стосувалися естетики нового танцю, особливостей його генези й розвитку (там само, арк. 78–79).

Зазначимо, що перші роки радянської влади стали періодом найвищої активності практичного впровадження новаторської концепції «вільного танцю» А. Дункан, поширеної переважно в структурі приватного студійного руху. Ідеї відомої танцівниці були співзвучними з ідеями радянських освітян віднайти універсальний засіб виховання нової людини, використовуючи задля цього

різновиди мистецької активності. У своєму прагненні створити «танець майбутнього», звільнений від умовностей балетної педагогіки, послідовники А. Дункан обирали свободу виходу в русі творчого імпульсу учнів, протиставляючи його канонам класичного виконавства, що знаходило відчутну офіційну підтримку керівних структур освітньої галузі. Основним критерієм функціонування «нової школи танцю», загальнодоступної та масової, було проголошено формування в особистості внутрішнього ритму, а джерелом будь-якого руху вважали душу як «перший крок у танці». Апелюючи до педагогічних принципів Ж. Руссо – виховувати дітей природно, не обмежуючи їхнього самостійного прагнення до саморозвитку, А. Дункан водночас не поділяла думок тих педагогів, що не припиняли хаос і безконтрольність під час занять із танцю, натомість наголошувала на важливості формування у вихованців здатності до самоконтролю, витримки завдяки руховій активності *[наприклад, навчаючи дітей тримати музичні паузи в русі – Т. Б.]*. Історик хореографії М. Вашкевич, визначаючи основним принципом «школи А. Дункан» природовідповідність, уважав основними смисловими акцентами її системи «розвиток тіла, душі й розуму природними шляхами» (Вашкевич, 1908, с. 78–79). Однак загалом поширення «дунканівських» концептів «вільного танцю» в умовах радянського позашкільля було доволі суперечливим явищем. Спираючись на той факт, що емоційний складник танцю А. Дункан превалював над його технічними характеристиками, адепти її школи часто виправдовували відсутність видимих результатів навчання у власних студіях. До того ж сама авторка концепції зі скепсисом ставилася до процесу освіти в галузі танцю, наголошуючи, що навчити танцювати нікого неможливо, можливо лише пробудити до цього бажання (Дункан, 1998, с. 71–72). За словами Ю. Бахрушина, її танцювальна система, заснована на широкій імпровізації та цілковитій залежності від індивідуального виконання, страждала відсутністю методів і цілісності (Бахрушин, 1965, с. 169). Численні послідовники відомої «босоніжки» *[не завжди представники професійної хореографії, а, найчастіше, дилетанти – Т. Б.]* прагнули втілювати ідеї «вільного танцю», значно спрощуючи й,

відповідно, нівелюючи їх первинний філософський сенс. Отже, така невизначеність у формуванні змісту хореографічного навчання зумовлювала відсутність системності та чітких вимог щодо його організації у т. зв. «студіях за методикою Дункан». Однак узагалі концепти «вільного танцю» визначаємо вагомим чинником поступу хореографічної освіти в численних альтернативних напрямках, оригінальних стилях, новаторських педагогічних упровадженнях.

Високо оцінювали теоретики Наркомосу УСРР естетичний і прикладний ресурс «комплексу ритмопластичних навчальних рухів» Е. Ж.-Далькроза. Упродовж 20-х рр. провідним видом студійної рухової активності учнівської молоді було визначено ритмічні заняття. Складна «далькрозівська система» інтерпретована не лише одним із провідних методів комплексної музичної педагогіки, а й засобом гармонійного тілесного виховання молодого покоління. Ритміку не ототожнювали з хореографією й, відповідно, нею не мали на меті замінити танець, хоча вона й суттєво впливала на його розвиток, забезпечувала формування елементарних танцювальних навичок, необхідних для подальшого хореографічного навчання. У цьому контексті нам імпонує визначення відомої ритмістки В. Росихіної: «Ритміка не в змозі була замінити ані хореографію, ані фізкультуру, ані сценічні тренування, однак саме на ґрунті ритміки всі ці галузі руху перебували в тісній взаємодії, органічно готуючи особистість до більш тонкого сприйняття інших мистецтв» (Сокольская, 2000 а, с. 368). Головним її призначенням було проголошено вдосконалення тіла за допомогою виразних ритмічних рухів, формування у студійця витривалості, наполегливості, організованості. Масовість і доступність музично-ритмічних занять зумовлювали їхню корисність, сприяли залученню до них усіх, без винятку, бажальників, що загалом задовольняло природну потребу молоді у руховій діяльності. Популярним був вислів, опублікований ще в 1919 р. в харківському журналі «Творчість», що «ритміка є найбільш демократичним видом мистецтва, адже вимагає наявності здібностей, властивих кожному» (Бахрушин, 1947, с. 168). Отже, раціоналістичний підхід до процесу рухової підготовки підростаючого покоління зумовлював визначення ритміки як провідного засобу гармонійного фізвиховання.

На території радянської України «захоплення» ритмікою здебільшого було характерним для великих культурних центрів – Києва та Харкова. Українські педагоги орієнтувалися на здобутки відомих ритмістів Н. Олександрової, В. Грінер, М. Румер, О. Конорової, втілювали концепції музично-ритмічного виховання Е. Ж.-Далькроза в системі загальної та спеціалізованої освіти в УСРР. До організації музично-ритмічних заходів активно долучалися професійні мистецько-педагогічні об'єднання. У навчальній документації рухова підготовка мала узагальнювальні й умовні назви «Далькроз-Дункан», «Дельсарт-Далькроз-Дункан». На «ритмічній організації руху» були базовані окремі розділи музично-програмової студійної роботи зі школярами, розроблені методистами Київської Дослідної Педагогічної Станції (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 491. Арк. 141–181). Навчальні заняття ґрунтувалися на постулаті, що «в царині руху якнайкраще виявляється творчість дитини» (там само, арк. 148).

На західноукраїнських землях упровадження загальноєвропейських культурно-мистецьких інновацій було більш активним і масовим. Модерні хореографічні течії були втілені в освітньому просторі Галичини перших трьох десятиліть ХХ ст. Вони розвивалися в інших суспільно-політичних умовах, незаангажованих радянською ідеологією, під впливом закономірностей поступу європейської танцювальної культури. За словами М. Пастернакової, «у Західній Україні, точніше у Львові, нові напрямки сценічного танцю знаходили гарячих прихильників, які вивчали його в окремих школах <...> вони захоплювали <...> своєю оригінальністю, багатством танкових ідей та новою, цілком іншою, ніж класична, технікою» (Пастернакова, 1964, с. 104, 182). Зокрема, у визначенні дослідниці генези танцю «модерн» у Східній Галичині першої третини ХХ ст. В. Пастух основними формами прилучення галицьких мистецьких кіл до надбань модерної хореографії були різноманітні показові виступи (хореографічні та пластичні імпрези, музично-хореографічні вечори, дитячі мистецькі програми) за участю вихованців місцевих хореографічних шкіл і студій, що відзначалися широким спектром танцювальних течій: ритмопластикою, експресіоністичним і виразовим танцем, різноманітними стилізаціями (Пастух, 1999, с. 13). В освітній

площині особливо знаходили відгук набутки польських хореографічних шкіл початку ХХ ст., у діяльності навчальних закладів, профільних курсів – «музичних і танкових», організованих українськими та польськими хореографами чи культурно-освітніми товариствами. Перший осередок ритміки в м. Львові створив С. Гловацький ще у 1908 р. Не відома широкому загалу, проте надзвичайно популярна в період 20-х рр., у цьому місті функціювала гімнастична школа М. Левицької. Орієнтуючись на західноєвропейські течії гімнастичного виховання, викладачка активно популяризувала методику застосування акомпанементу для проведення руханки. Новаторські ініціативи були втілені в структурі приватних шкіл: О. Федів-Суховерської (засновниці першої української школи ритмопластики у м. Львові); О. Федак-Дрогомирецької (учениці Е. Жака-Далькроза, яка викладала ритміку у Львівському музичному інституті імені М. Лисенка та у власній ритмопластичній школі для дітей і молоді); М. Броневської та М. Ржечицької-Вайдової (організаторів польських шкіл модерного танцю в м. Львові); Д. Кравців-Ємець (виконавиці й хореографа, керівника «Дитячої танкової класи» при Інституті народної творчості у м. Львові); І. Голубовської-Гогульської (засновниці першої школи вільного танцю на Гуцульщині – «Курсів ритмопластичної руханки» в с. Космачі, ініціаторки хореографічних заходів у м. Коломиї, м. Станіславі) (Пастернакова, 1964).

Примітно, що на теренах Галичини хореографічному навчанню дітей та юнацтва на основі загальноєвропейських модерних течій було властиве привнесення національного контенту. Зокрема, В. Пастух наголошує: «<...> оригінальний виконавський стиль українських представників модерного танцю формувався на ґрунті поєднання досвіду західних хореографічних шкіл і традицій національного мистецтва» (Пастух, 1999, с. 15). Наприклад, О. Федак-Дрогомирецька, реалізуючи у своїй школі «ясність далькрозівської концепції і чистоту її методи», уважала за необхідне виховувати українських дітей на національному мистецькому ґрунті, використовувала музично-ритмічні навчальні вправи, побудовані на зразках української народної музики та творах українських композиторів. Упорядковані нею авторські «образки-таночки» легко сприймалися

учнями, виконували естетико-виховну функцію й водночас сприяли формуванню в них національної культури. Відомо, що ритмопластичні методики ігрового характеру викладачка поширювала в українських дитячих садках, готувала дітей до «прилюдних виступів», прибуток із яких ішов на добродійні цілі (Пастернакова, 1964, с. 213–215). На основі української музичної аутентики вибудовувала методику ритмічного виховання І. Голубовська-Гогульська. Наслідуючи «дунканівські» традиції, вона збирала вихованців під відкритим небом: «<...> серед вільної природи діти проводили своє вакаційне дозвілля, відтворюючи у таночках коливання гілок на деревах, хвилі на річці, іноді зграю крикливих горобчиків <...>» (Пастернакова, 1964, с. 203–204). Свої «танкові ідеї» хореограф поєднувала з «мелодіями народної пісні», які «охоплювали танець у ритмічний такт, підкреслювали плавність і грацію рухів». У такий спосіб, у вільній руховій інтерпретації, учні розвивали уяву й відчуття ритму, «радо співпрацювали зі своєю вчителькою», а рухові заняття «давали їм справжню естетичну насолоду» (там само, с. 204).

Узагальнюючи досвід найбільш відомих авторських «танкових шкіл» на західноукраїнських землях, М. Пастернакова наголошувала: «Їхня метода ніяк не претендує на професійний вишкіл та є виключно одним із засобів музичного і загального виховання. У вільних драматизованих іграх і фізичних вправах вона дає дітям свободу й радість самовияву, розвиває їх фантазію, відкриває вроджені таланти, унапрямяє індивідуальність <...>, вчить дітей активно співжити і співпрацювати з другими, без копіювання, без стандартизації. З тієї музично-рухової бази виростають необмежені можливості рухового вислову, що охоплені ритмом і формою дають струнку, многогранну побудову мистецького танцю» (Пастернакова, 1964, с. 219–220).

На наше переконання, наведені характеристики хореографічної діяльності педагогів-ритмістів Галичини доводять педагогічну значущість зарубіжного досвіду у формуванні концептів національної хореографічної освіти. Водночас зауважимо, що на практиці активне використання інновацій у навчанні мистецтву руху не завжди відповідало їхній сутності, первинному змістові. Наприклад, в

освітньому середовищі, крім справжніх знавців учення Е. Ж.-Далькроза, чимало було так званих «псевдоритмістів», що популяризували ритмопластичні методики, не володіючи ґрунтовними фаховими знаннями, а тому їхнє трактування не відповідало професійним вимогам. «З того платонічного захоплення новою ідеєю та з незнання її основ і завдань виникло тоді чимало непорозумінь і хибних інтерпретацій. Танкові школи залюбки вставляли в тому часі у свою навчальну програму так звану ритмічну руханку, ритмічні танці й хороводи, ритмічні забави і навіть ритмічний балет» (Пастернакова, 1964, с. 213).

Безумовно, погоджуємося, що загалом у тогочасних танцювальних профшколах програмний зміст навчання формували переважно на основі хореографічної інноватики чи узагальнення педагогічного досвіду знаних закордонних діячів професійної сцени. Проте вважаємо, що саме такі приклади приватної ініціативи, «дуже різні і надто неоднакові за рівнем викладання» (визначення Ю. Станішевського (Станішевський, 2002, с. 317)), впливали на формування вітчизняної системи професійної хореографічної підготовки, орієнтованої як на традиції, так і на інновації в царині професійного танцю. Багатовекторність її змісту виявлялася в інспірації новітніх хореографічних течій, засвоєнні альтернативних театральних тенденцій, упорядкуванні класичного сценічного репертуару.

Зокрема, у 20–30 х рр. «великий попит серед робітничої молоді» мала Державна хореографічна студія «Іскра» в м. Києві, що значно вирізнялася з-поміж інших мистецьких об'єднань за рівнем професійної підготовки і мала офіційний статус профшколи, підпорядкованої Наркомосу УРСР. Розпочавши свою діяльність у 1924 р. як «окрема мистецька одиниця», студія провадила широку «експериментально-показову роботу в галузі радянського хореографічного мистецтва» і була визнана Наркомосом УРСР такою, що «відповідала усім вимогам соцвиху». Хореографічна майстерня реалізовувала передовсім «виховавчу функцію»: мала «художньо та ідеологічно витриманий репертуар», проводила «вперту боротьбу зі шкідливими ухилами мистецтва руху, що згубно впливають на молодь», «плекала паростки радянської хореографії» (ЦДАВО

України. Ф.166. Оп. 10. Спр. 404. Арк. 19–19 зв.). Тематика її «масових хорео- постановок», щорічно презентованих різноцільовій глядацькій аудиторії, ілюструє пошуки «своєрідних форм радянського танцювального стилю» (там само. Арк. 14) та загалом ідеологічну спрямованість творчості. Наприклад, одна з концертних програм містила різножанрові постановки, об'єднані єдиним ідейним контентом: 1) хорео-п'єсу «Кочівники» за твором І. Копиленка «Боротьба з родинно- побутовим укладом життя»; 2) танцювальну сюїту на тему «В темпі п'ятирічки»; 3) етюди «В країні мрій», «Перша кінна»; 4) «емоційні примітиви» з циклу «Бадьорість» [*пантомімічні етюди – Т. Б.*]. У виробничому плані майстерні за 1930–1931 рр. провідним завданням визначене «обслуговування київського виробника та шкільного глядача». Хореографи «Іскри» створювали спеціальний дитячий репертуар, де окремі номери синтетичного жанру – «Музика в рухах», «Спортивна гра» – передбачали залучення глядача до самого дійства. У складі студії працювали від 20 до 40 кваліфікованих артистів балету, які крім безпосередньої концертної діяльності активно займалися просвітництвом під час виїзних концертів, організовуючи семінари для юнацтва, робітничої молоді. Просвітницьке спрямування діяльності «Іскри» підтверджує факт функціонування при майстерні тимчасових хореографічних курсів для дітей і для дорослих (там само. Арк. 8–19 зв.).

На тлі загального піднесення «масового танцювального дозвілля», захоплення ритмопластичними течіями та фізкультурними танцями окремою (хоча й не поширеною в умовах панування в освітній галузі радянської ідеології) тенденцією розвитку хореографічного виконавства в Україні визначаємо виховання учнівської молоді на кращих зразках танцювальної аутентики, широко втіленій у просвітницькій діяльності українських митців на західноукраїнських землях. Контекстним уважаємо вислів В. Верховинця: «В Галичині справа танкова стоїть краще. Танки народні – “коломийка”, “гуцулка” і “аркан” – стали улюбленими на всіх вечірках і всенародних забавах» (Верховинець, 1920, с. 71). Зокрема, організація шкіл національного танцю стала важливим напрямком подвижництва видатного хореографа В. Авраменка, під керівництвом якого

впродовж 1922–1924 р більше п'ятисот вихованців здобуло хореографічну освіту і навчилося танцювати «основні українські танці». Перша школа була заснована у 1922 р. у Львові при театрі «Української Бесіди»; наступні – в 1923 р. – у Луцьку, Рівному, Кременці, Олександрії та Межиріччі, в 1924 р. – у Холмі, інших містах Волині. За статистикою, у м. Луцьку школу «Українських Національних Танців» закінчило 100 учнів; у Рівному – 60, Олександрії – 30, Кременці – 50, Межиріччі – 40 (Косаковська, 1999 с. 823–834).

Загалом, інтерпретуючи танець провідним засобом національного виховання, В. Авраменко на власному прикладі закликав освітян масово долучатися до процесу хореографічного навчання, наголошував, що «національний танок, як розумна, бадьора й моральна розвага, цілком заслуговує на те, щоб увести його до програми навчання при школах, поруч із руханкою та співом <...>» (Авраменко, 1947, с. 11). «Хочу наукою танцю розбудити в молоді любов до України, бажання спільної думки української», – писав він, усвідомлюючи значущість хореографічного виховання у формуванні «національно свідомої та сильної духом» молоді (Книш, 1966, с. 24) та визначаючи, що саме «український танець допоможе їй стати такою» (там само, с. 12). Підкреслимо, що освітній процес у школах В. Авраменка мав чітку організацію і структурований зміст, складався з програм теоретичного і практичного характеру і, зокрема, містив такі навчальні курси: 1) теорія танку; 2) танкові рухи; 3) танкові постави; 4) танкова пластика; 5) танкова гімнастика. По закінченню школи і складання іспитів у складі членів «Просвіти» учні отримували офіційні свідоцтва. Особливо обдаровані випускники набували кваліфікації інструктора у складі «Товариств відродження національних танців», які входили до місцевих «Просвіт» на правах секцій (Косаковська, 1999).

Грунтовність хореографічної підготовки у школах В. Авраменка яскраво ілюструє авторський науковий підхід у викладенні власної педагогічної системи. Крім технічних характеристик хореографічного матеріалу, В. Авраменко визначив своєрідний «кодекс» техніки й поведінки у процесі виконання танцю, спираючись передовсім на його ментальні ознаки та виховний потенціал: «В українському

танкові належить поводитися скромно й чемно, уникати таких негарних проявів, нібито “нашого танку“, як ходіння на руках, повзання штаньми по підлозі, плескання в долоні, по халявах, колінах, підошвах, та ін.; <...> жіноцтву суворо забороняється робити присідки, чоловічі кроки та різні невідповідні для моральної жінки чи дівчини рухи <...>» (Авраменко, 1947, с. 16). Такі педагогічні поради було призначено для тих вихованців балетмейстера, які пройшли інструкторський курс танків, щоб навчати шкільну молодь. Відомий чеський балетмейстер В. Лібовицький підкреслює визначальну роль педагогічної діяльності В. Авраменка у своєму професійному становленні: «Авраменко навчив мене тому, чому в школах рідко коли учили – любові й покірливої шани до народного мистецтва. На наших очах він воскрешав національні й народні українські танці, підкреслював, що “національне мистецтво – не модний одяг, щоб з ним робити що кому заманеться, а джерельна криниця, з якої можна черпати, однак черпати дуже обережно, щоб вода не звирувалася й не скаламутилася” <...> Цей молодий український хореограф, якого можна було сміливо назвати “професором танцю”, повернув українському народові його народний і національний скарб» (Мушинка, 1994, с. 26).

Зауважимо однак, що на території Радянської України розвиток хореографічної освіти на національному ґрунті фактично унеможлиблювався, хоча й мав у своєму арсеналі окремі приклади українського хореографічного просвітництва (В. Авраменка, В. Верховинця, Л. Курбаса). В історії української освіти 20-ті рр., як зазначає О. Сухомлинська, співіснували дві парадоксальні тенденції – більшовизація та українізація. Зокрема, дослідниця наголошує що «українські більшовики прагнули закріпити свій успіх у свідомості широких народних верств, для чого відповідним чином стали перебудовувати освітню систему, сприяти комуністичному вихованню підростаючого покоління. До того ж, ще давалася ознака інерція освітніх процесів, що відбувалися у 1917–1920 рр. за українських національних урядів, та й віковичне прагнення народу мати свою державу <...> Радянська влада прагнула використати ці настрої на свою користь,

через національну ідею завоювати прихильність народних мас. Тому й виникає друга тенденція – українізація освіти» (Сухомлинська, 1996, с. 260).

Отже, природно, що в умовах посилення впливу комуністичної ідеології на всі галузі творчої діяльності пріоритетом хореографічного студійного навчання стають сценічні форми агітаційного змісту, лексично спрощені та примітивні. Діяльність танцювальних профшкіл, які були уособленням «нового пролетарського хореографічного мистецтва», не лишила по собі належної кількості документальних свідчень, однак, на нашу думку, сам факт їхнього існування дає підстави твердити про суперечливий характер якості інноваційної хореографічної освіти. Аналізуючи, зокрема, особливості приватної ініціативи у справі навчання танцю, доречним вважаємо критичне твердження Ю. Бахрушина про те, що організатори цих чисельних шкіл, підтримуючи ентузіазм молоді та зацікавленість ідеями відомих хореографічних течій, здебільшого вельми довільно їх тлумачили, часто спотворювали первісну основу запозичених іноземних систем мистецтва руху. Стихійність їхнього розвитку потверджує той факт, що жодної єдиної концепції чи ідейного взаємозв'язку у справі хореографічного виховання між ними не існувало – кожна школа працювала відокремлено, не маючи загального методичного керівництва (Бахрушин, 1947, с. 168).

У другій половині ХХ ст. функційне призначення хореографічних профшкіл поступово звужується та фокусується винятково на початковій підготовці учнівської молоді для подальшого вступу до середніх хореографічних спеціалізованих закладів. Статутні нормативи Міністерства культури УРСР визначали дитячі хореографічні школи як однопрофільні установи початкової мистецької освіти, що «<...> мають своєю метою надати дітям, без відриву від навчання в загальноосвітніх школах, загальні навички і знання з хореографічного мистецтва, а також є першим кроком для найбільш обдарованих і фізично загартованих дітей для вступу до хореографічних училищ <...>» (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 12. Спр. 493. Арк. 81). За статусом вони були закладами загальноестетичного напрямку з 5-річним строком навчання, які забезпечували

первинну мистецьку підготовку в галузі хореографії. Стрижневим напрямом профільного навчання в усіх школах було виховання виконавців на засадах класичної хореографії. Функціуючи в умовах, максимально наближених до виробничих, вони надавали вихованцям унікальну можливість ознайомлення з мистецтвом балету безпосередньо під час сценічної практики. Провідними в системі початкової хореографічної освіти та показовими за якістю профільної балетної підготовки вважали хореографічні школи у великих культурно-мистецьких центрах УРСР: Києві (з 1934 р.), Донецьку (з 1957 р.), Львові (з 1957 р.), Одесі (з 1939 р.), Харкові (з 1957 р.). Усі ці навчальні заклади мали практичний досвід в організації дитячих балетних труп із постійним балетним репертуаром. До кінця ХХ ст. в Україні працювало вже 10 хореографічних шкіл зі сформованими педагогічними й виконавськими традиціями.

З метою впорядкування системи профільної хореографічної освіти в республіці та встановлення єдиних принципів роботи у «первинних її ланках», у 60-х рр. Мінкультури УРСР затвердило низку нормативів, які регламентували освітньо-виховний процес у дитячих хореографічних школах. Зміст навчання в цих типах шкіл, орієнтований на виробничі потреби театральнo-видовищної галузі, певною мірою корелював зі змістом профільної підготовки в хореографічних училищах, забезпечуючи ґрунтовну початкову хореографічну освіту. Крім того, найкращі випускники цих шкіл були потенційними учнями хореографічних училищ і мали вагомi перспективи здобути професію хореографа.

Необхідно зазначити, що питання тотожності рівня фахової підготовки в умовах хореографічних шкіл і хореографічних училищ неодноразово було предметом офіційних дискусій. Зокрема, відомо про клопотання керівництва Одеської хореографічної школи (у 1966 р.) щодо зміни статусу закладу на «спеціалізований навчальний», який би готував артистичні кадри «для професійних танцювальних колективів та музичних театрів» на кшталт хореографічного училища, зокрема, забезпечував би артистами балету Одеський оперний театр. Підставою для такого суб'єктивного бажання стає попередній офіційний дозвіл Управління учбових закладів Мінкультури УРСР 1961 р. про

подовження терміну навчання в Одеській хореографічній школі до 7-ми років як виняток із «Положення про порядок затвердження навчальних планів учбових закладів Міністерства культури УРСР», у зв'язку з високим рівнем професійної підготовки в цій установі. Однак у 1966 р. таке рішення було офіційно визнано не виправданим, і в Одеській хореографічній школі як такій, що «не може прирівнюватися до закладу спеціальної середньої освіти», припинялося навчання понад 5-ти років, починаючи з 1966–1967 н. р. (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 12. Спр. 493. Арк. 81–83). Отже, порівняння статусу та змісту освіти в дитячих балетних школах і хореографічних училищах було вичерпане. Натомість профільне міністерство рекомендувало керівництву дитячих хореографічних шкіл орієнтуватися на позитивний досвід організації освітнього процесу в училищах, де «вся система була підпорядкована гармонійному вихованню майбутнього артиста, зокрема, обов'язково регулювалося навчальне навантаження дітей зі спеціального та загальноосвітнього циклів» (там само. Арк. 82). Оскільки відомо, що в умовах хореографічних шкіл процес профільного навчання був абсолютно не пов'язаний із загальноосвітнім процесом (на відміну від хореографічного училища), узгодженість фізичних навантажень учнів зі шкільним режимом була проблематичною. За таких обставин керівництво профшкіл мало посилити педагогічну увагу до врахування особливостей фізичного розвитку своїх вихованців, їхніх природних задатків, забезпечення спеціального медичного обстеження, усвідомлюючи, що «навіть початкова хореографічна освіта пов'язана з великим фізичним навантаженням» і «не кожній дитині під силу одночасно навчатися у двох школах» (там само).

Дієвим зовнішнім чинником впливу на якість профільної освіти в умовах дитячих балетних шкіл стає система проведення республіканських оглядів, що об'єднувало фахівців навколо актуальних проблем розвитку змісту спеціалізованої хореографічної підготовки. Просвітницька сутність таких заходів – в ознайомленні з кращими педагогічними здобутками в організації дитячої хореографічної освіти, в окресленні основних концепцій перспектив її розвитку з урахуванням досягнень, недоліків та хиб, виявлених під час переглядів творчих

учнівських колективів. Перший Республіканський огляд дитячих хореографічних шкіл, що відбувся в березні 1967 р. у м. Києві, започаткував саме таку традицію, представивши навчальний досвід однопрофільних балетних шкіл (Одеської, Львівської, Харківської, Донецької) та молодших класів Київського державного хореографічного училища [далі КДХУ – Т.Б.]. Провідні хореографи республіки (викладачі шкіл, балетмейстери театрів, виконавці), відзначили високий виконавський рівень більшості учнівських робіт, звернувши увагу на «добре виховані ноги й легкий верх» у львівських учнів, «відчутну правильну школу в руках і ногах» в одеситів, «м'який і виразний верх корпусу, акуратність виконання, уважність і смак у постановці номерів» у донеччан, «технічну майстерність і виразність, складність і різноплановість номерів» у киян (ДАК. Ф. Р-1504. Оп. 1. Спр. 255. Арк. 1, 5, 7, 8). Водночас важливим аспектом роботи журі стає деталізація суттєвих недоліків у методиці викладання класичного танцю, загальні серед яких: «неправильна постановка корпусу, недосконале володіння тілом», «некоординованість рухів рук із рухами тіла», «слабкість стоп і незібраність стегон», «невиразність рук», «захоплення естрадними штампами у формуванні репертуару», «відсутність широти руху», «відсутність класичних основ і культури виконання», «забагато емоційності за рахунок техніки» (там само. Арк. 1, 3, 4, 5). На нашу думку, саме акцент на слабких місцях у техніці й методиці був основним орієнтиром для подальшої роботи педагогів із підготовки майбутніх кваліфікованих кадрів хореографів-виконавців. З підсумкових протоколів огляду дізнаємося, що комісія визнавала відповідність програмного матеріалу вимогам хореографічного навчання, а також окреслювала перспективи розвитку початкової хореографічної освіти, сформульовані провідними викладачами на чолі з народною артисткою УРСР А. Васильєвою. Зокрема, було запропоновано: 1) наполегливо формувати в учнів основи класичного виконавства; 2) виховувати культуру сценічного танцю; 3) учити дітей відчувати музичний матеріал, правильно відтворювати в танці його характер; 4) дбайливо ставитися до української хореографічної культури, переносити на сцену її зразки, витримуючи стиль епохи та не засмічуючи їх зайвою лексикою; 5) викладачам

КДХУ укласти уніфікований список програмних номерів для дитячих хореографічних шкіл задля об'єктивного їх оцінювання під час оглядів; б) започаткувати практику щорічних методичних зібрань викладачів хореографічних шкіл із метою обміну досвідом, обговорення актуальних питань хореографічної педагогіки (там само. Арк. 5, 8–10).

Серед заходів просвітницького характеру важливо схарактеризувати й ті, що проводились на базі КДХУ і стимулювали якість профільного навчання в дитячих хореографічних школах республіки. Зокрема, вдосконалення фахової підготовки викладачів дитячих хореографічних шкіл відбувалося шляхом організації семінарів із методик окремих спеціалізованих дисциплін. Так, Республіканський семінар педагогів класичного танцю хореографічних шкіл УРСР (м. Київ, березень 1968 р.) знайомив хореографів із досвідом викладацької діяльності відомих педагогів училища А. Васильєвої та В. Мей під час відвідування й колективного аналізу відкритих навчальних занять у КДХУ (ДАК. Ф Р-1504. Оп. 1. Спр. 274. Арк. 1). План роботи Республіканського семінару-практикуму з питань методики викладання класичного танцю (м. Київ, 26–30 березня 1979 р.) передбачав комплекс організаційно-методичних заходів: лекцій за міждисциплінарною тематикою; практичних рекомендацій відомих хореографів; консультацій із методик викладання профільних дисциплін; перегляду навчально-методичних кінофільмів; відвідування учнівських балетних спектаклів; відвідування концерту Заслуженого Ансамблю танцю УРСР (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 1064. Арк. 20–23).

Крім КДХУ як основної навчальної бази для проведення просвітницьких заходів, підготовка та перепідготовка викладачів хореографічних шкіл відбувалася в умовах тимчасових організаційних форм навчання. Так, у регламенті роботи Республіканського семінару-практикуму з питань викладання класичного танцю в дитячих хореографічних школах (12–14 грудня 1983 р., м. Одеса) було передбачено колективну розробку програмного матеріалу з методики викладання класичного танцю для різновікових категорій вихованців хореографічних шкіл. З метою оптимізації спеціалізованого навчання в структурі

початкової хореографічної освіти провідні фахівці КДХУ, Львівської, Харківської та Донецької профільних шкіл долучилися також до обговорення проєктів навчальних планів, запропонованих Мінкультури УРСР для цього типу освітніх закладів (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 2027. Арк. 143–146).

З метою підвищення вимог до рівня організації професійного навчання дітей та юнацтва у спеціалізованих навчальних закладах мистецького профілю осучаснювалося його організаційне й навчально-методичне забезпечення. В оновлених міністерських навчальних планах на 1994–1995 н. р., затверджених з урахуванням рекомендацій ради директорів дитячих хореографічних шкіл України, було актуалізовано дидактичні принципи диференціації, індивідуалізації, наступності та професійної спрямованості хореографічного навчання. Зокрема, сам структурний поділ у хореографічних школах на «підготовчі класи», «класи естетичного виховання» та «спеціальні класи хореографії» ілюстрував диференційований характер навчання. Винятковість класичної хореографічної підготовки залишалася незмінною та провідною тенденцією в організації освітнього процесу. Водночас комплексність хореографічної освіти реалізовувалася шляхом опанування інших вузькопрофільних дисциплін, які утворювали цілісну систему первинної професійної підготовки й були зорієнтовані на глибоке розуміння учнями основних тенденцій, лексичних особливостей кожного з видів танцювального мистецтва. Принцип професійної спрямованості освіти зумовлював розширення сітки навчальних годин на вивчення «Підготовки концертних номерів», «Сценічної практики» як дисциплін, що забезпечували безпосереднє ознайомлення вихованців зі специфікою майбутньої виконавської діяльності (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 3270. Арк. 211–215). Показником результативності спеціалізованої підготовки в закладах початкової хореографічної освіти стала організація балетних учнівських колективів у структурі самих навчальних закладів: у Харківській хореографічній школі – Дитячого театру балету (з 1981 р.), який отримав визнання серед дитячих балетних театрів Європи та Азії; в Одеській хореографічній школі – Дитячого

балету «Барвінок»; у Львівській хореографічній школі – «Дитячого театру балету Львова».

Отже, первинна ланка спеціалізованої хореографічної підготовки дітей та юнацтва, сформувавшись у першій третині ХХ ст., була зреалізована в системі профільних профшкіл (приватних і державних), курсів, авторських творчих майстерень і танцкласів. Проаналізовані типи освітніх закладів готували виконавські кадри у галузі класичної хореографії та альтернативних напрямків танцювального мистецтва, однак не мали ознак цілісності й системності профосвіти, ілюстрували відсутність спільних стратегій у формуванні змісту хореографічного навчання та виняткову залежність фахової підготовки від досвіду та мистецького світогляду організаторів профшкіл. Регламентация розвитку дитячих хореографічних шкіл в УРСР у нормативній площині у 60-х рр. забезпечувала встановлення єдиних принципів їхнього функціонування та сприяла поступовому виокремленню початкової ланки інституційної підготовки майбутніх кадрів хореографів-виконавців у структурі мистецької профосвіти, хореографічної зокрема.

3.2 Хореографічна допрофесійна підготовка у структурі багатoproфільних позашкільних навчальних закладів

3.2.1 Хореографічний складник у багатoproфільних освітніх закладах

Рання професіоналізація хореографічної підготовки була характерною ознакою розвитку дитячого танцювального виконавства у багатовекторних організаційних формах, диференційованих за рівнями навчання, віковим поділом та, відповідно, за цільовими настановами й обсягом змісту. На наше переконання, саме танцювальне аматорство – популярний напрям непрофесійної мистецької активності дітей та учнівської молоді – є початковим і важливим складником неперервної хореографічної освіти, унормованим законодавчо, організаційно й методично.

Зазначимо, що на початку ХХ ст. на території підросійської України хореографічне виконавство було характерною ознакою навчальних закладів

середньої ланки освіти різних відомств і підпорядкувань (закритих дворянських інститутів, державних і приватних гімназій, прогімназій різних типів). Вихованців середніх шкіл традиційно долучали до бальної хореографічної культури шляхом участі в мистецьких позакласних заходах. Освітньо-виховні завдання танцювальних занять були зосереджені в морально-регулятивній та естетико-виховній площинах. Реформування освітньої галузі з 1917 р. та руйнація сталих культурно-мистецьких традицій бальної хореографії унеможливили подальший розвиток допрофесійної хореографічної освіти учнівської молоді у форматі загальної освіти.

Етапним у формуванні важливих тенденцій в організації загальнохореографічної підготовки підростаючого покоління стає період національно-визвольних змагань 1917–1920 рр., позначений масштабними перетвореннями в освітній галузі. Незважаючи на складні суспільно-політичні умови (зміни політичного устрою і, як наслідок, зміни освітніх парадигмальних напрямів), він значно розширив перспективи практичної реалізації дитячої аматорської творчості. Провідна роль у справі виховання молодого покоління надавалася позашкільним клубним установам, які мали долучити різні соціальні прошарки «до справжніх цінностей науки й мистецтва» і визначали своєю провідною стратегією сприяння фізичному, інтелектуальному та естетичному розвитку дорослих та підлітків (Крижановський, 1918, с. 4). З метою координації їхньої культурно-просвітницької діяльності та піднесення виховної ролі мистецтва Наркомосом УСРР було затверджено низку законодавчих ініціатив, дотичних до впровадження елементів хореографічного навчання в аматорське середовище.

Зокрема, на початку 1919 р. з метою створення єдиної концепції розвитку всіх культурно-мистецьких організацій та максимального упорядкування їхньої роботи було запроваджено загальну реєстрацію таких установ у позашкільному відділі Наркомосу (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 8. Спр. 450. Арк. 4–6). В основу функціонування позашкільних закладів було закладено принципи: загальнодоступності; плановості й узгодженості напрямів роботи всіх структурних підрозділів галузі; усебічної підтримки творчої самодіяльності

широких мас населення та організації їхньої участі в різноаспектній культурно-просвітницькій роботі. Залучення до різновидів мистецької діяльності у структурі позашкільного відділу регламентував підвідділ мистецтва, на який покладалося регулювання роботи з естетичного виховання учнівської молоді, зокрема і в галузі «мистецтва руху» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 8. Спр. 450. Арк. 17–20 зв.).

Стратегія організації художньо-естетичного виховання учнівської молоді в умовах позашкільля ґрунтувалася на активному залученні дитячої та юнацької аудиторії до художньої творчості в різних формах. Розробку й затвердження навчальних планів і програм для забезпечення розвитку самодіяльної творчості «найбільш вразливих ланок дитячого населення» спрямовував сектор соціального виховання, сприяючи їхній активній участі у громадсько-політичному житті республіки (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 344. Арк. 66 зв.). Деталізацію практичного ознайомлення з різновидами мистецької діяльності регламентували нормативи кожного з типів позашкільного закладу – у «навчально-виховному плані гурткової роботи», яку запроваджували за ініціативою педагогічного колективу вихователів (там само. Оп. 3. Спр. 876. Арк. 38–42). Водночас зазначимо, що на цьому етапі в галузі позашкільля, як підкреслює Т. Пуртова, панувала «модна пролеткультівська теорія “єдиного художнього гуртка”, що визначала розвиток колективів з окремих аматорських жанрів недоцільним та навіть шкідливим» і, відповідно, майже внеможливлювала функціонування такої творчої одиниці, як самодіяльний хореографічний колектив (Пуртова, 1989, с. 7). Натомість розвиток усіх напрямів художньо-естетичного виховання дітей та молоді в різних типах шкіл соцвиху загалом концентрується у площині театральної самодіяльності, синкретичної за своєю сутністю. Оскільки, на переконання педагогічних діячів, «елементи театру простежуються в багатьох життєвих явищах <...> справжній театр охоплює і свята, й ігри, й демонстрації» (Керженцев, 1919, с. 24). Комплексний підхід до реалізації естетико-виховних завдань поширювався й на сферу рухової підготовки, а можливість практичного ознайомлення дітей та підлітків з основами хореографічного мистецтва з'явилася в них насамперед у царині театральної

творчості. Зокрема, актуальною виявилася ідея впровадження елементів танцювального виконавства в організації учнівського драмтеатру, масових позашкільних свят (концертів, літературно-музичних ранків, вечорів, масових гулянь). Дитячий досвід створення театральної продукції з музично-пластичними й танцювальними номерами, танцювальною імпровізацією («танцями під слово», «танцями зі словом») стає характерною ознакою діяльності осередків соціального виховання дітей та підлітків.

Первинну хореографічну підготовку забезпечували організатори дитячих та підліткових клубів – самодіяльних організацій, проголошених «об'єднаннями для організованого спілкування, духовного розвитку і проведення вільного часу підростаючого покоління» (Крижановський, 1918, с. 144). Головною метою їхнього функціонування педагоги визначали «<...> надати дітям розумне, цікаве заняття й розвагу, вивести негарні звички, натомість сприяти розвиткові кращих інстинктів і настроїв душі за допомогою мудро впорядкованих вправ, ігор та розваг» (там само, с. 145). У нормативних документах клубів до складу «розваг» відносили, зокрема, «гімнастичні вправи та національні танці» (там само, с. 144–148). За статистикою Наркомосу УСРР за 1919 р., у кожній губернії республіки функціувало до 40 дитячих клубів (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 1. Спр. 314. Арк. 9). Їхня кількісна динаміка мала тенденцію до щорічного збільшення. Станом на 1.01.1922 р. на території УСРР працювали вже 163 державні клубні установи (Романов, 1990, с. 24–25). Розгорнуті в усіх великих промислових центрах дитячі клуби було визначено «найбільш досконалими типами організації освітньо-виховного процесу, що охоплювали вікові категорії дітей від 8 до 15 років, задовольняли цілям і завданням соцвиху, забезпечуючи всебічний та комплексний розвиток розумових, фізичних, духовних сил вихованців» (Кодекс законів о народном просвещении в УССР, 1922, с. 3, 24). Дієвою формою соцвиху, яка мала забезпечити всебічний розвиток підростаючого покоління, було визнано «школу-клуб», перехідну модель від школи до системи позашкільля, яка за організацією нагадувала денний дитячий будинок і уможливлювала організоване опанування вихованцями різновидів гурткової мистецької діяльності з

урахуванням їхніх природних здібностей, інтересів. Відомо, що в 1920 р. в УСРР працювало 22254 школи такого типу (Порадник по соціальному вихованню дітей, 1921). Оперуючи статистикою архівних джерел, сучасна дослідниця Т. Цвірова доводить, що вже на початку 20-х рр. заклади клубного типу стають основним типом організації позашкільля в УСРР, своєрідними провідниками педагогічного впливу на дітей та молодь, вирізняючись різноманітністю й рухомістю форм (Цвірова б, 2004, с. 47–48).

Головним принципом функціонування клубів було проголошено залучення кожної особистості до захопливої справи в системі налагодженої гурткової роботи. Важливим аспектом їхнього просвітництва вважаємо домінування національного контенту в організації мистецької активності вихованців, адже загальною метою освітньої галузі було визначено «<...> дбати про відновлення українства не тільки в школах, а й поза шкільними стінами, <...> влаштовуючи концерти, свята, музичні ранки й вечори, гуртки для дітей <...>» (Березівська, 1999, с. 92). Підтвердження цього знаходимо й у висловлюванні С. Сірополка: «<...> дитячі майдани, клуби <...> створювалися на ґрунті національного оточення дитини – рідної мови, пісні, гри, маючи на меті доповнювати родинне виховання <...>» (Сірополко, 2001, с. 659). У цьому контексті доречним є досвід хореографічної підготовки в першому позашкільньому клубі м. Києва. Об'єднуючи школярів різних вікових категорій та надаючи їм можливість долучатися до вивчення різних видів народної творчості, клуб забезпечував ознайомлення саме з «національними танцями» в одному з «гуртків за інтересами» (Порадник по соціальному вихованню дітей, 1921, с. 145–152).

В окремих позашкільніх інституціях рухова активність вихованців зосереджувалася у формі організації культмасових заходів. В архівних документах знаходимо відомості про функціонування з 1919 р. позашкільнього «Товариства середньошкільників “Молода Громада”» в м. Харкові, що об'єднало дітей (в окремому дитячому відділі) та учнівську молодь (у секціях різної спрямованості) з метою допомоги трудовій школі у справі загальнокультурного розвитку школярів. Працюючи за різними напрямками мистецької діяльності,

товариство активно залучало своїх членів до сценічної практики організації свят, яка за своєю сутністю передбачала формування в умовах дозвілля різноаспектних навичок, рухових зокрема (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 1. Спр. 452. Арк. 1–1 зв.). У сільській місцевості побутове танцювання учнівської молоді було зосереджене переважно в культурно-просвітницьких гуртках при клубах, що, за статутними нормами, об'єднували як доросле населення, так і школярів, забезпечуючи здорове змістовне дозвілля та підвищуючи рівень просвіти. З метою розвитку різнобічних розумових і мистецьких здібностей гуртківців сільські клуби опікувалися організацією масових заходів, народних святкувань, невід'ємним складником яких були синкретичні мистецькі дійства зі співом і танцями. Діяльність таких позашкільних осередків на селі регламентували нормативи для сільських клубів, що визначали форми й засоби «розповсюдження корисних знань позашкільним шляхом» (там само. Спр. 454. Арк. 123–123 зв.).

Важливо, що українські педагоги наполягали на необхідності розроблення власних гімнастичних і музично-ритмічних систем виховання, багатих на національні форми. З початку 20-х рр. у практику шкільної та позашкільної освіти впроваджували ідеї музично-хореографічного виховання В. Верховинця, теоретично обґрунтовані в репертуарно-методичному посібникові «Весняночка» (1925 р.) та практично реалізовані ним у власній педагогічній діяльності в 1920–1933 рр., зокрема у трудовій школі імені І. Котляревського в Полтаві, у вищих педагогічних навчальних закладах Києва, Харкова, Полтави. Спираючись на природу дитячого фольклору, вчений розробив ефективну методику комплексного використання елементів музичного, драматичного та хореографічного мистецтва в організації рухової підготовки (Верховинець, 1925, с. 3). Доводячи доцільність упровадження своєї методики, учений наголошував, що вона має забезпечити «виховання фізично здорового, етично стійкого, інтелектуально розвинутого майбутнього члена суспільства» (Верховинець, 1989, с. 21). Засобами рухливої музичної гри В. Верховинець суттєво збагачує зміст початкового етапу навчання хореографії. Наголошуючи на виховному ресурсі народних хореографічних форм, педагог інтерпретує основні завдання

хореографічної підготовки контекстно до національного виховання: «<...> дати змогу нашій молоді, особливо нашій учневій громаді, вивчати в першу чергу свій танок, а не захоплюватися всякими викрутасами, піруетами та еквілібристикою танцюристів в українських костюмах <...>» (Верховинець, 1990, с. 122). Водночас маємо зазначити, що формування змісту хореографічного навчання на основі практичного доробку В. Верховинця не стало поширеною тенденцією в умовах ідеологічно заангажованої радянської освітньої галузі. Відповідно, офіційне ставлення до будь-яких проявів художньо-естетичного виховання на національному ґрунті було доволі стриманим. Контекстним щодо цього вважаємо твердження сучасної вченої, дослідниці реформаційних процесів в українській шкільній освіті Л. Березівської: «<...> будь-які прояви боротьби за створення національної системи освіти вважалися буржуазно-націоналістичними, тому й було вилучено з науково-освітнього простору національно спрямовані демократичні проекти реформування шкільної освіти <...>» (Березівська, 2008, с. 11).

Утвердження нових естетичних і етичних норм у галузі масового мистецтва наприкінці 20-х рр. зумовило певні зміни у змісті аматорської хореографічної активності дітей та учнівської молоді. У законодавчих ініціативах Наркомосу УСРР «мистецтво руху» було проголошене передовсім провідним засобом тілесного виховання, що в урочних та позаурочних формах безпосередньо реалізовуватиме основні функції фізкультури – оздоровчу, лікувальну, ідеологічну й почасти художньо-естетичну. Ритмопластичні студійні напрямки, втрачаючи популярність, поступаються так званому спортивно-гімнастичному чи фізкультурному танцю, проголошеному дієвим засобом масового естетичного виховання учнівської молоді. «Спортивна естетика» [за формулюванням А. Сокольської – Т. Б.], домінуючи у шкільних формах занять із руху, визначає у цей період також стиль педагогічної роботи і в умовах позашкілля – в організації масових гімнастичних чи фізкультурно-танцювальних заходів для учнівської молоді, зокрема «молодіжних спартакіад» (Сокольская, 2000 а, с. 369).

Ідеологічною основою посилення уваги педагогічної громадськості до фізичного виховання стає активна пропаганда спорту. Принагідно зазначимо, що на цьому етапі формуються засадничі принципи теорії радянської фізичної культури. Зокрема, у працях М. Бурцевої, Ю. Жаворонкова, О. Ларіонова, М. Познякова, Н. Олександрової, М. Філітіса свою концептуальну визначеність отримує категорія «мистецтво руху», що об'єднує окремі форми фізичного виховання (гімнастику, рухові ігри), ритмопластичні рухи, хореографічні вправи й танці. Як зауважує сучасна дослідниця О. Жбанкова, мета цього процесу полягала не просто в механічному вдосконаленні фізичних якостей і навичок, а у сприянні всебічному розвитку особистості, а рух було визначено провідним педагогічним засобом (Жбанкова, 2004, с. 43). У цьому розумінні категорія «мистецтво руху» не лише механічно акумулювала різновиди руху, а й гнучко з'єднувала їх, акцентуючи саме на художньо-естетичному ресурсі. В умовах «масової фізкультуризації» позашкільної освіти виховання засобами «мистецтва руху» стало серйозною педагогічною концепцією, сутність якої полягала в інтерпретації будь-яких фізичних дій через призму їхніх естетико-виховних смислів, що сприяли фізичному вдосконаленню, створювали широкі можливості для духовного й морального розвитку особистості, оскільки мали передусім художню ідею (там само, с. 43–44).

Відповідно, у хореографічній підготовці дітей та учнівської молоді відбувається поступова трансформація ритмічних та ритмопластичних занять на фізкультурні, що мали інші смисли й реалізовували інші освітні завдання. Танець інтерпретували як невід'ємний складник гармонійного фізичного розвитку школярів, що мав також ідеологічне підґрунтя. Описи авторських методик вивчення елементарних колективних танцювальних вправ, масових композицій періодично з'являлися в методичних записках, резолюціях, доповідях організаторів позашкільного фізвиховання, представлених під час освітянських зібрань різних рівнів. Загальною практикою початкового хореографічного навчання залишалася екстраполяція елементів «далькрозівської» методики музично-ритмічного розвитку школярів, яка враховувала образність дитячого

мислення, схильність до творчості, імпровізації, гри. Вправи було побудовано на ритмопластиці наслідувальних рухів (природних рухах і ритміці тварин) та рухах виробничої тематики (характерних для різних професій). Однак якщо «трудові етюди» за системою Е. Ж.-Далькроза вирізнялися певною складністю, розвиваючи музикальність і почуття ритму, то нові рухові ігри склалися винятково з невігадливих фізкультурних рухів, іноді під примітивний музичний супровід чи під спів самих учасників, вимагаючи від дітей лише загальної спостережливості та кмітливості (Сокольская, 2000 а, с. 391–392).

Активне використання «спортивно-танцювальних комплексів» у дитячому та юнацькому хореографічному аматорстві передбачало не лише реалізацію суто дидактичних завдань. На переконання А. Сокольської, їхнє функційне призначення полягало у відволіканні молодіжного середовища від «порочного й розважального танцю» як «небезпечного пережитку старого світу» (Сокольская, 2000 а, с. 372). Рекомендованими для дитячого виконавства були хореографічні форми радянського походження, «створені в новому, здоровому фізкультуформленні», «без манірних зламів салонних рухів, штучно нав'язаних міщанською буржуазією, що виробляють схожі злами в ідеології молоді» (Бурцева, 1928, с. 14). Лише ті танці, які б «цілком відповідали ідеології класового виховання» і які «молодь по закінченні школи понесе в побут, до клубів», уважали педагогічно доцільними в радянській системі освіти (там само). Отже, фізичній культурі відводилося суттєве місце в системі позашкільної роботи як гідній альтернативі танцювальному мистецтву і провідному засобу «в оформленні сценічного руху». Вона швидко відтіснила й танець, і ритміку, тому що, крім гурткових гімнастичних занять та регулярної лекційної пропаганди, клуби регламентували влаштування на відкритих майданчиках показових виступів як професійних спортсменів, так і «спартаківців» (учасників молодіжної фізкультурної підсекції). Спортивна естетика визначала стиль більшості масових театралізованих постановок в умовах позашкільля. Підготовка молодіжних спортивно-масових свят породжувала нові сценічні форми: «танці-плакати», «танці-гасла», «танці-лозунги», лексичну основу яких становили винятково

гімнастичні чи фізкультурні рухи (Сокольская, 2000 а, с. 369). Важливо, що серед значущих особистісних якостей культивувалися спортивність, акробатичний вишкіл, витривалість, підготовленість до фізичних навантажень різного характеру. У такий спосіб в учнівській молоді формували усвідомлення необхідності фізичного виховання для майбутньої професійної реалізації в будь-якій галузі виробництва. Однак надмірне захоплення фізкультурними рухами, механічне і часто неприродне поєднання їх із танцювальними технічними прийомами спричинювало появу в навчальному репертуарі спортивних танців, одноманітних за характером, змістом, лексичними характеристиками.

Пріоритет фізкультурних занять в організації рухової роботи з гуртківцями, недостатній рівень вузькопрофільної підготовки вчителів цілком природно зумовлював процес подальшого спрощення змісту хореографічного навчання. «Спортивна» тематика, органічно співіснуючи з «індустріальною», передбачала запозичення ідей «механізованого руху», «танців машин», активно вживаних у цей період у галузі професійної хореографії. На практиці така тенденція виявлялася у виконанні вихованцями чітких, ритмічних, лексично нескладних завдань, елементарних рухів, спрямованих на формування як фізичних, так і моральних якостей – дисциплінованості, почуття колективізму, витривалості, відповідальності. Аналізуючи змістовий компонент типового тогочасного методичного керівництва з «Фізичної культури», можемо констатувати, що більшість із програмних танцювальних «*pas*» механічно було перенесено до розряду виразних рухів спортивного характеру. У навчально-методичних виданнях для шкільних і клубних працівників (брошурах, посібниках, публікаціях у профільній періодиці) для проведення рухових занять часто було рекомендовано описувати методику виконання танцювальних рухів через призму виконавських прийомів фізкультури, а також поєднувати вивчення лексики дитячих народних танців із ритмопластичними чи гімнастичними прийомами. Наприклад, у пропонованих композиціях танцювальні рухи «галопу» комбінувалися зі звичайними підскоками спортивного характеру; вальсові рухи – з колективними ритмічними хвилеподібними похитуваннями корпусу та

почерговими підйомами й опусканнями рук (Малая, 1929). Доцільність такої кореляції з позиції професійної хореографії, на наш погляд, була сумнівною, тому що вона значно примітивізувала лексику навчально-хореографічного матеріалу. Натомість педагогічну значущість методики було аргументовано можливістю долучення до опанування основ танцювального виконавства всіх, без винятку, учнів.

Водночас домінування саме фізкультурного ухилу в упорядкуванні змісту позашкільної рухової підготовки мало, на наше переконання, певний конструктив для формування методик хореографічної педагогіки. У цьому аспекті погоджуємося з твердженням О. Касьянової щодо чинників розвитку громадського танцювання в період 20-х рр., яка, зокрема, позитивно оцінює «факт використання в бальній хореографії методів урахування фізіологічних і психологічних особливостей різних вікових груп, властивих галузі фізичної культури» (Касьянова, 1987, с. 10–11), визначає їх дієвими чинниками диференціації танцювального репертуару згідно з віковими особливостями виконавців та ступенем їхньої хореографічної підготовленості. Орієнтовний поділ навчального матеріалу за віковими ознаками на «дитячий», «підлітковий» та «юнацько-молодіжний» мав оптимізувати процес хореографічної підготовки, адже для кожної із визначених груп було рекомендовано різні за характером, стилем, темпом та технічними особливостями танцювальні зразки (там само, с. 10–11).

Характерною ознакою дитячої та юнацької хореографічної творчості цього періоду вважаємо також тяжіння до масових форми танцю. Прагнення до максимального охоплення учнівської аудиторії засобами мистецтва руху певною мірою забезпечувала колективна *пляска* – провідна форма масового хореографічного виконавства, офіційно регламентована «Тимчасовим положенням про пляску й танець» (1925 р.) – основному нормативному регуляторі колективного танцювання в різних ланках освітньої галузі (Жаворонков, 1928, с. 7). Незважаючи на той факт, що вивчення новоутворених форм танцю превалювало в організації позашкільного дозвілля

дітей та молоді, серед тогочасних методичних праць з'являються й такі, що обґрунтовують педагогічну значущість колективних плясових форм у дитячих спеціалізованих музичних школах. Ознайомлення з «дитячими формами пляски» та «ритмічними постановками» впроваджували з метою розвитку у вихованців слуху, ритму, пам'яті, уваги, творчого уявлення. Також було передбачено формування спритності й точності виконання рухів, узгодженості їх із характером музичного супроводу, злагодженості власних рухів з рухами інших дітей, а загалом – здатності сприймати й розуміти естетику танцювального мистецтва. У популярних навчальних керівництвах дитячу пляску інтерпретовано «яскравою формою музично-рухової роботи з дітьми». Вона була структурована за певними лексичними ознаками, характером, змістом. Поширеним стає поділ дитячих танцювальних форм на види, кожний із яких реалізовував свої музично-ритмічні та педагогічні завдання: 1) наслідувальні пляски (їх виконували за показом педагога без попередньої підготовки); 2) творчі пляски (надавали можливості прояву дитячої ініціативи, творчих здібностей у самостійних композиційних побудовах); 3) пляски-фіксовані чи пляски-постановки (зі сталою, розробленою педагогом композицією, драматургією, що потребували попередньої підготовки). Педагогічна цінність плясок для дитячої аудиторії відображена в таких тезах: пляска вносить веселощі й радість до життя дитячого колективу; організовує рухи дитини, привчає до колективної рухової діяльності; виховує в дітей інтерес до творчості народів СРСР при вивченні танцювальних зразків різних національностей, доступних дітям, сприяє інтернаціональному вихованню (Лимонэ, 1940, с. 3–8) (*Див. Додаток Б 1*). Отже, активізація розвитку різних плясових форм сприяла формуванню методологічних аспектів хореографічної педагогіки.

Упровадження пляски в систему освіти передбачало також реалізацію оздоровчих цілей загальної рухової підготовки. Зокрема, актуальною в організації занять із фізвиховання залишалася доповідь М. Філітіса «Пляска як чинник фізичного розвитку» (1925 р.), яка набула статусу своєрідного керівництва в середовищі учителів. Концептуальним стає твердження вченого про те, що «всі

тілесні рухи й танець зокрема розвивають, зміцнюють, тренують організм» (цит. за (Жбанкова, 2004, с. 304)). Інструкторам фізкультури, які впроваджували під час навчальних занять елементи хореографії, було рекомендовано зосереджувати увагу не на «зовнішній красивості рухів, а насамперед на розвиткові мускулатури, зв'язок, рухливих і гнучких суглобів, зміцненні тілесного здоров'я шляхом активного використання різноманітних колективних танцювальних композицій імпровізаційного характеру як основи будь-якого гарного руху й вимагати виправданості кожного із них» (там само, с. 325–326).

Визначальним критерієм репертуарного відбору було проголошено ідеологічний контекст з огляду на загальну підпорядкованість розвитку освіти партійному курсові. Відповідно, домінантною тенденцією позащкільної хореографічної підготовки залишалося залучення гуртківців до масових хороводних плясок агітаційного змісту, адаптованих для дитячого виконавства, які супроводжувалися радянськими піснями виробничої, революційної чи побутової тематики. Не потребуючи спеціальної тривалої підготовки, масові танці стали невід'ємним атрибутом дитячих ранків, молодіжних вечірок, шкільних свят, екскурсій (Зеленко, 1927).

Колективні форми танцю були широко представлені, зокрема, на Першій Всесоюзній піонерській спартакіаді (1928 р., м. Москва) (Ларионов, 1929, с. 8). Метою впровадження хореографічного складника в організації цього масштабного спортивного заходу була як популяризація соціальних танців, так і систематизація танцювального репертуару для дітей та молоді. Разом із обговоренням принципів масового танцювання в піонерському середовищі (змістових, лексичних, композиційних, технічних) відбулося подальше утвердження різновидів танцю: побутового, показового (або видовищного) і змагального (Жаворонков, 1929, с. 5). Такий поділ, за словами О. Касьянової, забезпечував диференційний підхід до методики хореографічної підготовки, оскільки кожний танцювальний напрям мав окреме функційне навантаження. Наприклад, побутовий танець не потребував тривалого навчання у зв'язку з простотою й доступністю виконання, натомість два інших напрями – показовий та

змагальний – мали більш складну лексику й вимагали від виконавців танцювальної майстерності, а отже, передбачали наявність у них відповідних знань та практичних навичок (Касьянова, 1987, с. 11–12).

Критерії дитячого хореографічного виконавства утверджуються під час Всесоюзного зльоту піонерів (1929 р.), у форматі якого було ініційовано проведення танцювальних змагань. Згідно зі спеціально розробленим конкурсним «Положенням про пляску й танець» серед основних стандартизованих вимог щодо виконання хореографічних номерів зазначено такі: дисциплінованість колективу танцюристів; чіткість та виразність рухів, колективність їх виконання; технічна підготовленість; простота і природність лексики та композиційної побудови; відсутність манірності; відповідність характеру рухів віковим особливостям танцюристів; упорядкованість фігур на майданчику; емоційна насиченість виконання; ідеологічний зміст пляски (Бурцева, 1929а, с. 10).

Пріоритетним напрямом дозвіллевої хореографічної активності школярів і невід'ємним атрибутом їхнього клубного дозвілля в цей період залишаються новостворені танцювальні форми радянського походження, лексично нескладні та доступні для опанування. Їхнє стрімке поширення в дитячому та підлітковому середовищі мало передусім ідеологічний контекст, що яскраво проілюстровано у формуванні змісту тогочасних методичних збірок М. Бурцевої, В. Івінга, А. Зеленко, К. Конорової, К. Львова, М. Румер, В. Окунєва, Н. Олександрової, М. Філітіса, М. Шишмарєвої. Теоретики танцювального мистецтва закликали розуміти масові хореографічні форми передовсім як дієвий складник загальної системи класового виховання, наголошуючи: «Ми повинні використовувати танець як один із засобів виховання нової людини, ударника й активного борця за соціалізм, за генеральну лінію партії» (Александрова, Бурцева & Шишкарєва, 1931, с. 10). Тяжіння до масових виконавських форм пояснювалося також необхідністю реалізації виховних завдань: виховання колективізму, взаємоповаги, товариських взаємин у дитячому середовищі. Аргументацію на користь використання їх у навчально-виховному процесі гуртків знаходимо в авторки репертуарних танцювальних збірок Г. Зеленко: «З усієї маси зібраних і записаних

танців різних національностей я намагалася дібрати для збірки лише ті форми, які мають масовий характер і рух яких має в собі здоровий гімнастичний початок, ігровий характер» (Зеленко, 1929, с.11).

В інтерпретації провідного ідеолога радянського танцю М. Бурцевої основні принципи масового хореографічного виконавства такі: бадьорий, радісний характер; доступність лексики для кожного учасника; поєднання елементарних природних рухів, стрибків, бігу; простий порядок їхньої побудови; простота й художність музичного супроводу. Керівництвом для організації хореографічного виховання в культурно-дозвілєвому середовищі стали концепти розвитку колективно-масових форм танцю, окреслені у резолюціях доповіді М. Бурцевої «Про методику проведення масової пляски» (1929 р.). Виокремимо основні з них: 1) пляска є одним із видів культмасової роботи, засобом організації відпочинку, <...> залежно від цільової настанови змінюється як форма, так і зміст пляски, <...> спрямованість радянської фізичної культури на виховання в колективі висуває нові вимоги й до пляски, а саме колективність, доступність і простоту її рухового змісту; 2) планування плясок у програмі вечорів, гулянь, екскурсій має відбуватися з урахуванням емоційного та фізіологічного навантаження учасників, <...> пляска має зацікавити, підняти загальний настрій виконавців; 3) при проведенні пляски необхідно брати до уваги вік та фізичну підготовку; 4) підбір музичного супроводу має заздалегідь продумувати музичний керівник; 5) показ пляски краще проводити за участі підготовленого колективу, долучаючи актив клубу, що полегшить її проведення, <...> попереднє опрацювання танців можна проводити з активом, із секцією, з гуртком, що вможливить ознайомлення керівника з майбутніми виконавцями задля урахування їхніх індивідуальних рухових можливостей; 6) елементи пляски необхідно попередньо опрацювати під музику, а її композиційні перебудови – у формі гри; 7) необхідно прагнути переносити виконання пляски на повітря, заняття у приміщенні необхідно проводити з дотриманням гігієнічних вимог (Бурцева, 1929 б). Важливо, що пропагандисти масового танцю проголошували його універсальним виховним засобом організації дозвілля, ураховуючи, що головним призначенням клубної

діяльності було влаштування масових народних гулянь як «вищої форми колективної культмасової роботи» (Бурцева, 1929 б, с. 4). Методична настанова створювати танці на природних рухах, що не потребують тривалої підготовки, уможлиблювала навчання танцювальних вправ навіть безпосередньо під час масового заходу – керуючись розвішеними в залі інструкціями чи схемами, оскільки сама концепція масової пляски була ґрунтована на залученні до мистецтва руху дитячої аудиторії, що не має первинних хореографічних навичок (Бурцева, б.г. с. 5).

У змісті загальнохореографічної підготовки поглиблюються диверсифікаційні процеси. Провідними її напрямками залишаються ритміка, ритмопластика, рухові ігри та нескладні масові танці. Така різноманітність напрямів хореографічного виховання була зумовлена активними пошуками найбільш досконалої системи «мистецтва руху», яка б відповідала завданням формування нової радянської людини – життєрадісної, активної, фізично витривалої, естетично вихованої та культурної. Відсутність уніфікованої концепції хореографічного навчання спричинювала створення комбінованих методик («танець у зв'язку з ритмічною гімнастикою», «ритмічні ігри і пляски», «художньо-гімнастичні композиції» тощо), які не мали серйозного методологічного підґрунтя, формувалися стихійно, відповідно до професійного досвіду вчителя та репрезентували штучне поєднання різних хореографічних напрямків. Окреслену тенденцію ілюструє цитата з тогочасного збірника: «<...> танець у широкому розумінні представляє зручну колективно-художню форму для використання в системі фізичного виховання, набагато складнішим є питання, які ж саме форми танців обрати і як їх узгодити з умовою простоти й масової доступності» (Сборник художественно-гимнастических композицій.., 1925, с. 38–39). На наше переконання, саме така невизначеність у формуванні змісту навчання основ танцювального мистецтва ставила під сумнів якісну підготовку в галузі «мистецтва руху». Слушним є твердження Л. Билеєвої: «Жодна з наявних у цей період систем не відповідала основній вимозі радянської педагогіки – єдності виховання й навчання» (Билеева, 1947, с. 177).

Узагальнюючи, зазначимо, що в період 20-х рр. виховання дітей та молоді засобами «мистецтва руху» в умовах позашкілля було визначене цілісною педагогічною концепцією, сутність якої полягала в максимальному залученні до рухової діяльності різновікової аудиторії з метою виховання засобами «художнього руху» гідного члена нового радянського суспільства. Відповідно, вивчення основ танцювального мистецтва учасниками дитячих чи підліткових мистецьких осередків насамперед мало на меті реалізацію естетико-виховних завдань, що фактично було єдиною цільовою настановою позашкільного хореографічного виховання (Благова, 2012 а, с. 184–185). Як окремий напрям художньої самодіяльності дитяче хореографічне аматорство функціювало у формах державних та приватних гуртків, студій, курсів, де втілювалися переважно новаторські експерименти популярних західноєвропейських хореографічних шкіл, а також радянські методики «художнього», «виразного» чи «спортивного» руху. Динамічно трансформується розуміння педагогічної сутності танцювального мистецтва, його просвітницьких завдань. Організатори мистецьких об'єднань практично реалізуючи комплекс виховних завдань засобами мистецтва танцю, надаючи перевагу насамперед масовим хореографічним формам. Проте порівняно з іншими напрямками аматорства хореографічний жанр у системі позашкільної освіти розвивався досить уповільнено у зв'язку з майже повною відсутністю його нормативного забезпечення та недостатністю кваліфікованих педагогічних кадрів. Характерною тенденцією розвитку дитячого хореографічного студійного руху були стихійність і безсистемність, зумовлені передовсім невизначеністю концептуальних підходів до формування його змісту.

Політизація всіх ланок системи освіти з початку 30-х рр. спричинила централізований плановий розвиток мережі закладів дозвілля, просвітницька діяльність яких набувала насамперед суспільно-політичного характеру. У «Перспективному плані культурного будівництва на Україні на другу п'ятирічку» (1932 р.) провідним завданням позашкілля було визначене «піднесення культурно-політичного рівня дитячих мас, організація їхнього

дозвілля згідно з вимогами комуністичного виховання через розгортання мережі позашкільних закладів для дітей» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 1099. Арк. 9). Відповідно, підвищення статусу масового самодіяльного мистецтва в «організації дитинства» було спричинене передовсім визначенням його як важливого чинника ідеологічного впливу на школярів, а отже, загалом стимулювало розвиток різноманітних форм дитячої дозвіллевої діяльності. Активізація Комуністичного дитячого руху [далі КДР – Т.Б.] у 30-х рр. зумовлювала підвищення педагогічної значущості піонерської організації у загальній системі комуністичного виховання дітей та молоді та зрештою сприяла значному розширенню мережі позашкільних закладів культмасової роботи. Загальною метою їхнього функціонування було визначено «створення умов для виявлення творчої ініціативи, оздоровлення й правильної організації відпочинку, розумного дозвілля, скерованих на комуністичне виховання молодих поколінь» (там само. Спр. 942. Арк. 24). Провідна роль в організації системного залучення підростаючого покоління до різновидів мистецької діяльності, замість громадських та приватних просвітницьких інституцій 20-х рр., належала державним комплексним закладам позашкілля (у містах – Будинкам та Палацам піонерів і жовтенят, у селах – «хатам колгоспних дітей») та профільним установам різних типів, створюваними у зв'язку з необхідністю реалізації завдання всебічного розвитку дітей та підлітків (Цвірова, 2004а, с. 9–10). З-поміж усіх різновидів організаційних форм дитячого дозвілля виокремимо ті, що передбачали залучення до хореографічного мистецтва як складника «організації дитинства». Такими, зокрема, залишалися дитячі клуби, що охоплювали дітей системною гуртковою роботою; фізкультурні майданчики, покликані «сприяти широкому розгортанню серед дитинства спорту й різних форм масової оздоровчої роботи»; театри юного глядача [далі ТЮГі – Т.Б.]; загони Юних Піонерів [далі ЮП – Т.Б.] (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 942. Арк. 24–26). Системну хореографічну підготовку різновікових категорій школярів було зосереджено здебільшого у закладах комплексного художньо-естетичного обслуговування, що об'єднували всі види культмасової роботи й були визначені методичними

центрами в галузі комуністичного виховання і творчої самодіяльності піонерів: Палацах культури для дітей та Будинках КДР. Відомим також є факт організації спеціалізованих студій для найбільш талановитих школярів у різних мистецтвах. Саме такі первинні ланки профільної мистецької освіти вважаємо особливо значущими для галузі хореографічного навчання у зв'язку з важливістю ранньої підготовки в царині професійного танцю (там само. Спр. 1218. Арк. 72–81).

Посилення педагогічної уваги до дитячого масового хореографічного виконавства припадало на період літніх вакацій, коли різноаспектні технології культурно-мистецької роботи серед учнівської молоді практично реалізовувалися під час оздоровчих кампаній – на спортивних майданчиках, у таборах відпочинку чи літніх колоніях, у дитячих секторах палаців культури й відпочинку. Перехід ЄТШ в УСРР на «безперервний навчальний рік» з початку 30-х рр. поступово нівелював розрив поміж шкільною та позашкільною роботою, офіційно підвищував педагогічну значущість літнього триместру (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 768. Арк. 40). Реалізація хореографічної підготовки відбувалася в різноаспектних напрямках. Здебільшого практичне набуття елементарних хореографічних умінь здійснювалося у процесі фізкультурно-оздоровчих рухових занять, клубно-гурткової роботи, організації культурно-мистецьких піонерських заходів на відкритих майданчиках.

Система літньої «позашкільної роботи серед дитинства» максимально сприяла організаційному оформленню дитячої творчої самодіяльної ініціативи у різних жанрових напрямках. Так, на період літнього триместру 1933 р. Позашкільний відділ НКО планував низку культмасових заходів: 1) масштабну концертну роботу в літніх оздоровчих закладах для художньо-естетичного обслуговування дітей із залученням студентів мистецьких технікумів та вишів; 2) заохочення до мистецької діяльності школярів шляхом організації тимчасових гуртків у дитячих освітніх літніх установах; 3) проведення дитячої олімпіади художньої самодіяльності; 4) реорганізацію Республіканської дитячої позашкільної станції у Всеукраїнський будинок художнього виховання дітей та організацію будинків художнього виховання дітей обласного призначення (у

Києві, Харкові, Одесі, Вінниці, Дніпропетровську, Сталіному) (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 1218. Арк. 72–81. 98–100). Загалом на цьому етапі в УСРР функціювала розгорнута мережа позашкільних закладів для дітей (клубів, палаців культури, станцій розваг), що забезпечувала реалізацію завдання мистецького виховання дитинства влітку. Важливим чинником розвитку дитячої хореографічної активності стало започаткування в УСРР 1933 р. комплексної форми організації дозвілля школярів – Дитячих парків культури й відпочинку, що об'єднали фізкультурні майданчики, відкриті сценічні площадки для презентації мистецьких захоплень, майданчики для масових рухових ігор та розваг (там само, Оп. 11. Спр. 73. Арк. 69).

Змістовому наповненню дитячого хореографічного аматорства в умовах позашкільної освітньої галузі, ґрунтованому на єдиних для радянського соціуму ідеологічних та художньо-естетичних засадах, були властиві чітка регламентація методики, репертуару, підпорядкованість гурткової роботи уніфікованим критеріям – ідентичним як для професійних, так і для самодіяльних творчих колективів. Тогочасні науково-популярні та навчальні джерела свідчать, що в основу хореографічної роботи гуртків для різновікових груп школярів була покладена усталена класична система танцювальної підготовки – з вивіреною досвідом і високохудожніми результатами. Програмовий матеріал з основ класичного й народного танцю міг бути доповнений художньою гімнастикою й ритмікою як засобами гармонійного розвитку школярів (Былеева, 1947, с. 177). Якщо для попереднього етапу характерним було використання широкого діапазону танцювального репертуару в діяльності дитячих самодіяльних колективів, зумовлене жанровим різнобарв'ям, то з початку 30-х рр. спостережено сфокусованість на опануванні народно-сценічних зразків, зумовлену активним формуванням цього жанру в царині професійної хореографії та найбільшою його державною підтримкою (*Див. Додаток Б 2*).

У перше повоєнне десятиліття на хвилі морального піднесення суспільства та активізації розвитку всіх видів самодіяльної творчості суттєво зміцнюється та визначається організаційно дитяче хореографічне аматорство, представлене

переважно у формах гурткової роботи. Функції позашкільної освітньої ланки регламентувала низка урядових постанов різних міністерських відомств: Зокрема, на виконання Постанови Оргбюро ЦК ВКП (б) від 5.11.1946 р. «Про поліпшення позашкільної роботи серед дітей» Комітет у справах культосвітніх установ УРСР упродовж 1947 р. активізує діяльність позашкільної галузі з облаштування дитячих майданчиків у парках культури й відпочинку для масово-спортивної та художньо-естетичної роботи з дітьми та посилення педагогічної уваги до позашкільної роботи зі школярами в умовах БК і клубів (ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 107. Арк. 9–13). Позашкільна гурткова робота серед школярів була керованою системою і в канікулярний період. Усі заклади культосвітньої галузі (БК, БНТ, клуби, парки культури) забезпечували «організацію розваг для школярів», погоджуючи їх форми і зміст із місцевими відділами МО УРСР (там само. Спр. 99. Арк. 224).

З другої половини ХХ ст. у структурі комплексних багатoproфільних закладів додаткової освіти художньо-естетичного профілю (палаців і будинків піонерів та школярів) хореографічний складник утілювався в різних організаційних формах, окремі з яких ілюстрували професіоналізацію позашкільної хореографічної підготовки. Важливими осередками початкової хореографічної освіти стають будинки й палаци піонерів, яких у нормативних документах було визначено «інструктивно-методичними центрами позашкільної роботи у містах та районах, що надавали всебічну допомогу школам, піонерським організаціям у вихованні учнів» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 5225. Арк. 62). Комплексні позашкільні заклади мали широкі можливості для організації дитячого хореографічного аматорства. Вони скеровували діяльність на узагальнення та поширення позитивного досвіду в хореографічному вихованні підростаючого покоління, допомагали шкільним організаторам у розгортанні різних напрямів піонерської роботи, зокрема й хореографічної, проводили зональні методоб'єднання методистів палаців і будинків піонерів, організовували шефство міських закладів культури над сільськими (там само. Спр. 8284. Арк. 1–2; там само. Спр. 8285. Арк. 1–18). Хореографічне просвітництво позашкільних

установ здійснювалося за такими напрямками: 1) інструктивно-методичним (поширення серед керівників-хореографів інструктивних та навчально-методичних матеріалів); 2) гуртковим (у роботі гуртків, студій, ансамблів пісні й танцю, творчих об'єднань); 3) масовим (у форматі проведення конкурсних і концертних мистецьких проєктів).

Посилення педагогічної уваги до позашкільної хореографії спостерігаємо на тлі активного увиразнення естетико-виховного потенціалу танцювального мистецтва у професійному дискурсі – як «важливого складника художнього виховання в СРСР та одного з дієвих засобів комуністичного виховання» (Строев, 1948, с. 3) (*Див. Додаток Б 3*). Радянський танець мав прищеплювати молодому поколінню кращі якості громадянина СРСР, передовсім морально-вольові. Уважаємо, що саме така настанова загалом позитивно впливала на розвиток дитячої хореографічної самодіяльності, оскільки в програмному забезпеченні танцювальних гуртків простежуємо єдність навчальних і виховних цілей. Загальноживаною серед педагогів-хореографів стає теза «навчаючи, виховувати» (там само, с. 4), яка й визначала основні смисли хореографічної самодіяльності. Гурткова робота мала сприяти гармонійному розвитку молодого покоління і базувалася на принципі повної добровільності. «Танцювальні гуртки не готують танцюристів-професіоналів, а мають на меті дати дітям необхідний мінімум знань і навичок із танцювального мистецтва» (Гордієнко, 1949, с. 3), – ця поширена в середовищі дитячої хореографії теза потверджувала, що загальнохореографічну підготовку не ототожнювали з первинною фаховою, яку надавали спеціалізовані навчальні заклади, адже її спрямовували на формування «<...> не тільки танцювальних, але й корисних прикладних рухових навичок <...>» (там само, с. 4). Водночас, аналізуючи навчально-методичне забезпечення дитячого хореографічного аматорства, спостерігаємо певну узгодженість цілей і завдань загальнохореографічної гурткової та початкової професійної підготовки, насамперед у формуванні навичок виконавської грамотності.

Орієнтовний навчальний матеріал хореографічного гуртка було розподілено відповідно до вікових груп і структуровано за принципами диференціації, доступності, поступового ускладнення та наступності. Кожний рік роботи являв собою певний етап, ґрунтувався на попередньому і вважався базовим для наступного, забезпечуючи розширення діапазону природних рухів дитини та вдосконалюючи танцювальні виконавські навички. Залежно від контингенту гуртка, місцевих умов, досвіду керівника програмовий матеріал міг бути скорочений або розширений, а його темп проходження і форми подачі різноманітними. Однак за будь-яких умов головним для гурткової роботи залишалося «<...> поглиблювати й розвивати моральні якості радянського школяра, почуття патріотизму, товаришування, дисциплінованості, колективізму» (Гордієнко, 1949, с. 4–6).

Організаційно-методичне забезпечення хореографічної роботи покладалося на різні освітні й культосвітні структури, кожна з яких реалізовувала окрему функцію. Педагогічний процес у дитячих самодіяльних хореографічних колективах було підпорядковано загальному плану навчально-виховної, методичної та репертуарної роботи, який затверджувався хореографічним відділом Центрального Будинку народної творчості УРСР [далі ЦБНТ – Т. Б.] – головного методичного і творчого центру розвитку художньої самодіяльності в республіці. Методичне забезпечення дитячої хореографічної активності покладалося також на Центральний Будинок художнього виховання дітей, кабінети художньої самодіяльності, дитячі сектори відповідного творчого профілю при районних закладах масової культури. Централізоване керівництво всіма видами дитячої творчості позитивно впливало на їхній розвиток, сприяло вдосконаленню організації, змісту, методів роботи. Для керівників танцювальних гуртків систематично розсилали методичні листи, репертуарні списки, композиційні розробки танців, програми семінарів для підвищення кваліфікації (ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 102. Арк. 28–31). Республіканський методичний кабінет художнього виховання дітей відповідав за змістовий компонент учнівської хореографічної творчості (здійснював розробку

інструктивно-методичних указівок, методичних листів, орієнтовних навчальних програм для гуртківців), організував виїзд методистів кабінету для безпосередньої методичної допомоги танцювальним гурткам. На видавництво «Радянська школа» було покладено розробку репертуарних списків, навчальних програм для гурткової роботи зі школярами (там само. Ф.166. Оп. 15. Спр. 1787. Арк. 127–130). Однак з об'єктивних причин, як-от недостатньо кваліфікований персонал методично-творчого складу ЦБНТ, відсутність досвіду керівництва мистецькою діяльністю, позашкільна гурткова робота зазнавала певних труднощів. Типові недоліки в організації художньо-естетичного виховання дітей указано у щорічній звітній документації культосвітньої галузі. Серед них, зокрема, й такі: 1) недостатня допомога методвідділів піонерським і комсомольським організаціям у справі естетичного виховання школярів; 2) невикористання всього потенціалу різноманітних форм і методів розвитку творчих здібностей дітей та розширення їхнього світогляду в умовах позашкільля; 3) неукомплектованість дитячих позашкільних установ кваліфікованими кадрами (там само. Спр. 1788. Арк. 184–186).

З метою охоплення якомога більшої кількості дітей та учнівської молоді художньо-естетичною діяльністю в мережі позашкільних навчальних закладів керівництво БНТ ініціювало впровадження інноваційних форм мистецької підготовки. При обласних концертних організаціях із початку 60-х рр. створювали окремі структури – дитячі сектори – задля посилення естетичного виховання учнівської молоді та об'єднання роботи мистецьких гуртків різної спрямованості при культосвітніх закладах масового дозвілля (Заїка, 1962, с. 18; Михайлова, 1967, с. 14–15). Ініціатива їх створення (найчастіше на громадських засадах) знаходила відгук серед педагогів позашкільля, поширюючись на міські, районні та сільські осередки культури. Офіційне потвердження функціонування дитячих позашкільних секторів з'являється 1966 р. в «Пропозиціях...» від Української Республіканської Ради профспілок до ЦК КПБ УРСР, де пропонувалося створювати їх при всіх типах культосвітніх установ, незалежно від відомства, виділивши для цього необхідні штатні одиниці (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 5214. Арк. 8).

Хореографічна гурткова робота в дитячих секторах була однією з найбільш затребуваних у зв'язку зі збільшеною популярністю цього жанру. Важливо, що керівники-хореографи палаців піонерів підтримували тісний творчий зв'язок із танцювальними гуртками дитячих секторів, надаючи їм консультативну й методичну допомогу.

Масові форми розвитку учнівської хореографічної самодіяльності були представлені систематичними конкурсними й концертними мистецькими проєктами, театралізованими концертами, які охоплювали широку дитячу та молодіжну аудиторію в позанавчальний період. Їхнє офіційне впровадження було регламентоване законодавчими ініціативами різних років, які висвітлювали основні завдання, особливості організації, правила проведення. Одні з перших серед них – Положення Міністерства освіти УРСР «Про олімпіади художньої самодіяльності школярів УРСР» (1947 р.); Положення Міністерства освіти УРСР «Про Республіканський огляд художньої діяльності учнів шкіл УРСР» (1949 р.) (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 565. Арк. 255–260); Постанова Ради Міністрів УРСР «Про проведення районних, міських, обласних оглядів художньої самодіяльності та республіканських олімпіад художньої самодіяльності» (1949 р.) (Культурне будівництво..., 1961, с. 203).

З 60-х рр. в умовах позашкільної інноваційної формою організації хореографічного навчання й водночас ефективним засобом розв'язання проблеми нестачі кваліфікованих педагогічних кадрів у галузі дитячої хореографії стає запровадження посади *піонерів-інструкторів* для консультування чи навіть керівництва танцювальними гуртками при школах, піонерських кімнатах, будинкоуправліннях, таборах відпочинку (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 6133. Арк. 20–21). Популярне гасло піонерської організації «навчився сам – навчи товариша!» (там само. Спр. 5224. Арк. 173) актуалізується саме в системі дитячої хореографічної самодіяльності – затребуваного серед школярів напрямку дозвілєвої активності. Хореографічна гурткова робота в системі додаткової освіти художньо-естетичного профілю, крім своєї основної функції, вважалася також допрофесійним етапом підготовки школярів, які потенційно могли обрати

фах хореографа, про що, зокрема, наголошували відомі методисти-хореографи: «Керівник гуртка повинен <...> створювати із найбільш здібних та ініціативних дітей актив, проводити з ними окремо роботу з методики викладання танцю, виявляючи серед них майбутніх керівників дитячої самодіяльності <...>» (Бондаренко & Корнієнко, 1960, с. 8). У переважній більшості позашкільних закладів створювалися спеціальні школи з підготовки піонерів-інструкторів та інструкторські штаби задля проведення консультацій та контролю за їхньою діяльністю. У звітній документації МО УРСР за 1966 р. щодо результатів проведення «Республіканського огляду роботи позашкільних установ, присвяченого до відзначення 40-річчя Всесоюзної піонерської організації ім. В.І. Леніна» вказувалося на необхідності перебудови гурткової роботи та широкому впровадженні у будинки (палаці) піонерів системної підготовки піонерів-інструкторів: «Відтепер у гуртківців не лише формують навички й уміння, але й навчають передавати їх своїм товаришам по ланках та загонах» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 5226. Арк. 10).

Принагідно зазначимо, що залучення найздібніших учнів-танцюристів до консультативної хореографічної роботи було прописане ще у шкільних програмах із танцю в 40-х рр. Зокрема, було рекомендовано створювати хореографічний актив із гуртківців VIII–X кл., здатних передати набуті вміння й навички широкій аудиторії своїх однолітків. На танцюристів-інструкторів було покладено місію організації гуртків у школі, піонерському таборі, будинкууправлінні. Відповідно, критеріями відбору до керівника-піонера танцювальних гуртків були як певний рівень хореографічних умінь, так і організаторський хист (Строев, 1948, с. 22). Консультативно-хореографічна підготовка піонерів була ступеневою, розпочиналася з V класу й передбачала знання системи тренувальних вправ, популярних масових танців, різних за характером і формою (танців-хороводів, танців-пісень, танців-ігор), а також методик їх вивчення, передачу характеру, образу (Богаткова, 1961, с. 4–5) (*Див. Додаток В 1*). Засвоївши «танцювальну грамоту» та отримавши відповідне офіційне посвідчення, вони навчали танців своїх однолітків у школах, на дитячих

майданчиках, у літніх таборах, готували концертні номери до шкільних та позашкільних свят.

Дієвою формою масового хореографічного просвітництва серед школярів визначаємо підготовку піонерського активу для різних ділянок культмасової роботи, запроваджену будинками (палацами) піонерів як щомісячну «школу громадських професій для вожатих». Зміст семінарських занять розробляли диференційовано для різних категорій піонерських активістів: вожатих жовтеньських зірочок, вожатих ланок, загонових вожатих першої, другої та третьої сходинок (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 5215. Арк. 24). Зокрема, у «Пам'ятці голови Ради Дружини піонерського активіста та загонового вожатого» (1961–1962 рр.) знаходимо інформацію про хореографічне навчання кожної категорії активу. Залежно від своїх посадових повноважень піонер-інструктор практично опрацьовував хореографічний матеріал різної складності, а саме: масові танці для жовтень (піонерів), танці по колу для жовтень, танці та рухливі ігри на повітрі для жовтень (піонерів), новорічні рухливі ігри й танці. У планах для голів ради дружини зазначені й теоретичні теми для опрацювання, дотичні за змістом до хореографічної роботи зі школярами, зокрема: «Як провести новорічний піонерський бал у школі», «Комплексні масовки для піонерів 1–3 сходинок», «Ранки й вікторини для жовтень» (там само. Спр. 5224. Арк. 12, 45–54).

У більшості позашкільних закладів підготовка піонерів-інструкторів у «школах піонерського активу» була спланованою і структурованою, здійснювалася на семінарах, на практичних заняттях з підготовки різних категорій громадських працівників. Наприклад, у плані комплексної естетико-виховної роботи «університету культури для старшокласників» при Донецькому будинку піонерів і школярів було передбачено щотижневе проведення танцювальних вечорів під загальною назвою «Навчайся правильно і красиво танцювати» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 5227. Арк. 194). Загалом практика активного залучення до консультативно-хореографічної діяльності талановитих учасників танцювальних колективів була поширеною в багатьох

комплексних центрах позашкілля УРСР. Вони допомагали професійним хореографам у проведенні індивідуальних та групових занять для старших піонервожатих, учителів початкових класів, організаторів виховної роботи в школах, вихователів груп продовженого дня, завідувачів дитячих секторів клубів, що відповідали за організацію дитячої дозвіллевої діяльності влітку (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 5227. Арк. 33). Консультаційні заходи стають регулярними у Львівському, Луцькому, Полтавському, Харківському, Рівненському палацах піонерів (там само. Спр. 6133. Арк. 20–21). *(Динаміка підготовки піонерів-інструкторів у позашкільних навчальних закладах представлена у Додатку В 2).*

Відомо, що чимало піонерів-інструкторів – учасників дитячих танцювальних колективів – у подальшому пов'язували свою професійну діяльність із мистецтвом танцю, працюючи керівниками аматорських хореографічних ансамблів або, після закінчення профільних навчальних закладів, викладачами хореографії в різних типах фахових чи загальноосвітніх шкіл. *(Див. Додаток В 3, В 4).* Наприклад, у звіті Рівненського палацу піонерів згадано про те, що випускниці танцювальних колективів навчалися у Київському, Кишинівському, Ленінградському хореографічних училищах (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 5224. Арк. 146), учасники ансамблю танцю Севастопольського палацу піонерів і школярів навчалися у Київському хореографічному училищі, а також, обравши фах хореографа, стали артистами професійного танцювального ансамблю «Берізка» (там само. Спр. 6144. Арк. 173).

Зі звітної документації дізнаємося, що кращі вихованці танцювальних колективів, які отримували спеціальні посвідки піонерів-інструкторів, були активними учасниками організації гурткової роботи в літніх таборах відпочинку. Відчутну методичну допомогу піонерському й комсомольському активу (піонерам-інструкторам, вожатим, «масовикам», керівникам гуртків) систематично надавали позашкільні установи, які стали інструктивно-методичними центрами для працівників дозвілля у проведенні семінарів (стаціонарних та виїзних); наданні масових та індивідуальних консультацій;

поширенні навчально-методичної продукції; упровадженні щотижневих нарад-інструктажів із різних напрямів мистецької активності в таборах; координації гурткової позашкільної роботи шляхом утворення виїзних профільних комісій; організації для комсомольського активу короткотермінових (3–5 днів) або 5-місячних курсів з теорії і практики піонерської роботи з перспективою праці в піонерських таборах. До семінарської роботи активно залучали піонервожатих, досвідчених педпрацівників та вихованців педучилищ (ЦДАВО України. Ф 166. Оп. 15. Спр. 7737. Арк. 1–4; там само. Спр. 8145. Арк. 122; там само. Спр. 8284. Арк. 37; там само. Спр. 8286. Арк. 17, 21, 25, 38, 56, 62, 66, 69, 79, 97).

В усіх областях республіки з початку 70-х рр. поширюється практика організації профільних дитячих таборів для школярів, здібних у певному напрямку дозвіллевої діяльності, зокрема й мистецької. Така офіційна ініціатива підсилювала впровадження в систему позашкільля концепції «формування стійкого інтересу в учнів до певних професій з урахуванням об'єктивних і суб'єктивних факторів – соціально-економічних потреб регіону та індивідуальних особливостей і нахилів школярів» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 8285. Арк. 10). Профорієнтаційна робота серед учнівської молоді практично реалізовувалася шляхом створення при кожному позашкільньому гуртку профорієнтаційного куточка з метою «<...>надати учням інформацію про особливості професії, що відповідають профілю гуртка <...> наводити яскраві приклади, коли гурткові заняття допомогли вихованцям у виборі спеціальності, започаткувавши цикл лекцій і бесід “Дороги, які ми обираємо”, “Шлях до професії” <...>» (там само. Арк. 7). Відповідно, робота профільних таборів органічно поєднувала навчально-виховні, оздоровчі та профорієнтаційні завдання, була сконцентрована на професійному самовизначенні піонерів, поглибленому розвитку вузькоспеціальних нахилів та здібностей у гуртках, «дитячих об'єднаннях за інтересами», а також на підготовці «учнів-інструкторів» для керівництва шкільними гуртками (там само. Спр. 8284. Арк. 31; там само. Спр. 8286. Арк. 59). Наприклад, «табір юних митців» хореографічної спрямованості було організовано внаслідок законодавчої ініціативи МО УРСР

«Про підготовку та проведення виступів танцювальних колективів учнів УРСР на відкритті XII Всесоюзної спартакіади школярів» (13.07.1972 р.). Оздоровчо-спортивний табір, розрахований на 400 осіб, функціонував упродовж місячного терміну на базі спортивної школи-інтернату № 5 м. Києва з метою посиленої підготовки школярів-танцюристів до показових виступів у цьому масштабному заході (там само. Спр. 8146. Арк. 120). Регламентацію різних напрямів художньо-естетичної підготовки школярів в дитячих оздоровчих закладах знаходимо в окремих законодавчих ініціативах, зокрема, в наказі Мінкульту УРСР від 13.05.1975 р. за № 326 «Про оздоровлення дітей і підлітків, які навчаються в учбових закладах Міністерства культури УРСР, влітку 1975 р.» (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 210. Арк. 175–176). Окремі резолюції таких нормативів активізували процеси розширення мережі літніх шкільних клубів за інтересами, залучення досвідчених митців до творчої роботи з вихованцями.

Важливу роль у розширенні мистецького світогляду молодого покоління в умовах додаткової освіти відігравали громадські та професійні творчі організації, які, на наш погляд, мали профорієнтаційну функційність. На виконання урядових рішень щодо естетичного виховання дітей та юнацтва у дозвіллевій галузі розширює свою глядацьку аудиторію Українське гастрольно-концертне об'єднання, унормувавши з початку 60-х рр. планомірну організацію заходів навчально-виховного змісту для школярів. Гасла «прищепити молоді любов до високих жанрів мистецтва», «виробити єдину тематику і програми концертних заходів для шкіл та нарешті позбутися кустарщини у цьому питанні» (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 6. Спр. 129. Арк. 118) стають актуальними передовсім для філармонічних організацій великих міст та обласних центрів. Прикладом просвітницької активності «Укрконцерту» стало, зокрема, проведення 90 концертів для юнацтва м. Києва із жовтня 1963 р. по березень 1964 р. (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 6. Спр. 129. Арк. 58–61). Наведені форми залучення учнівства до професійної мистецької продукції, де сценічний танець, імовірно, був органічним складником, сприяли розвиткові почуттєвої сфери дітей та молоді. Відомо, наприклад, що в цей період «Укрконцерт» створив у м. Києві «Театр

масових видовищ», у складі якого працював професійний ансамбль танцю (Тараканова, 2016, с. 19–20), що сприяло формуванню в учнівської молоді ціннісного ставлення до сценічної хореографії.

Етапним у розвитку допрофесійної хореографічної підготовки вважаємо напрям, започаткований у другій половині ХХ ст. і пов'язаний з організацією відомими педагогами-хореографами при аматорських ансамблях танцю навчальних шкіл, студій, підготовчих дитячих груп. Їхнє функціонування уособлювало системність, ґрунтовність та наступність фахової підготовки в самому колективі. Їх було створено передовсім задля поповнення контингенту виконавських кадрів за рахунок своїх вихованців й водночас сформовано у творчі осередки, де у практичній площині шліфувалися авторські принципи навчально-виховної та творчо-постановчої роботи керівників-хореографів. Яскравим прикладом наставництва в умовах хореографічного аматорства стала організація в 1958 р. при ансамблі народного танцю «Ятрань» (м. Кіровоград) підготовчої групи та групи стажистів для творчих потреб колективу, а в 1979 р. – дитячого самодіяльного ансамблю «Ятранчик» на базі студійних груп. Керівник «Ятрані» та ініціатор таких структурних хореографічно-педагогічних інновацій А. Кривохижа визначив свій ансамбль «школою передачі досвіду, школою профорієнтації» (Похиленко, 2012, с. 92), адже фактично «<...> вихідці кіровоградської школи балетмейстерів були або учнями Кривохижі, або учнями його учнів» (там само, с. 93–94). Створення на базі хореографічних колективів творчих лабораторій із підготовки виконавських і педагогічних кадрів поступово сформувалося в окрему тенденцію розвитку дитячої аматорської хореографії. Відомим дитячим та юнацьким ансамблям танцю була властива ступеневість підготовки й активне просвітництво керівників. Серед таких колективів зазначимо ансамбль народного танцю «Щасливе дитинство» (м. Київ), «Подольничик» (м. Хмельницький), хореографічний ансамбль «Пролісок» (м. Кіровоград), ансамбль танцю «Дитинство» (м. Одеса), ансамбль танцю «Щасливе дитинство» (м. Харків).

Урізноманітнення основних гурткових організаційних форм позашкільної хореографії підсилювало активне запровадження з другої половини 80-х рр. у систему позашкілля дискотек, «<...> щоб у вільний час юнаки й дівчата не вдавалися до порожніх розваг, а всі форми дозвілля сприяли їхньому ідейному збагаченню, фізичному розвитку, формуванню високих культурних запитів та естетичних смаків» (Запесоцкий, 1988, с. 3). Популярну форму хореографічного виконавства, дискотеку, було проголошено дієвим засобом виховання молоді, підвищення її громадської активності, духовного рівня, адже сценарії танцювальних вечорів, маючи передовсім пізнавальний характер, охоплювали цілий спектр тем з історії розвитку хореографічного мистецтва, морально-етичних та злободенних суспільно-політичних питань (Страхова, 1988, с. 3). Методисти диско клубів спрямовували просвітницьку діяльність на підвищення рівня танцювальної культури молоді, пропагували організоване вивчення поширених зразків бальних і сучасних танців під час проведення дископрограм.

Стрімка динаміка кількісного зростання та розмаїття організаційних форм позашкільної хореографії на межі ХХ–ХХІ сс. зумовлювали диверсифікацію змістових напрямів підготовки танцюристів-аматорів. Хореографічну гурткову роботу з дітьми та учнівською молоддю в усіх типах позашкільних установ здійснювали за загальними типовими програмами МО України, з урахуванням специфіки регіону, можливостей закладу й викладацького складу та відповідно до жанрового й видового спрямування танцювального колективу. З 1992 р. професійне та методичне керівництво процесом художньо-естетичного розвитку дітей та молоді в закладах позашкілля здійснював Національний центр естетичного виховання, забезпечуючи координацію всіх напрямів творчої роботи (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 18. Спр. 38. Арк. 17). Рекомендовані програмні навчальні матеріали були орієнтиром, який допомагав педагогам-хореографам у визначенні основних підходів до різних видів хореографічної гурткової роботи. Керуючись основними принципами й методами хореографічної педагогіки, хореографи мали можливість самостійно варіювати обсяг навчального

матеріалу, ступінь його технічної складності, визначати пріоритети у відборі сценічного репертуару.

На межі ХХ–ХХІ сс. хореографічна підготовка в структурі багатопрофільних позашкільних закладів виокремилась у перспективний напрям мистецької освіти, ґрунтувалася на принципах безперервності, цілісності, комплексності й системності; диференційованого та особистісно орієнтованого підходу до учнів. Офіційним потвердженням тенденції професіоналізації та профільності художньо-естетичної (зокрема й хореографічної) підготовки в умовах позашкілля вважаємо наказ № 510 від 12.07.2001 р. МОН України «Про затвердження Порядку видачі випускникам позашкільних навчальних закладів свідоцтв про позашкільну освіту» (URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0788-01#Text>). Свідоцтво державного зразка мали право одержувати вихованці позашкільних аматорських колективів, які здобули відповідні знання, вміння й навички з певного напрямку позашкільної освіти і склали кваліфікаційні іспити на підставі рішення педагогічної ради закладу. Фактично діяльність хореографічних об'єднань у структурі позашкільних навчальних закладів було визнано і оформлено на законодавчому рівні як невід'ємний допрофесійний складник у структурі неперервної мистецької освіти.

Отже, дитяче хореографічне аматорство, кероване загальною естетичною концепцією позашкільної педагогіки із чіткими ідеологічними настановами, було передовсім дієвим напрямом художньо-естетичного виховання дитячої та юнацької аудиторії. На позашкільні осередки хореографічної підготовки було покладено реалізацію комплексу суто дидактичних завдань, адже вони забезпечували формування у вихованців базових виконавських умінь із різних видів танцювального мистецтва, необхідних для подальшого професійного хореографічного навчання.

3.2.2 Хореографічна освіта у початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах

У системі позашкільної освіти спеціалізовані мистецькі навчальні заклади займають свою окрему організаційну та змістову нішу. За своєю структурою, цільовими настановами, організацією освітнього процесу вони мали ознаки бінарності, поєднуючи характеристики закладу додаткової і закладу професійної освіти. Стосовно загальної системи освіти ці мистецькі школи є підсистемою (закладом додаткової освіти), але одночасно їх можна розглядати у структурі самостійної галузі профосвіти як початковий щабель професійної мистецької підготовки. Функціонування спеціалізованих мистецьких навчальних закладів спрямоване на формування первинних професійних компетентностей із певного мистецького профілю в дітей та підлітків, розкриття їхніх здібностей до творчої діяльності, а також створення передумов для подальшого професійного самовизначення.

З другої половини 70-х рр. хореографічну освіту з різних видів танцювального мистецтва забезпечували дитячі багатопрофільні навчальні заклади мистецького спрямування, підпорядковані відомству Мінкультури УРСР. Саме ці позашкільні установи з особливим культурно-освітнім середовищем для забезпечення художньо-естетичного виховання підростаючого покоління репрезентували окремий напрям професійної хореографічної підготовки. Перші початкові спеціалізовані мистецькі навчальні заклади виникають у 70-ті рр. ХХ ст. на теренах колишнього СРСР – переважно як досвід організації музичної та художньої освіти. В УРСР дитячі школи мистецтв функціують з 1978 р., орієнтуючись на загальні концепти розвитку початкової мистецької освіти, окреслені в «Положенні про дитячу музичну, художню школу і школу мистецтв системи Мінкультури СРСР» (1977 р.). Функційне значення дитячих шкіл мистецтв полягало в «загальноестетичному вихованні особистості засобами різновидів мистецтва, а разом з тим у формуванні основ спеціальної мистецької освіти» (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 1778. Арк. 122). Ідея нового типу шкіл виявилася настільки життєдайною, що на офіційному рівні було розпочато

поступову реорганізацію музичних і художніх шкіл у заклади комплексної мистецької підготовки – з різними відділеннями мистецької діяльності. Станом на 1982 р. в УРСР діяло вже 22 школи такого типу в 13 областях із загальним контингентом понад 6 тис. учнів (там само. Арк. 109).

Методологічними засадами організації початкової мистецької освіти було визначено ідею «невідривності загальноестетичного виховання за допомогою різних видів мистецтва від професіоналізму в навчанні одного з них» (Експериментальные учебные планы, 1989, с. 27). Відповідно до цієї концепції хореографічна підготовка здійснювалася на принципах диференційованого підходу, забезпечувала цілісність, комплексність, системність навчання різних видів мистецтва танцю. Загальною метою хореографічної освіти було визначено формування танцювального смаку учнів, виконавських здібностей, танцювальної грамотності, прищеплення любові до різних видів хореографії, а також оздоровлення організму вихованця загалом (там само, 1989, с. 27–30). У процесі навчання корелювали індивідуальні й колективні організаційні форми, передбачені статутом закладу. Основною формою хореографічної роботи було визначено урок, тривалість якого було регламентовано навчальними планами та програмами з урахуванням психофізіологічного розвитку учнів та допустимого навантаження для різних вікових категорій (Про затвердження переліку типів позашкільних навчальних закладів..., 2001, с. 255).

З метою визначення перспектив розвитку «початкового загальноестетичного виховання» Міністерство культури УРСР систематично ініціювало організацію республіканських семінарів-практикумів із питань узагальнення передового педагогічного досвіду та оптимізації навчально-виховного процесу в дитячих школах мистецтв. Програми їх проведення передбачали затвердження низки практичних рекомендацій, серед них і таких, які безпосередньо регламентували процес хореографічної підготовки в структурі початкової мистецької освіти. Зокрема, під час першого Республіканського семінару-практикуму «Перспективи розвитку дитячих шкіл мистецтв» (15–20

березня 1982 р., м. Одеса та м. Іллічівськ Одеської обл.), який відбувся в контексті запровадження описаного вище експерименту, обговорювали такі питання: 1) про синтетичний характер нових навчальних планів експериментальних шкіл мистецтв; 2) про досвід викладання хореографії в школах мистецтв Грузії (на прикладі шкіл мистецтв м. Тбілісі); 3) про нові програми з хореографії, створені Всесоюзним науково-дослідним інститутом художнього виховання; 4) про методики музично-ритмічного та хореографічного виховання в школах мистецтв; 5) про викладання предметів мистецтва в загальноосвітніх школах і школах мистецтв (на прикладі шкіл мистецтв м. Вільнюса) (ЦДАВО України. Ф 5116. Оп. 19. Спр. 1772. Арк. 130-134). Наступний семінар-нараду «Експеримент у школах мистецтв УРСР» (16–18 листопада 1983 р.) було організовано на базі Новораздольної дитячої школи мистецтв Одеської обл. з метою вдосконалення навчально-методичного забезпечення дисциплін у спеціалізованих школах відповідного типу. Важливо, що захід відбувався безпосередньо за участі авторів навчальних програм із предметів мистецького циклу (там само. Спр. 2026. Арк. 29–30). За результатами експерименту було скореговано навчальні плани, розроблено нові освітні програми з фахових дисциплін для всіх початкових навчальних закладів естетичного виховання УРСР. Основним принципом навчання в дитячих школах мистецтв було визначене «синтетичне виховання із залученням виразних засобів усіх мистецтв, взаємопроникнення дисциплін в єдиному комплексному навчальному процесі» (там само Спр. 1778. Арк. 122). Відповідно, в організації освітнього процесу першочергове значення було надане міжпредметним зв'язкам та взаємовпливам основних і факультативних дисциплін навчального плану, з урахуванням синтетичної природи сценічних видів мистецтва.

З метою осучаснення початкового загальноестетичного виховання в дитячих школах мистецтв Мінкультури УРСР на період 1982–1986 рр. запровадило експериментальні навчальні плани для Запорізької, Іллічівської, Яготинської, Новораздольської шкіл мистецтв (наказ № 715 від 05.07.1982 р. «Про експериментальні навчальні плани в школах мистецтв»), охоплюючи

експериментом загальнореспубліканського значення з 1982–1983 н. р. підготовчі відділення та 1–2 класи закладів початкової мистецької освіти. Керівництво експериментом, а також підготовка оновленої навчальної документації для цього типу шкіл здійснював Республіканський науково-методичний кабінет учбових закладів (ЩДОВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 1778. Арк. 109).

Необхідно зазначити, що організація навчального процесу в дитячих школах мистецтв мала певну автономність, зумовлену внутрішніми статутними нормативами, і забезпечувала диференційований характер навчання (урахування віку, індивідуальних можливостей, нахилів, здібностей вихованців, їхніх психофізичних особливостей, стану здоров'я). Залежно від напрямку мистецької освіти навчальних відділів та відділень (підготовчого, театрального, музичного, вокально-хорового, образотворчого мистецтва) формувалися структура та зміст хореографічної підготовки в кожному з них. Зокрема, вихованців хореографічного відділення навчали таких видів танцю: класичного, народно-сценічного, історико-побутового, сучасного (ритмопластичного, естрадного, бального). У молодших (I–IV) класах викладали курс гімнастики. «Підготовка концертних номерів (вистав)» була виокремлена у плані як така дисципліна, що узагальнювала фахові компетентності учнів на кожному з етапів навчання, готувала їх до звітних концертів, академічних показів, одноактних балетів (відповідних за тематикою та хореографією віковим особливостям вихованців). З метою реалізації особистісних нахилів і здібностей вихованців та ознайомлення із суміжними видами мистецтв у навчальних планах було впроваджено дисципліну за вибором, яка мала статус обов'язкової. Рекомендованими додатковими навчальними курсами були «Хореографічна імпровізація» та «Основи театральної гри» (Експериментальные учебные планы..., 1989, с. 6). Серед факультативних предметів хореографічного циклу учням пропонували «Постановку дихання», «Дуетно-сценічний танець», «Сучасний бальний танець», «Історію хореографічного мистецтва», «Основи композиції та постановки танцю» (там само, с. 18). Їхнє впровадження залежало від статутної документації закладу, викладацького складу, умов організації освітнього процесу. Важливо, що розвиток творчих здібностей вихованців

мистецьких шкіл відбувався під наглядом фахівців у галузях дитячої психології, фізіології та психології творчості (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 1778. Арк. 122). Предмети хореографічної спрямованості утворювали цілісний комплекс допрофесійної хореографічної підготовки, кожний складник якого забезпечував розуміння учнями лексичних особливостей різновидів танцювального мистецтва, його засобів виразності, емоційно-образної мови. Загальноестетичну підготовку учнів, згідно з навчальним планом хореографічного відділення, забезпечували предмети із суміжних галузей мистецтва, доповнюючи діапазон початкових фахових компетентностей. Серед них – «Початковий курс історії мистецтв», «Музінструмент», «Музична грамота і слухання музики», «Малюнок, живопис, композиція» (Экспериментальные учебные планы., 1989, с. 18). Така спектральність курсів ілюструвала реалізацію дидактичних принципів комплексності, системності, естетизації навчального простору, органічного поєднання мистецької освіти із загальноестетичною підготовкою вихованців.

Вихованці інших відділень закладу опановували ази хореографічного мистецтва відповідно до педагогічної доцільності та специфіки фахової підготовки. На театральному відділенні викладали предмети «Гімнастика» та «Основи сценічного руху»; на фольклорному відділі музичного відділення – «Народний танець». Універсальною хореографічною дисципліною для всіх без винятку мистецьких відділень було визначено «Ритміку й танець» як таку, що забезпечує початкову хореографічну підготовку, розвиває в учнів, крім хореографічних здібностей, загальну музикальність, почуття ритму, артистизм, формує танцювальність, необхідну для подальшого поглибленого навчання хореографії та для занять іншими видами мистецької діяльності (Программы для хореографических отделений., 1983, с. 11–13).

Курикулум хореографічної підготовки у школах мистецтв вирізнявся певною змістовою спільністю всіх освітніх компонентів і був сформований на принципах: 1) системності, планомірності, послідовності у викладанні навчального матеріалу, поступовому ускладненні його теоретичних та практичних компонентів; 2) актуальності (максимальної наближеності

хореографічного навчання до сучасних тенденцій розвитку хореографічної культури й освіти); 3) творчої мотивації (спрямованості на визначення й розвиток індивідуальних особливостей, потенціалу учнів, стимулювання їх до подальшої роботи із самоосвіти та самовдосконалення).

На межі 80-90-х рр. «з метою узагальнення й поширення передового педагогічного досвіду в галузі дитячого естетичного виховання й освіти» (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 3050. Арк. 148) Мінкультури СРСР спільно з Мінкультури УРСР ініціює проведення конференцій та семінарів із різних аспектів організації навчально-виховного процесу в закладах початкової мистецької освіти. Так, у вересні – жовтні 1986 р. на базі Харківської школи-комплексу естетичного виховання відбувся семінар-практикум з питань удосконалення художньо-естетичної підготовки у дитячих школах мистецтв. За участі провідних теоретиків і практиків мистецької освіти було проаналізовано результати експериментальної роботи у школах естетичного виховання в УРСР, запропоновано ефективні форми взаємодії загальноосвітніх шкіл зі школами мистецтв, визначено шляхи модернізації мистецької підготовки. Хореографічна тематика семінару представлена у доповідях Л. Цветкової «Нові принципи хореографічного виховання у школах мистецтв» та Н. Ржевської «Передовий досвід хореографічного виховання у дитячих хореографічних школах республіки» (там само. Спр. 2675. Арк. 107–112). Всесоюзну науково-практичну конференцію на базі Євпаторійської школи мистецтв (13–19 жовтня 1990 р.) було присвячено проблематиці комплексного естетичного виховання дітей на початковому етапі мистецької підготовки, зокрема й питанням дитячого хореографічного виховання (там само. Спр. 3050. Арк. 148–152). Резолюції, ухвалені під час просвітницького заходу, мали ініціювати впровадження низки інновацій з оптимізації навчально-виховного процесу у школах мистецтв (там само. Спр. 2027. Арк. 108–110).

Динаміка організації початкових навчальних закладів естетичного виховання активізується впродовж 90-х рр. Їх визначено закладами додаткової освіти мистецького спрямування, що надають державні гарантії художньо-

естетичного виховання дітей та молоді «через доступність до надбань вітчизняної і світової культури» (Про затвердження Програми розвитку..., 2002), готують підґрунтя для занять художньою творчістю в наступних ланках цієї системи (середніх спеціалізованих мистецьких школах, училищах, коледжах, вишах), а отже, забезпечують необхідну основу для вибору професії в галузі культури та мистецтва для найбільш обдарованих учнів. Зокрема, в 1990 р. з метою вдосконалення діяльності шкіл мистецтв і шкіл естетичного виховання було затверджено оновлене «Положення про школу мистецтв системи Мінкультури УРСР» (наказ № 362 від 26.11.1990 р.) (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 3053. Арк. 49). Цей документ регламентував діяльність однопрофільних і багатпрофільних початкових мистецьких закладів. Згідно з новим нормативом школа мистецтв була «<...> державним навчально-виховним закладом, що створюється та працює <...> для цілеспрямованого навчання громадян різних видів мистецтв <...>», а основним завданням її функціонування було визначене «<...> створення разом із загальноосвітньою школою максимально сприятливих умов для всебічного розвитку особи, розкриття її здібностей <...>» (там само, арк. 50). Професійна спрямованість початкової мистецької освіти в закладі була акцентована тезами про те, що саме у школі мистецтв закладався фундамент підготовки до занять художньою творчістю, а для найбільш обдарованих учнів – до вибору професії в галузі культури та мистецтва. Відповідно, процес профільного, зокрема й хореографічного, навчання було проголошено одним із видів трудової діяльності (там само, арк. 49–53).

Кореляція цілей, завдань, змісту спеціалізованої практичної підготовки в дитячих хореографічних школах і школах мистецтв зумовлювала проведення спільних концертних та змагальних заходів всеукраїнського рівня з метою «<...> виявлення найбільш обдарованої учнівської молоді, піднесення рівня професійної підготовки у спеціалізованих хореографічних школах і школах мистецтв, узагальнення методики викладання спецдисциплін, поширення досвіду роботи провідних викладачів, поширення творчих спілкувань колективів навчальних закладів <...>» (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 3279. Арк. 23). Зокрема,

традиційний Всеукраїнський фестиваль хореографічної майстерності «Юність балету», започаткований 1993 р., об'єднував учнівський і викладацький склад хореографічних шкіл та профільних відділень дитячих шкіл мистецтв (там само. Спр. 3208. Арк. 14). Другий Всеукраїнський фестиваль хореографічної майстерності «Юність балету – 95», заключний тур якого відбувся на базі КДХУ (22.02.1995 р.), виявив високий рівень дитячої виконавської майстерності в галузі класичної хореографії. Конкурсні змагання оцінювали відомі педагоги-хореографи і майстри сцени (там само. Спр. 3312. Арк. 56–57). Загалом усеукраїнський формат таких заходів дозволяв проаналізувати загальні тенденції змісту професійного навчання в закладах початкової мистецької освіти й хореографічних школах, виявити недоліки та окреслити найближчі перспективи вдосконалення підготовки виконавських кадрів.

Наприкінці ХХ ст., в умовах зростання популярності хореографічного навчання у позашкільній галузі з'являються інноваційні освітні структури, які забезпечують усебічну мистецьку підготовку дітей та молоді з акцентом на дитячій хореографічній освіті. Професіоналізація хореографічної підготовки в системі позашкілля (зокрема, розширення спектра навчально-виховних завдань дитячої танцювальної самодіяльної творчості), зумовлювала трансформацію традиційних форм організації дитячого танцювального аматорства (гуртків, студій, творчих об'єднань) в однопрофільні структуровані цілісні освітні установи, навчально-виховні комплекси, центри, авторські хореографічні школи (Благова, 2013, с. 218–219). Такі типи закладів могли об'єднувати дошкільні, загальноосвітні й позашкільні установи, створювати асоціації та інші організаційні структури (Про затвердження Положення.., 2001). Відомими прикладами такого переформатування стали Дитячо-юнацька хореографічна студія «Щасливе дитинство» (м. Київ), Школа хореографічного мистецтва «Сонечко» (м. Житомир), Школа народного танцю «Серпанок» (м. Львів), Школа народного танцю та Школа сучасного танцю (м. Рівне), Центр художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок» (м. Вінниця), Одеський міський центр хореографічного мистецтва, Культурний центр «Кияночка»

(м. Київ). Серед головних принципів, які реалізують у своїй освітній діяльності комплекси мистецького профілю, зазначаємо гуманізацію та естетизацію навчально-виховного процесу; індивідуальний підхід; соціокультурна відповідність; комплексність загальноестетичної підготовки та професіоналізація профільного навчання (Благова, 2015). Навчання хореографічного мистецтва в таких позашкільних установах здійснюється як за типовими державними програмами, так і за авторськими, розрахованими на різні види дитячих хореографічних колективів, з урахуванням регіональних особливостей та специфіки роботи закладу (Про затвердження Положення., 2001). Наприклад, допрофесійну хореографічну підготовку забезпечує Школа народного танцю «Серпанок» (1993 р., м. Львів) – комплексна структура хореографічного навчання й один із перших навчальних закладів хореографічного профілю в Західній Україні. Основним освітнім завданням школи проголошено поглиблене вивчення національного хореографічного мистецтва та мистецтва інших народів. Кращі учні реалізують себе у різновікових групах творчої лабораторії школи – ансамблі танцю «Серпанок» (Вартовник, 2013).

Прикладом наступності й багаторівневості фахової хореографічної підготовки вважаємо досвід Кіровоградського обласного загальноосвітнього навчально-виховного комплексу гуманітарно-естетичного профілю, створеного 1996 р. на основі традицій «ятранської хореографічної школи», започаткованих відомими кіровоградськими хореографами (серед них – А. Кривохижа, Б. Кокуленко, А. Коротков, В. Похиленко). Під головуванням А. Короткова заклад забезпечує ґрунтовну ступеневу хореографічну підготовку дітей та підлітків, значна кількість яких у майбутньому обирає професію хореографа. Комплекс об'єднує гімназію-інтернат із профільним навчанням за суспільно-гуманітарним, природничо-математичним та художньо-естетичним напрямками, а також позашкільний заклад – школу мистецтв (засновану 1994 р.), яка забезпечує поглиблене вивчення мистецьких дисциплін, передовсім предметів хореографічного циклу. У статуті школи мистецтв зазначено, що «навчально-виховний процес здійснюється на основі особистісно-орієнтовного підходу до

навчання учнів, забезпечення художньо-творчої діяльності та особистісно-ціннісного ставлення до мистецтва хореографії» (Программы для хореографических отделений., 1983). Творчою лабораторією комплексу є знаний дитячий хореографічний колектив «Пролісок», який також має ознаки ступеневості, здійснюючи навчання народно-сценічного танцю різновікових категорій. Колектив педагогів під керівництвом А. Короткова реалізує визначену стратегію творчого розвитку ансамблю: залучення вихованців до національної хореографічної культури, традицій українського народу, надбань світової культури (Похиленко, 2012, с. 167–168).

Як бачимо, поступова трансформація спеціалізованих навчальних закладів мистецького спрямування у навчально-виховні комплекси з підготовки хореографічних виконавських кадрів започаткувала окрему тенденцію в розвитку початкової ланки хореографічної освіти. Серед основних тенденцій, які розвивають у своїй освітній діяльності мистецькі комплекси, визначаємо профільність і ранню професіоналізацію хореографічного навчання.

Висновки до розділу 3

Отже, допрофесійна хореографічна підготовка, як невід’ємна структурна ланка неперервної хореографічної освіти, впродовж досліджуваного періоду забезпечувала реалізацію різноаспектних просвітницьких завдань і формувалася в освітній та мистецькій галузях у закладах різного призначення. Проаналізовані типи шкіл об’єднували спільні функційні характеристики – рання професійна орієнтація вихованців, створення сприятливого освітнього середовища для виховання творчої особистості з особливим типом освіченості, націленої на продовження хореографічної освіти. У кожному із типів освітніх закладів підготовка до подальшого професійного хореографічного навчання мала свою специфіку й відбувалася контекстно до цільової настанови й статутних нормативів організації освітнього процесу. *Однопрофільні* спеціалізовані хореографічні школи забезпечували базову підготовку для подальшого професійного навчання майбутніх артистів балету. Навчання хореографії у *багатпрофільних* позашкільних закладах утверджувалося в мистецьких

об'єднаннях (гуртках, студіях, ансамблях, авторських школах, майстернях), які забезпечували допрофесійну хореографічну підготовку різновікових категорій школярів. Поєднуючи загальноосвітнє і професійно спрямоване хореографічне навчання, позашкільні заклади мали великий потенціал для формування виконавських здібностей в учасників творчих колективів у системній та різноаспектній хореографічній роботі. У структурі позашкільної освіти виокремлюємо організаційні форми хореографічної підготовки, які мали ознаки ранньої професіоналізації: школи піонерів-інструкторів, інструкторські штаби консультативно-хореографічної підготовки, дитячі сектори, профільні оздоровчі дитячі табори відпочинку, творчі студії з підготовки хореографів-виконавців при аматорських ансамблях танцю. Професіоналізацію хореографічної підготовки спостережено у спеціалізованих закладах початкової мистецької освіти, а також в багатопрофільних позашкільних установах, які практично реалізовували ідею кореляції загальноестетичного виховання особистості з певними мистецькими уявленнями засобами різних видів мистецтва із поглибленим вивченням одного із них, зокрема й хореографічного. Проаналізовані форми організації хореографічної підготовки утворюють цілісну структуру допрофесійної хореографічної освіти, яка забезпечує профільність навчання, формує у вихованців здатність до самореалізації й саморозвитку, спрямовує у виборі майбутнього фаху.

Результати дослідження, висвітлені у цьому розділі, опубліковані у працях автора (Благова, 2009; Благова, 2012 б; Благова, 2013 а; Благова, 2013 с; Благова, 2015 і; Благова, 2020 а).

РОЗДІЛ 4. РОЗВИТОК ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ У СТРУКТУРІ ПОЗАІНСТИТУЦІЙНИХ ФОРМ ОРГАНІЗАЦІЇ МИСТЕЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

У розділі розкрито динаміку розвитку хореографічної освіти в Україні у позаінституційних неформальних формах організації; виявлено і проаналізовано організаційно-правові засади, інструктивно-методичне забезпечення хореографічної підготовки у структурі неформальної мистецької освіти; відстежено процеси диверсифікації видів, жанрових ознак, стильових напрямів танцювальної творчості.

4.1. Організаційно-правові засади хореографічної підготовки у структурі неформальної мистецької освіти

В історичній динаміці розвиток хореографічної освіти безпосередньо пов'язаний з утвердженням у культурно-мистецькому просторі таких феноменів, як *аматорство*, *хореографічне аматорство*, *хореографічна самодіяльність*, їхньою кореляцією з професійним хореографічним мистецтвом. Засадничі питання організації позаінституційного хореографічного виконавства формувалися у вимірі дослідження сутності зазначених явищ, їхніх функційних характеристик. У наукових розвідках Л. Дорогих, А. Каргіна, А. Піотровського, Т. Пуртової, Б. Путілова, В. Уральської поняття *аматорство* інтерпретоване в різних аспектах й водночас розглянуто загалом як об'єктивне історико-культурне явище, що позначає індивідуальну чи спільну непрофесійну творчу діяльність осіб, колективів у неорганізованих або організованих формах. Зокрема, Л. Дорогих – дослідниця аматорського мистецтва в українській культурі – тлумачить цей феномен «як прояв самодіяльного у мистецтві» (Дорогих, 1998 а, с. 1), що «<...> здійснюється широкими групами населення у сфері дозвілля з метою творчої самореалізації, засвоєння художньої культури суспільства і власної творчості» (Дорогих, 1998 б, с. 35).

У дослідницьких студіях науковий зміст терміна *аматорство* корелює з терміном *художня самодіяльність*. Історичний екскурс наукових уявлень на

питання становлення й розвитку феномену художньої самодіяльності дозволяє констатувати, що тривалий період це культурно-мистецьке явище асоціювалося переважно з «перебудовою суспільства на соціалістичних засадах» (Каргин, 1988, с. 34), його вважали надбанням радянського соціокультурного простору. У науковців домінує думка, що саме після Жовтневого перевороту 1917 р. аматорство перетворилося на масовий організований самодіяльний художній рух, здобуло офіційну державну підтримку та планомірну професійну допомогу, стало дієвим засобом виховання (Пуртова, 1989, с. 4). Водночас знаходимо потвердження, що термін *художня самодіяльність* уживали у фахових джерелах і значно раніше – як позначення своєрідної форми народної творчості. Зокрема, у науковій розвідці А. Каргіна вказано 1912 р. як відлік появи цього терміна (Каргин, 1988, с. 34). У періодиці 30-х рр. художню самодіяльність потрактовано як одну з форм діяльності, «<...> відображення соціалістичних виробничих відношень і самодіяльності пролетаріату в специфічній галузі – у мистецтві» (Янель, 1930, с. 43). Тому погоджуємося із дослідницькою концепцією, що саме за часів радянської епохи термін *художня самодіяльність* стає активно вживаним у спеціалізованій літературі, нормативній документації, професійній лексиці для позначення самостійної форми мистецької творчості, яка поступово набувала масовості, організованості, професійного управління, структурованості, змістовності. А. Каргін інтерпретує феномен художньої самодіяльності як складне поліфункційне культурно-історичне явище, «<...> керовану соціально-педагогічну систему, яка функціонує в умовах вільного часу і спрямована на виховання трудящих шляхом залучення їх до безпосередньої активно-творчої практики <...>» (Каргин, 1988, с. 50–52). Виховна функція зазначеного явища потверджується дефініціями, якими художню самодіяльність потлумачено як «засіб формування нової людини, її високої моральної й естетичної культури, як «специфічний акумулятор духовного досвіду», «органічний складник духовної культури суспільства» (Каргин, 1984, с. 66). Беручи до уваги зазначене вище, вважаємо, що дефініції категорій *аматорство*, *художня самодіяльність* формувалися у розмаїтті різних теоретичних підходів,

контекстно до організаційно-правових та соціокультурних детермінант, але водночас мали низку тотожних функційних ознак. Недостатня розробленість теоретико-методологічних засад позаінституційного хореографічного виконавства дозволяє проведення певних історичних паралелей та аналогів щодо розвитку його категорійного апарату дотно до аналізу згаданих вище культурно-мистецьких феноменів. Відповідно, можемо говорити про певну тотожність термінів *хореографічне аматорство* і *хореографічна самодіяльність* та вживати їх у дослідженні як синонімічні.

Історико-педагогічна ретроспектива організаційно-правових детермінант поступу хореографічного аматорства дозволяє зазначити, що його активізація припадає на 20-ті рр. ХХ ст. – час піднесення самодіяльного мистецького руху. Радянські ідеологи використовували аматорську творчість передовсім як потужний важіль у вихованні «нової людини». У нормативних документах Наркомосу УСРР були окреслені стратегії розвитку художньої самодіяльності, її функційність, структура в умовах загальнодержавного культурного будівництва. Узагальненою стає теза про те, що «на всіх етапах пролетарської революції самодіяльне масове мистецтво було й буде могутнім чинником агітації і пропаганди» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 340. Арк. 1–2). Зміст аматорської художньої діяльності підпорядкувався активному поширенню в мистецьких масових формах ідей комуністичного виховання та був спрямований передовсім на боротьбу зі всіма проявами «буржуазних антипролетарських впливів» на масове самодіяльне мистецтво. Така вимогливість держави до ідеологічного контексту аматорської творчості спричинила потужну офіційну підтримку її організації.

На початку 20-х рр. активні пошуки моделей організації дозвілля різних соціальних груп були зосереджені головню на синтетичних формах художнього аматорства – виставах, мітингах-концертах, агітаційних бригадах, що значно актуалізувало затребуваність різних напрямів «мистецтва руху» (від примітивних фізкультурних до авангардистських хореографічних) у процесі підготовки учасників цих дійств. Хореографічне аматорство як об'єктивне соціокультурне

явище на цьому етапі ще не сформувалося в окрему самостійну організаційну форму, розвиваючись контекстно до наявних самодіяльних жанрів. Т. Пуртова виокремлює такі напрями його художнього втілення: 1) у нових формах театрального аматорства; 2) у традиційних формах студійного руху; 3) у формах радянського оновленого побутового танцювання; 4) у пропаганді національних хореографічних форм. На переконання дослідниці, «модна пролеткультівська теорія «єдиного художнього гуртка», згідно з якою розвиток колективів з окремих жанрів уважався недоцільним, гальмувала виокремлення жанру хореографічної самодіяльності» (Пуртова, 1989, с. 5–7).

У нормативному полі розвиток хореографічного аматорства як складника художньої самодіяльності регламентували одночасно Сектор Масової Комуністичної освіти та Сектор Мистецтва, що функціювали у структурі апарату Наркомосу УСРР. Зокрема, Сектор Комуністичної освіти забезпечував організацію «творчої ініціативи трудящих мас», скеровуючи роботу закладів масової комосвіти. До компетенцій Сектору Мистецтв належала організація та ідеологічне керівництво «мистецьким процесом у республіці в усіх його галузях та формах»: координація мистецької роботи різних творчих структур; вивчення якості мистецької продукції та контроль за репертуаром; розробка заходів, скерованих на підвищення кваліфікації аматорів; мистецьке обслуговування масових кампаній (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 344. Арк. 66 зв.–67 зв.).

Зважаючи на те, що хореографічне мистецтво на рівні побутового виконавства поступово втрачало свою елітарність і перестало бути привілеєм лише певного прошарку суспільства, метою громадського танцювання було проголошено активну пропаганду пролеткультівської ідеології. У системі дозвілля танець інтерпретували як засіб агітаційної та культурно-масової роботи серед молоді. Уперше питання щодо такої функційності танцю офіційно було розглянуто в 1918 р. на з'їзді комсомолу [*факт потвердження цього знаходимо в дослідженні О. Касьянової [Касьянова, с. 4] – Т. Б.*]. Вивчення радянських форм танцювального мистецтва було передбачене в діяльності культосвітніх організацій, які об'єднували різні категорії дорослого населення, здійснюючи

багатоаспектну просвітницьку роботу. До державних закладів комосвіти належали: палаци культури; парки культури й відпочинку; будинки колгоспника; клуби; червоні кутки; будинки колективіста (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 942. Арк. 31–33). У статутних документах більшості з названих вище ланок комосвіти знаходимо положення, що регламентували місце й роль хореографічної підготовки кожної з категорій населення.

Стратегії розвитку самодіяльного руху за суттю не відрізнялися від завдань професійної мистецької галузі, адже будь-який гурток як творча одиниця при клубі було визначено «організацією, де виявляється та гартується самодіяльна творчість» й водночас установою, що «обслуговує мистецькими творами місцеве населення» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 4. Спр. 177. Арк. 85). Саме тому провідною стратегією розвитку мистецької освіти стало «створення такої системи, яка б органічно сполучала розвиток самодіяльної творчості з охопленням якісною мистецькою продукцією широких мас» (там само, арк. 107). Тотожність цілей і завдань масового самодіяльного та професійного мистецтва в цей період зумовлювала високий ступінь вимогливості до рівня аматорської творчості. Упродовж 20-х рр. міцно утримувала своє освітнє значення у пролеткультівській самодіяльності ритмічна гімнастика – не лише як засіб естетичного виховання мас, а й передовсім в організації масштабних народних святкових заходів. Ідеї «ритмізації» знаходили відчутний відгук у головних adeptів пролетарської культури. Красномовним щодо цього є висловлювання А. Луначарського (1920 р.): «Такі мистецькі форми, як ритміка, можуть бути використані з неабияким результатом <...> якщо під час народних святкувань ми створимо колективну мирну армію, яка ритмічно діє й охопить тисячі людей, одержимих єдиною ідеєю <...>, на цьому тлі виступатимуть також групи учнів зі спеціалізованих ритмічних шкіл, і всі разом повернуть танцю його справжню місію» (Луначарский, 1976, с. 102). Як бачимо, масові ритмізовані заходи, уособлюючи всебічно й гармонійно розвинену людину нового суспільства, було проголошено дієвим засобом ідеологічного впливу.

Водночас теоретики Пролеткульту визнавали мистецтво танцю складником «розважальної низькопробної буржуазної культури», зараховуючи до цієї категорії навіть класичну хореографію як напрям професійної танцювальної творчості й загалом категорично вказували про згубність впливу цього аматорського жанру на робітничу молодь. Показово, що активна боротьба «з танцюльками» *[такий зневажливий епітет отримало хореографічне мистецтво у зв'язку з новою, пролетарською доктриною розвитку мистецької галузі – Т. Б.]* розпочалася відразу після Жовтневого перевороту 1917 р. Як зазначає дослідниця А. Сокольська, «танці, до яких наполегливо прагнула молодь, особливо в невеликих містах і містечках, сприймалася активістами культурного фронту головним гальмом у культурно-просвітницькій роботі з масами» (Сокольская, 2000 а, с. 373).

Тенденційно нігілістичне ставлення до хореографічного жанру значно посилюється в умовах ідеологізації культурно-мистецьких процесів у соціумі. «Танці принципово не допускаються» – такий лозунг є типовим для більшості клубних установ, пролеткультівських студій, низових осередків організації дозвілля робітничої й сільської молоді. Своєрідною фразою-кліше серед учасників і організаторів самодіяльності стає вираз: «Це вам не танцюльки, а драмстудія!» (Сокольская, 2000 а, с. 376), що нівелював значення танцювального аматорства, протиставляючи його всім іншим гуртковим заняттям. Питання щодо доцільності танцювальних занять в організації «радянського побуту» розглядали передовсім на методичних підсекціях Секції мистецтв НКО УСРР та ВРФК. Зокрема, рухливі ігри та спортивні розваги офіційно було проголошено дієвою альтернативою мистецтва танцю, яке в контексті «пролеткультівських» концепцій відтепер було визначене засобом художньої фізкультури, що потрапляв під сферу впливу ВРФК (Жаворонков, 1928, с. 7). Саме категорична позиція ВРФК щодо громадського танцювання в період 1924–1926 рр. спричинила численні спроби культорганізаторів клубних заходів замінити всі танці фізкультурними іграми чи масовою «ритмізованою ходою» під акомпанемент духового оркестру, настійно

залучати до такого дійства всіх присутніх, незважаючи на певну комічність видовища (Семейные вечера в рабочих клубах, 1926, с. 10).

Поширення тогочасних західноєвропейських хореографічних течій, альтернативних класичним чи новим радянським зразкам, зазнавало суттєвих перешкод у зв'язку з їхньою «ідеологічною незрілістю». Відповідно, тяжіння молоді до популярних іноземних танцювальних форм викликало неабияку тривогу в пролеткультівських діячів, адже ніяк не вписувалося в усталений формат радянської ідеології. Узагальненим серед теоретиків Пролеткульту вважаємо висловлювання із журналу «Музика і революція»: «Той факт, що до цих пут тягнеться молодь, є нашою великою бідою» (Политпросветработа и искусство, 1926, с. 25). Рішуче неприйняття ідеологами культосвітньої роботи популярних серед молоді танців практично виявлялося в суцільних заборонах танцювальних вечорів як непристойної для радянського суспільства форми розваги. Категоричність щодо популярних зразків бальної хореографії породжували жорсткі епітети: «дрібнобуржуазна мазурка» «вульгарний вальс», «міщанська полька». В епіцентрі офіційних заборон опинилася група західноєвропейських і американських танців, що виникали на межі ХІХ–ХХ сс., до яких належали джазові хореографічні форми, танго, фокстроти. Саме вони і спровокували масштабну «антифокстротну кампанію з явним ідеологічним підтекстом» (цит. за (Алякринская, 2012, с. 24)) своєю новою естетикою та, відповідно, великою популярністю серед молоді.

Активна пропагандистська кампанія проти західної танцювальної культури розгорнулася в тогочасних мистецьких колах, серед політосвітніх працівників, організаторів культмасової роботи, які звинувачували іноземні хореографічні зразки в «надмірній та нездоровій чуттєвості», асоціювали їх винятково з буржуазною естетикою, неприйнятною для пролетарських мас. Аналізуючи розвиток соціальних форм танцю, що побутували в радянському суспільстві з початку ХХ ст. [на прикладі фокстроту – Т. Б.], дослідниця М. Алякринська підкреслює: «<...> нова радянська ідеологія, не розуміючись на тонкощах хореографічного мистецтва, добре усвідомлювала, що фокстрот – танець епохи

непу. Отже, закономірно, що паралельно зі згортанням у країні нової економічної політики з другої половини 1923 р. у пресі розпочалася активна пропагандистська кампанія проти фокстроту <...>» (Алякринская, 2014, с. 24–25).

Важливо, що протистояти цій тенденційній ідеологічній доктрині намагалися відомі культурні діячі, прихильники громадського танцювання, відстоюючи право на розвиток західноєвропейських танців в організації дозвілля. «Введіть танці як обов'язковий предмет! Не розганяйте студійців, якщо під час антрактів після нудних лекцій вони із захопленням танцюватимуть вальс і навіть польку!» – закликав М. Каржанський (цит. за (Сокольская, 2000 а, с. 376)). У тогочасній періодиці знаходимо матеріали на підтвердження прогресивної позиції митців щодо західноєвропейських зразків: «<...> закидів у сексуальності традиційно зазнає будь-який новий танець, що з'являється в культурі, переслідувати його лише за те, що він ламає “заестетизовану”, звичну оку форму недоцільно, “допускаючи” танець узагалі, необхідно прийняти і його розвиток» (Брик, 1923, с. 11).

Однак загалом система жорсткої цензурної регламентації культурно-мистецьких процесів майже нівелювала місце й роль іноземної хореографії у громадському танцюванні. Негативом у розвитку хореографічного аматорства стає циркулярне розпорядження Головреперткому СРСР від 02.07.1924 р. «Про заборону виконання ексцентричних танців на естраді» (Блюм, 1994, с. 172–173), у якому, зокрема, ішлося про вилучення з естрадного та клубного репертуару новомодних танців американського та західноєвропейського походження. Провідною тезою документа стає категорична заборона популярних у суспільстві хореографічних зразків, за яких «жадібно тримаються епігони бувшої буржуазії» і для розвитку яких «у соціалістичному середовищі не може існувати жодних передумов» (там само). З огляду на це підозрілими вважали танцювальні бали-маскаради для молоді, які офіційно не були заборонені, проте викликали певні побоювання в культурних організаторів з аргументацією, що «радянська людина не повинна ховати обличчя за маскою» (там само, с. 172–173).

Суперечливість розвитку хореографічного аматорства, на наш погляд, виявлялася в тім, що танець, перебуваючи під посиленою увагою чи навіть заборонаю, водночас отримує офіційну легалізацію в «Тимчасовому положенні про пляску й танець» (1925 р.) (Жаворонков, 1928, с. 7). Розроблений секцією ВРФК з метою регламентації танцювального репертуару, цей документ унормовував розвиток нових радянських хореографічних форм контекстно до їхнього виховного ресурсу. В основі репертуарного відбору було закладено «пролеткультівські» концепції, згідно з якими пріоритетним завданням було визначено створення колективно-масових плясок, танців спортивної та виробничої тематики, тематичних ігор з елементами танцю, співзвучних вимогам соціалістичної епохи. Як слушно підкреслює О. Касьянова, «обмеженість лексичних і композиційних можливостей, явно надуманий штучний характер більшості таких танців формували негативне ставлення до них» (Касьянова, 1987, с. 6–7). Однак загалом поява перших офіційних імперативів щодо стратегій розвитку побутового танцювання, підкріплених функціонуванням профільних осередків (асоціацій ритмістів, репертуарних комісій, секцій художнього руху чи масових плясок), стало суттєвим поштовхом до утвердження нових форм аматорської хореографії в організації дозвілля радянської молоді. Пляска *[узагальнювальний термін масових форм виконавства, активно вживаний у радянській танцювальній культурі – Т. Б.]* мала стати основною альтернативою бальним хореографічним формам, колективною, емоційно насиченою, лексично доступною широкому загалу.

Визначальною у справі регламентації танцювального мистецтва в УСРР стала Всеросійська нарада з художньої політпросвітрова (грудень 1925 р.), яка досить радикально підійшла до питання доцільності розвитку хореографічної самодіяльності як окремого жанру. «Самостійні танцювальні вечори в клубі є неприпустимими» (Сокольская, 2000а, с. 377) – ця теза об'єднувала більшість учасників Народи й передвіщала категоричну заборону танців в організації дозвілля. Водночас відомим є факт рішучої відсічі такій офіційній настанові з боку української делегації, висловленої її представником, керівником Відділу

Мистецтв Укрголовполітосвіти М. Христовим: «Тут мовилося про непотрібність танців. Україна про це говорить інакше. Ми танці визнаємо! Питання лише в тому, які з них є допустимими <...> Але спробуйте на Україні, де танцюють в селах і сільських клубах, танцює і старий, і молодий, в будинку й на подвір'ї, – їх заборонити. Ви не зможете цього зробити, адже це неможливо!» (цит. за (Сокольская, 2000 а, с. 377–378)). Уважаємо, що така принципова позиція всупереч офіційній ідеологічній доктрині культмасової роботи серед молоді певною мірою пожвавила процеси вкорінення національного хореографічного мистецтва в аматорських колах на теренах України.

Загалом у нормативному полі розвиток *«клубного танцю»* в УСРР відбувався в умовах постійних утисків з боку керівних партійних органів. Це, зокрема, красномовно проілюстроване в *«Обіжнику змісту і форм виховавчої роботи серед молоді»* (1927 р.), де масові народні гуляння *[серед них зазначено й українські вечорниці як одна з народних розваг, невід'ємним складником яких був танець – Т. Б.]* інтерпретовано як *«<...> негативні ухили, що створюються внаслідок зростаючої активності молоді й виявляються в хуліганстві, пияцтві, відродженні старих побутових явищ <...>»* (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр.437. Арк. 181–182). Усі так звані *«атрибути»* народного побуту протиставлялися новим формам розумних розваг та здорового відпочинку молоді (там само). Місія активної боротьби з танцювальним фольклором покладалася також на комсомольський актив, за його підтримки й відбувався жорсткий контроль за громадським танцюванням, яке визнавали низькопробним легковажним заняттям. Комсомольські організації мали забезпечити *«правильну постановку культурно-виховавчої роботи <...> об'єднати молодь навколо здорових форм розваги»*, здійснювати загальне методичне керівництво *«<...> різними гуртками та об'єднаннями, що організовує молодь навколо конкретної, цікавої для неї роботи <...>»*, а також *«<...> надати напрямок цій роботі, знищуючи окремі вузькі ненормальності <...>»* *[під «окремими вузькими ненормальностями» в організації дозвілля малося на увазі й хореографічне виконавство на вечірках – Т. Б.]* (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр.437.

Арк. 157). Отже, в умовах тотального ідеологічного контролю за розвитком творчих ініціатив у галузі мистецької освіти зміст самодіяльної хореографічної підготовки цілком залежав від «<...> дальшої впертої, систематичної і організованої роботи партії на культурному фронті <...>» (там само. Спр. 432. Арк. 1). Кожна ланка масового мистецтва серед «розумних розваг» пропонувала головно такі, що вбезпечували молодь від згубних впливів західної культури.

Політична заангажованість щодо розвитку танцювального аматорства буквально чи опосередковано відображена в законодавчих ініціативах Наркомосу УСРР. Зокрема, у «Матеріалах про стан агітаційної та культурно-масової роботи на Україні» (1927 р.) підкреслено: «Процес творення української соціалістичної культури відбувався в умовах зростання активності та ідеологічних претензій непманських шарів і змагання їх репрезентантів з кіл інтелігенції за провід культурним розвитком мас <...> партія має значні досягнення у справі керівничого втручання у процеси культурного будівництва» (там само. Арк. 1–2). Заходи контролю за хореографічним самодіяльним репертуаром в усіх організаційних формах дозвілля були визначені постановою «Про культурно-просвітницьку роботу профспілок» (1.04.1929 р.) і деталізовані у формулюванні: «<...> по-новому перебудувати методи клубної роботи, зжити елементи аполітичності, суворо дотримуватися основних принципів репертуарної політики <...>» (О культурно-просветительной работе профсоюзов, 1984, с. 424–428).

Репертуарні обмеження спричинили зміни в цільовій настанові танцювального аматорства, орієнтованій винятково на утвердженні радісних, життєствердних танців, які б відповідали трудовій атмосфері радянських республік. Зауважимо однак, що таку однобічну інтерпретацію аматорської творчості, хоча й визначену характерною позицією владних структур, не завжди підтримував соціум, особливо у справі організації народних масових гулянь зі співом і танцями. О. Касьянова підкреслює, що надмірна політизація дозвіллевих форм зумовлювала віддалення молоді від культосвітніх установ за рахунок активної популяризації приватних вечірок (Касьянова, 1987, с. 5). У тогочасній періодиці знаходимо потвердження: «Навіть постійні відвідувачі клубів через

таку дбайливість до політичного виховання воліли обходити їх на безпечній відстані <...> молодь йде з клубів, об'єднуючись навколо патефонів на домашніх вечірках, натомість танець набуває тих потворних форм, з якими ми маємо боротися» (Глязер, 1933, с. 48–49).

Надмірно суворе офіційне ставлення до танцювального мистецтва дещо суперечило «Черговим завданням культурної роботи серед молоді», окресленим на V Всесоюзній конференції ВЛКСМ і «<...> щільно пов'язаним із підвищенням й поширенням культурного кругогляду робітничо-селянських мас» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр. 437. Арк. 155). Важлива роль у «<...> прилученні молоді до участі в соціалістичному будівництві» (там само) відводилася новим формам культмасової роботи, серед них – «розумним розвагам», зміст яких було зосереджено безпосередньо на діяльності мистецьких об'єднань (фізкультурних, пластичних). У характеристиці «здорових форм розваги» було зазначене також виконання «народних та загальновідомих танців на вечірках самодіяльності у сільбудах», що мали «скеровувати вільний час молоді після занять у гуртках» (там само, арк. 157).

Наприкінці 20-х рр. спостерігаємо певне послаблення боротьби проти аматорської хореографічної активності. Особливо відчутною вважаємо офіційну підтримку естетики західноєвропейської хореографії, красномовно сформульовану пролеткультівським критиком: «Стало вже занадто трафаретно характеризувати буржуазію та її побут винятково фокстротами» (Сокольская, 2000 а, с. 381). Фактично західноєвропейські танці здобули найбільшу популярність у соціумі, хоча й побутували неформально – у парковій, курортній, ресторанній субкультурах. Їхня нерегламентованість спричинювала активізацію приватної ініціативи в організації вечірок, у створенні хореографічних гуртків, танцкласів. У тогочасній періодиці знаходимо підтвердження думки: «Ми неодноразово наголошували на вульгарності танцюльок, але водночас маємо констатувати факт тяжіння мас саме до танцзалів <...> Очевидно, що для загалу потреба в ритмічному русі є величезною, не помічати цього захоплення, а тим більше боротися з ним – нерозумно <...>» (Франк, 1923, с. 24–25). Парні бальні

танці, поширені серед робітничої молоді всупереч численним заборонам, почали використовувати навіть як заохочення робітників до клубних вечорів відпочинку з метою вбезпечення від безцільного проведення дозвілля чи навіть у зв'язку із широкою антиалкогольною кампанією, розгорнутою впродовж 1928 р. Як зазначено щодо цього в журналі «Робітничий клуб», «<...> особливо залучення молоді до культурного відпочинку було поширеним у південних містах – в Одесі, Полтаві» (Наша клубная жизнь, 1928, с. 63–64). Відповідно, усі спроби заборонити танці викликали суцільний спротив у соціумі. Не обмежуючись колективними плясками, культорганізатори тяжіли у своєму репертуарному виборі до нових хореографічних форм західноєвропейського походження.

З початку 30-х рр. процес культурно-мистецького будівництва в Україні був нерозривно пов'язаний з питаннями державної політики, тому розвиток усіх ланок аматорської активності був урегульованим на офіційному рівні. Посилюється регламентація всіх організаційних форм молодіжного дозвілля профільними владними інституціями. У «Матеріалах про роботу Сектору мистецтв НКО УСРР» 1930–1932 рр. цей період визначено «реконструктивною добою» в мистецькій галузі, добою «велетенського соціального зростання промисловості й сільського господарства» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 9. Спр. 1173. Арк. 42), що спричинило формування нових вимог до розвитку аматорської та професійної творчості. Розвиток хореографічної самодіяльності, маючи передовсім ідеологічний ресурс, зазнавав у 30-х рр. пильної уваги та керівництва партії. Наведемо приклад визначення критеріїв організації типового танцювального вечора в 1933 р.: «Категорично не може бути організовано вечір заради вечора, як “мистецтво заради мистецтва” <...> Наше радянське мистецтво партійне! Тому червоною ниткою повинні визначатися цілі й завдання проведення вечорів танцю, а саме – його виховний, агітаційний складники. Тут немає місця перетворенню самодіяльної роботи в порожнє проведення часу, тільки у відпочинок та задоволення, адже потрібен постійний культурно-політичний вплив на маси» (там само. Оп. 11. Спр. 129. Арк. 123).

Безумовно, причини посиленої уваги до соціального танцю перебували передовсім у суспільно-політичній площині. Стрімке піднесення танцювального мистецтва, так звана «танцоманія», обґрунтовували зміною офіційної парадигми його ідеологічного навантаження в соціумі. Хореографічне аматорство привертало увагу як дієвий засіб політичної роботи з масами, практично втілюючись в організації масштабних заходів синтетичного характеру: музично-видовищних програм, театралізованих паркових мітингів, «агітпоходів», «політкарнавалів», що поєднували ресурси колективного танцю, фізкультурних вправ, драматичної гри, мелодекламації тощо. Зокрема, «<...> стрімкий поворот від “танцборства” до впертої пропаганди танцю» (Сокольская, 2000 в, с. 100) дослідниця А. Сокольська пояснює ідеологічною настановою, сутність якої полягала в демонстрації щасливого радянського життя засобами хореографічного мистецтва. Як потужний ідеологічний засіб впливу на масову свідомість, танець мав відволікати населення від реальних політичних та економічних подій у країні, приховуючи контраст між справжніми результатами колективізації й образом щасливої Радянської держави (там само, с. 100–101). Масовий танець у республіках СРСР, за виразом М. Алякринської, було проголошено «знаковим виразом щасливого життя в країні соціалізму» (Алякинская, 2012, с. 27). Отже, активна ідеологічна кампанія проти танцювального аматорства поступово згасала. Одним з об'єктивних чинників його офіційної легітимізації стає розгром пролеткультівських організацій, від яких громадський танець зазнавав нищівної критики. Однак чи не головним критерієм репертуарного відбору стала орієнтованість танцювального твору винятково на пропаганду радянського устрою.

У колі нагальних питань, окреслених Наркомосом УСРР для розвитку галузі самодіяльного мистецтва в 1930–1931 рр., була стратегія «централізації художньої самодіяльності шляхом посилення методичного і організаційного керівництва через спеціальні інструктивно-методичні апарати, починаючи з Наркомосу і до кожного району» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 9. Спр. 1139. Арк. 56). У доповідній записці Сектору Мистецтв Наркомосу УСРР щодо структуризації

самодіяльної творчості (1931 р.) було наголошено на гострій потребі в централізованому спрямуванні аматорського мистецтва: «Стан художньої самодіяльності на Україні характеризується великим ідейним і організаційним зростом, форсований розвиток якого відбувається без чіткого інструктивно-методичного керівництва» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10, Спр. 340. Арк. 1). Отже, на часі була організація єдиного інструктивно-методичного центру – з єдиним планом культурного будівництва, де б «<...> сконцентровувалися і раціонально спрямовувалися всі державні і громадські заходи по лінії масового мистецтва» (там само, арк. 1–2). У нормативних документах НКО було акцентовано на необхідності створення в системі масової мистецької роботи низки установ для узгодженої допомоги самодіяльному мистецтву (будинків творчості, дослідних станцій самодіяльного мистецтва) (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 942. Арк. 37–38). З метою забезпечення постійного й усебічного керівництва мистецтвом пролетарських мас при Секторі Мистецтв Наркомосу УСРР було створено Центральний Будинок масового самодіяльного мистецтва (1931 р.), провідні завдання якого такі: 1) спрямовувати самодіяльне мистецтво на підвищення культурного рівня трудящих; 2) установити постійний зв'язок масового мистецтва із професійним; 3) сприяти розвитку самодіяльного мистецтва національних меншостей; 4) організувати експериментально-дослідницьку роботу над розв'язанням проблем інструктивно-методичного керівництва художньої самодіяльності; 5) вести постійну роботу з підготовки кадрів самодіяльного мистецтва (там само. Спр. 1248, Арк. 31–32). Для реалізації окреслених завдань Будинок був уповноважений: 1) розробляти методичні вказівки щодо обслуговування масових кампаній та пролетарських свят; 2) організовувати роботу методкабінетів з обліку та вивчення художньої самодіяльності; 3) утримувати постійний інструктивно-методичний апарат для керівництва роботою мистецьких гуртків; 4) улаштовувати курси, з'їзди, конференції організаторів різних галузей самодіяльного мистецтва; 5) організовувати дослідно-показові установи й заклади (експериментальну сцену, агітбригади, майстерні); 6) організовувати громадський контроль за виданням

агітаційної та методичної літератури (там само. Спр. 340. Арк. 3–4). Наведені стратегічні напрями культосвітньої роботи Будинку були дотичними й до процесу хореографічного аматорства.

Значущим нормативом для регламентації всіх мистецьких жанрів стала Постанова ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» від 23.04.1932 р., що зумовила певні позитивні зрушення в цільовій настанові аматорської хореографії, дещо звільнивши її розвиток від надмірного адміністрування, нав'язування пролеткультівських ідей у визначенні репертуарної політики, принципів та методик масової хореографічної роботи (О перестройке литературно-художественных организаций, 1984, с. 407–408). Оприлюднення зазначеного нормативу також спричинило затвердження низки документів, що пошваплювали процес громадського танцювання. У Постанові Президіуму ВЦРПС «Про роботу клубів» (1932 р.) серед заходів щодо покращення керівництва дозвіллевою діяльністю зазначено й ті, що регламентували хореографічну самодіяльність в закладах культури, як-от: 1) посилення уваги до організації масових вечірок із використанням ігор, фізкультури, танців; 2) створення при клубах самодіяльних мистецьких гуртків; 3) залучення до гурткової діяльності висококваліфікованих спеціалістів (О работе клубов..., 1932, с. 3). У тезах доповідей, які стосувалися «Перспективного плану культурного будівництва на Україні на другу п'ятирічку» (1932 р.), зауважено, що основним завданням Наркомосу УСРР у галузі масового мистецтва є «<...> охоплення художнім обслуговуванням трудящих шляхом розгортання поруч з установами професійного мистецтва різних форм самодіяльної творчості» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 1099. Арк. 9).

Тяжіння до хореографічного виконавства в аматорському середовищі, незважаючи на категоричність ідеологічних структур щодо його розвитку на попередньому етапі, навіть отримало офіційну регламентованість у структурі масової комосвіти. Акцент на хореографічній самодіяльності як складникові «розумних розваг клубів», спостерігаємо в резолюціях VII Всесоюзної конференції ВЛКСМ (1933 р.), де йшлося, зокрема, про посилення вимог до рівня

організації клубного дозвілля, забезпечення високохудожнього та цікавого відпочинку «з можливістю танцювати», адже «життя радянської молоді має бути всебічним і життєрадісним» (Стенографический отчет., 1933, с. 175). Підвищення соціальної активності в галузі хореографічного аматорства констатували під час Всесоюзної наради з танцю (1934 р.), зокрема разом із визначенням стратегій та подальших перспектив розвитку громадського танцювання було виокремлено його просвітницький і виховний ресурси. Культурним організаторам було запропоновано «не замикатися в тісних рамках низькопробних танцюльок» (Потапов, 1934 б, с. 20), а усвідомлювати важливість перетворення танцювальних майданчиків на центри виховної роботи населення, створювати сприятливі умови для змістовного й різнобічного клубного дозвілля, використовуючи колективне вивчення танців, проведення конкурсів на краще їх виконання, організацію виступів колективів художньої самодіяльності (там само, с. 19–21). Запровадження контролю за якістю танцювального репертуару зумовлювало чітку його регламентацію – затвердження уніфікованого списку найпопулярніших хореографічних зразків, (як західноєвропейських, так і нових радянських бальних) (Потапов, 1934 а, с. 41–44).

Періодом законодавчих ініціатив щодо поступу хореографічної самодіяльності в УРСР визначаємо перше повоєнне десятиліття 40–50 х рр. ХХ ст., позначене затвердженням низки нормативів, які регламентували розвиток хореографічного аматорства відповідно до загальних стратегічних завдань культурного будівництва. Розвиток аматорських хореографічних колективів у структурі закладів масової культури скеровували Комітет у справах мистецтв УРСР і Комітет у справах культурно-освітніх установ УРСР при Раді Міністрів УРСР через Управління художньої самодіяльності й райвідділи культурноосвітньої роботи. Установою, що спрямовувала й регламентувала культурно-просвітницьку роботу всіх клубних закладів, стає Центральний Будинок народної творчості УРСР [далі ЦБНТ – Т. Б.] – головний методичний центр розвитку художньої самодіяльної творчості, організований у 1939 р. Функціонування Центрального, обласних і районних БНТ забезпечувало чітке й

системне керівництво художньою самодіяльністю в усіх її ланках. У першому «Положенні про Центральний Будинок народної творчості УРСР» від 15.08.1945 р. зокрема, наголошено, що установи відповідного типу «здійснюють загальне художнє та методичне керівництво художньою самодіяльністю міста й села; керують творчим процесом виготовлення мистецької продукції самодіяльними колективами та обдарованими одинаками» (ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 61. арк. 1–2). Апарат ЦБНТ УРСР складався з відділів, що представляли жанри самодіяльної художньої творчості. Розвиток хореографічного аматорства регламентували театральний, фольклорний та хореографічний відділи. Їхня діяльність мала насамперед консультаційно-методичний характер.

У 40–50 х рр. в УРСР Комітет у справах культурно-освітніх установ УРСР та Комітетом у справах мистецтв УРСР ухвалив низку постанов, спрямованих не тільки на розширення мережі закладів масової культури, а й на вдосконалення їхньої просвітницької діяльності. Аналіз типових клубних статутів різних типів дозволяє узагальнити, що головною метою їхньої організації визначені культурно-освітня й політико-виховна робота серед молоді та дорослого населення, створення сприятливих умов для масового культурного відпочинку й художнього обслуговування трудящих. Стратегічні завдання розвитку аматорської творчості, офіційно регламентовані з 1946 р., було спрямовано на «<...> поліпшення ідейної і творчої роботи в самодіяльних гуртках, оновлення їхнього репертуару, підвищення кваліфікації керівників мистецьких колективів» (ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 60. Арк. 2–3). З метою «усунення недоліків у художній самодіяльності й докорінного поліпшення роботи БНТ» (там само. Арк. 34) Комітет у справах культурно-освітніх установ при Раді Міністрів УРСР упродовж 1946–1948 рр. затверджує низку заходів, спрямованих на посилення репертуарного контролю. У репертуарній політиці ЦБНТ УРСР здійснює методичну роботу відповідно до постанови ЦК КП(б)У від 1.10.1946 р. «Про репертуар художньої самодіяльності культосвітніх установ» (там само).

Важливо, що більшість звітів Комітету в справах культурно-освітніх установ при Раді Міністрів УРСР, де констатовано факти незадовільного стану

розвитку хореографічного жанру, містили також конкретні рекомендації з питань покращення роботи БНТ різних рівнів і перетворення їх на «<...> справжні методичні центри художньої самодіяльності» (ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 386. Арк. 67). Про виконання заходів просвітницького характеру зазначено в Доповідній записці Комітету в справах культурно-освітніх установ УРСР Раді Міністрів УРСР від 1.08.1949 р. «Про стан підготовки до проведення районних, міських, обласних оглядів»: 1) упродовж березня-травня 1949 р. ЦБНТ провів 10–15 денні семінари для методистів з усіх жанрів; 2) розроблено й надіслано до всіх областей УРСР програми «внутривиховавчої» роботи в гуртках художньої самодіяльності, програми курсів для постійних семінарів із підвищення кваліфікації художніх керівників РБК та керівників гуртків; 3) Управління у справах вищої школи УРСР розіслало розпорядження до всіх навчальних закладів про забезпечення широкої участі в оглядах художньої самодіяльності студентів вишів, технікумів, училищ (там само. Спр. 332. Арк. 57–60). Керівникам музично-драматичних театрів було рекомендовано направляти провідних майстрів сцени до СК, РБК задля фахової допомоги самодіяльним хореографічним колективам. Прикладом масштабної допомоги хореографам-аматорам від митців стала, зокрема, централізована підготовка концертних номерів і програм до Всесоюзного огляду художньої самодіяльності впродовж червня-липня 1950 р. (ЦДАВО України. Ф. 4763. Оп. 1. Спр. 217. Арк. 33–35).

Масове поширення танцювального жанру в соціумі зумовлювало необхідність його регламентації не лише в директивах профільних керівних органів, але й безпосередньо у структурі осередків клубного просвітництва, які не випадково було проголошено «<...> справжніми вогнищами політико-виховної та культурно-просвітницької роботи» (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 6. Спр. 151. Арк. 51), адже вони були основною платформою для виявлення й розвитку творчої активності аматорів у різноманітних сценічних жанрах. Потвердження естетико-виховного ресурсу народної творчості в умовах клубних установ знаходимо в тогочасній періодиці: «Радянські клуби синтезують засоби цілеспрямованого впливу на особистість, розвиваючи не лише специфічні

мистецькі, а й універсальні людські здібності, які можуть бути реалізованими у будь-якій сфері діяльності та пізнання. <...> Відомо, що учасники хореографічної студії чи ансамблю не лише збагачують свій духовний світ, а й удосконалюють свою психомоторику в цілому» (Долинова, 1975, с. 26–27). Стрімке поширення клубів спостережено в перше повоєнне десятиліття. Станом на 1 січня 1955 р. в УРСР діяло вже 28163 клубні установи різних відомств, зокрема, в сільській місцевості працювало 25698 клубів (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 8. Спр. 67. Арк. 77).

Організаційно-методичне керівництво хореографічного аматорства зафіксовано в окремих статутних положеннях закладів масової культури, діяльність яких було спрямовано на «<...> розгортання серед населення художньої самодіяльності, як найбільш масової форми виховання трудящих засобами мистецтва <...> » (ЦДАВО України. Ф.4762. Оп. 1. Спр. 134. Арк. 36). У «Типовому статуті сільського або колгоспного клубу» серед завдань культурно-просвітницької роботи визначене «<...> сприяння розвитку художньої самодіяльності, організації масових гулянь, ігор, інших форм культурного відпочинку й розваг колгоспників та трудящих <...>» (там само, арк. 3–6). Пріоритетом культурно-масової роботи РБК проголошено «<...> підвищення загальнокультурного рівня трудящих райцентру на основі аматорської художньої творчості та участі в цій роботі професійних мистецьких працівників <...>» (там само, арк. 36–38). У «Положенні профспілкового клубу» зміст просвітницької роботи передбачав активний розвиток різних видів художнього аматорства, організацію культурних розваг (там само, арк. 47–51). З-поміж різновидів самодіяльної творчості затребуваним і популярним засобом організації розумного відпочинку та розваг традиційно було визначене хореографічне виконавство – як окрема тимчасова форма дозвілєвої активності під час клубних танцювальних вечорів або ж як невід’ємний складник просвітницьких заходів. Нормативне врегулювання хореографічного напрямку у структурі клубного просвітництва передбачало підтримку самодіяльних танцювальних колективів; поширення елементарних хореографічних знань серед населення шляхом просвітницьких

заходів; надання консультативної допомоги школам у проведенні культурно-виховної роботи (Дорогих, 1998 б, с. 10). Метою функціонування танцювального гуртка визначене «<...> масове залучення молоді до мистецтва хореографії, формування в гуртківців художнього смаку та розвиток у них фізичних якостей» (Раузен, 1955, с.159). Учасниками клубного колективу могли стати представники молоді віком від 14 до 18 років, забезпечуючи діяльність юнацьких секцій клубу, а також працівники й колгоспники віком від 18 років, які «<...> бажають активною участю у роботі клубу підвищити свій загальнокультурний рівень» (ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 134. Арк. 5–6).

Заснування в 1959 р. у структурі Міністерства культури УРСР нової адміністративної одиниці – Українського гастрольно-концертного об'єднання (на підставі постанови Ради Міністрів УРСР від 25.08.1959 р. №1296 (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 6. Спр. 76, Арк. 32)) – унормувало концертну діяльність у республіці, активізувавши також систематичну шефську допомогу хореографів-професіоналів аматорам. Постанова Колегії Мінкульту СРСР від 31.12.1959 р. «Про покращення роботи в галузі радянської естради» (там само. Спр. 69. Арк. 106) значно пожвавила розвиток естрадно-сценічних форм народної хореографії. З офіційної доповіді Мінкульту УРСР «Про покращення роботи в галузі радянської естради» (20–25 квітня 1960 р.) дізнаємося, що станом на 1959 р. в республіці функціувало 25 філармоній та УДКО *[українських державних концертних організацій, далі УДКО – Т. Б.]*, у складі яких працювало 9 професійних ансамблів пісні і танцю (там само. Арк. 48). Планова допомога філармоній хореографічній самодіяльності реалізовувалася шляхом проведення консультацій, семінарів, стажувань керівників-аматорів у професійних ансамблях.

У 60–70 х рр. змінюється вектор розвитку хореографічного аматорства у зв'язку зі стрімким поширенням у молодіжному соціумі бальної хореографії. Нормативи Мінкультури СРСР і Мінкультури УРСР ініціювали впровадження низки просвітницьких заходів із розвитку цього популярного напрямку танцювального виконавства, регламентуючи також організацію конкурсів всесоюзного та республіканського рівнів. Рушієм активізації поступу бальної

хореографії стає наказ Мінкультури СРСР № 171 від 6.04.1970 р. «Про завдання органів культури зі створення, пропаганди й поширення сучасних бальних танців», який спричинив масові структурні перетворення в мережі культурно-просвітницьких установ за рахунок її розширення локаціями навчання бальної хореографії (гуртками, студіями, платними школами бального танцю), організації профільних методичних секцій із розробки змісту хореографічної підготовки, запровадження почесного звання «народна студія бальних танців» для кращих колективів жанру. Затверджений норматив також регламентував проведення з 1971 р. Всесоюзної творчої конференції «Про шляхи розвитку сучасних бальних танців», а з 1972 р. – Всесоюзного конкурсу на створення сучасних бальних танців і музики до них. Забезпечення якісного музичного супроводу новостворених хореографічних зразків реалізовувалося шляхом започаткування Всесоюзною фірмою грамплатівок «Мелодія» серії спецвипусків альбомів «Танцювальний вечір», альбомів навчальних уроків танцювальної музики (Сборник документов., 1973, с. 3–4).

За результатами проведення першого Всесоюзного турніру виконавців бальних танців Мінкультури УРСР затвердило комплекс директив («Про заходи по дальшому розвитку масової побутової хореографії в республіці» (22.05.1973 р.), «Про незадовільний стан і заходи по покращенню роботи танцювальних залів і танцювальних майданчиків» (24.02.1975 р.)), спрямованих на вдосконалення роботи культурно-просвітницьких закладів, де здійснювалося навчання бального танцю, та перетворення їх на центри масової молодіжної танцювальної культури. Нормативи сприяли впорядкуванню планів проведення танцювальних вечорів у клубних установах, парках культури, спеціальних майданчиках для активного відпочинку, забезпеченню суворого дотримання громадського порядку в зазначених танцювальних локаціях; установленню контролю за проведенням платних балів і танцювальних вечорів; проведенню реєстрації відкритих танцмайданчиків перед початком літнього сезону з метою перевірки готовності до роботи. На кожній дозвілєвій локації рекомендовано було створити платну школу навчання молоді бальних танців,

систематично залучаючи її учасників до участі в балах і вечорах. На керівництво методвідділів клубних установ усіх рівнів (ЦБНТ, ОБНТ, РБК, СК) покладалася відповідальність щодо активізації діяльності всіх осередків танцювального аматорства та узагальнення й поширення досвіду кращих із них (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 207. Арк. 41–44).

Окремі резолюції нормативів Мінкультури УРСР потверджували активну кореляцію ідеологічних і морально-естетичних завдань громадського танцювання, як-от: «<...> виховувати у молоді дотримання норм і принципів комуністичної моралі, непримиренності до будь-яких проявів буржуазної ідеології, частіше практикувати проведення лекцій і бесід про хореографічну культуру, організувати на танцювальних вечорах масове вивчення сучасних бальних танців у загальнодоступній формі, проводити показові виступи кращих танцювальних пар, тематичні ігри, вікторини <...>» (там само. Арк. 42). Посилення контролю за якістю репертуару масового танцювального виконавства ілюстрували тези на кшталт: «<...> піклуватися про створення нових радянських бальних танців, які б відповідали високим ідейно-художнім вимогам та естетичним нормам, залучати до цього процесу провідних хореографів, викладачів бальних танців, актив художньої самодіяльності <...>» (Сборник документов., 1973, с. 3). Як бачимо, бальна хореографія стає важливим елементом естетичного виховання трудящих.

Упродовж 80–90-х рр. розвиток культурно-мистецької галузі характеризувався створенням багатофункційних об'єктів культурного призначення: аматорських об'єднань, молодіжних центрів, тематичних спеціалізованих показових комплексів при парках культури й відпочинку, експериментальних центрів культури й дозвілля. З метою вдосконалення нормативно-правового забезпечення їхньої діяльності Мінкультури України затверджує низку положень, які деталізували цілі, завдання, методи творчої роботи в кожному з типів клубних установ. Зокрема, «Примірне положення про клуби за інтересами та любительські об'єднання» (1980 р.) (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 1310. Арк. 44–47), «Положення про центр дозвілля системи

Міністерства культури України» (1993 р.) (там само. Спр. 3211. Арк. 53), «Примірне положення про любительське об'єднання, клуб за інтересами системи Міністерства культури України» (1993 р.) (там само. Спр. 3210. Арк. 1–6) визначали умови, порядок створення, організаційні принципи керівництва й функціонування добровільних громадських формувань у галузі дозвілля, серед них – аматорських мистецьких творчих колективів різних жанрів. У вказаних нормативах було акцентовано просвітницький аспект в організації відпочинку різновікових категорій населення, обов'язковими складниками його змісту була визначена «організаційно-творча й учбово-виховна робота», утілювана в «<...> регулярному проведенні учбових занять, творчих звітів, тематичних вечорів, зустрічей з цікавими людьми» (там само. Спр. 1310. Арк. 45).

Розвиток громадського танцювання регламентував окремий норматив – «Примірне положення про самодіяльну дискотеку» (1980 р.), локально спрямований на масове запровадження популярної «форми організації молодіжного дозвілля, розвитку самодіяльної творчості, задоволення духовних запитів, інтересів до мистецтва на основі комплексного використання художніх та аудіовізуальних технічних засобів» (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 1310. Арк. 48). Організація дискотек відбувалася за планом навчально-виховної роботи й передбачала реалізацію різних освітніх завдань, серед яких показ та обговорення тематичних концертних програм; зустрічі з діячами мистецтва, професійними колективами, окремими виконавцями; вечори розучування танців й суто танцювальні вечори відпочинку; огляди діапозитивів, науково-популярних фільмів. Організаційно-творчу допомогу дискотекам надавали науково-методичні центри народної творчості, методвідділи БНТ. До постановки складних танцювальних номерів і програм в окремих випадках залучали професійних діячів мистецтва (там само. Арк. 48–51).

Отже, дослідження організаційно-правових детермінант історичного поступу різновидів хореографічної активності в соціумі дозволило зазначити, що танцювальне аматорство сформувалося впродовж досліджуваного періоду в окремий позаінституційний напрям неформальної мистецької освіти, незважаючи

на офіційне суперечливе ставлення до мистецтва танцю в організації громадського дозвілля. Організаційне керівництво аматорською хореографічною творчістю було врегульоване загальними офіційними нормативами, резолюціями профільних керівних структур, статутними документами закладів масової культури та профільних професійних і громадських творчих організацій, а також окремими резолюціями, ініційованими відомими діячами культури і мистецтва.

4.2. Інструктивно-методичне забезпечення неформальної хореографічної освіти

Аналіз динаміки розвитку змісту неформальної хореографічної освіти дозволяє зазначити, що його формування відбувалося у розмаїтті різних теоретичних підходів, контекстно до організаційно-правових та соціокультурних детермінант. Аматорська хореографія, як складник самодіяльного мистецтва, стає об'єктом централізованого методичного впливу лише з початку 30-х рр., розвиваючись до цього періоду переважно за підтримки організаторів мистецького руху, громадських об'єднань, хореографів-практиків. У п'ятирічному плані культбудівництва 1933–1937 рр. із метою посилення методичного й організаційного керівництва самодіяльним мистецьким рухом було обґрунтовано необхідність створення Всеукраїнської центральної інструктивно-методичної станції самодіяльного мистецтва в м. Харкові, відповідних обласних баз та опорно-показових будинків самодіяльного мистецтва; розгортання мережі самодіяльних мистецьких гуртків у клубах, цехах, гуртожитках, будинках культури; організацію масових оглядів самодіяльного мистецтва, олімпіад, зльотів (ЦДАВО України. Ф.166. Оп. 11. Спр. 73. Арк. 14–15). Всеукраїнська Центральна інструктивно-методична станція самодіяльного мистецтва мала стати основною юридичною установою, що забезпечувала методологічне керівництво аматорською художньою творчістю, «зі своїм центральним апаратом і периферійними базами». Провідним завданням її діяльності (із «Загальних настанов на 1932 р.») було визначено проведення роботи з вивчення стану всіх форм самодіяльного мистецтва з метою підкорення його центральному інструктивно-методичному керівництву (там само. Оп. 10. Спр. 340. арк. 6–7).

Зауважимо, що хореографічний жанр, не виокремлений у структурі художньої самодіяльності як самостійний у цей період, розвивався передовсім у контексті вертикалі театрального мистецтва як невід'ємний компонент сценічної майстерності аматорів, а також у системі культосвітньої роботи з різними категоріями населення, насамперед із дітьми. Відповідно, у методичному секторі аналізованої структури працювали постійні референти з різних напрямків самодіяльного мистецтва, серед них – дотичні до хореографічної творчості: «по театру», «по дитячому аматорству», «по самодіяльності у Червоній Армії» (там само. Арк. 8). Отже, на даному етапі саме станції самодіяльного мистецтва стали провідною ланкою у справі організованого ознайомлення аматорів-активістів із різновидами танцювального мистецтва.

Масштабною мистецькою подією республіканського значення, що стимулювала розвиток усіх без винятку видів аматорської творчості, стала Всеукраїнська естафета самодіяльного мистецтва (1932 р.), організована з метою «виявлення кращих мистецьких гуртків, вивчення змісту і якості їх роботи» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 11. Спр. 128. Арк. 4). Близько 500 різних мистецько-самодіяльних студій з кількістю понад 10 тис. учасників забезпечували художнє обслуговування різних соціальних груп населення. Важливе освітнє значення естафети ілюструє система заходів, передбачених у процесі її підготовки та проведення, з-поміж яких розробка інструктивно-методичних матеріалів; організація семінарів для позаштатних інструкторів художньої самодіяльності; укладання репертуарної збірки для гуртків; утворення методичних пунктів для постійних консультацій з аматорами (там само, арк. 4–13). У «Матеріалах про організацію Всеукраїнської естафети масового самодіяльного мистецтва імені 15-річчя Великої Жовтневої соціалістичної революції» серед основних завдань її проведення визначено такі: «<...> боротьба за якість та художню майстерність самодіяльних гуртків, покращення їхнього організаційного й методичного керівництва, забезпечення органічного творчого взаємозв'язку та взаємовпливу між професійним і самодіяльним мистецтвом» (там само. Оп. 10. Спр. 1249. Арк. 21–22).

Формат проведення «фінішних заходів» мистецького соцзмагання передбачав демонстрацію учасниками сценічних умінь під час масових святкувань на майданах, урочистих вечорів, карнавалів. Танцювальна самодіяльність була представлена в естафеті переважно складником концертних виступів мистецьких агітбригад і театральних гуртків, що підтверджує факт офіційної невизначеності її місця й ролі в системі аматорської творчості. Однак навіть такий побіжний характер участі представників хореографічного жанру у змаганнях ілюструє перспективність його поступу. Одним із чинників позитивної динаміки хореографічного аматорства визначаємо проведення Всеукраїнської наради з питань стану самодіяльного мистецтва в УСРР за підсумками естафети (5–7 лютого 1933 р., м. Харків); у затверджених резолюціях пріоритетним завданням розвитку аматорської творчої активності в республіці було проголошено суттєве розширення її жанрових меж (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 11. Спр. 6. Арк. 4). Практичним стимулом до виокремлення хореографічного жанру в структурі художньої самодіяльності в УСРР стає Всеукраїнська олімпіада самодіяльного мистецтва 1 травня 1933 р., організація якої мала забезпечити всебічне сприяння розвитку різножанрових аматорських гуртків (там само. Спр. 1249. Арк. 21–25).

У період 40–50 х рр. навчально-методичне забезпечення розвитку танцювального аматорства в республіці здійснювали хореографічний відділ ЦБНТ УРСР, підпорядковані йому зональні профільні відділи (при ОБНТ та РБК), методичний підвідділ хореографічної самодіяльності Центрального науково-методичного кабінету культурно-освітньої роботи Мінкультури УРСР. Основні напрями діяльності ЦБНТ УРСР, представлені методичною, навчально-виховною та організаційною роботою відділів, здійснювалися безпосередньо через керівників, організаторів і методистів підлеглих установ (обласних та районних). На нараді керівників художньої самодіяльності 10.03.1947 р. у м. Києві директор Всесоюзного БНТ О. Анастасьєв окреслив основні функції аматорської творчості: 1) художнє обслуговування населення; 2) художнє виховання учасників самодіяльних гуртків; 3) ідеологічна та агітаційна робота засобами мистецької

діяльності (ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1, Спр. 148, Арк. 6–14). Організаційно-методичне забезпечення аматорської хореографічної підготовки в закладах масової культури покладалося на кабінети художньої самодіяльності та безпосередньо на методистів хореографічного жанру, які планували та організовували просвітницькі заходи естетико-виховної спрямованості: тематичні лекції, зустрічі з відомими діячами мистецтва, концерти, вечори, виступи професійних мистецьких колективів (ЦДАВО України. Ф.4762. Оп. 1. Спр. 134. Арк. 38). Отже, просвітництво різнорівневих БНТ було спрямоване на популяризацію танцювальної культури, розширення мережі аматорських колективів, підвищення професійної підготовки керівників-хореографів, удосконалення репертуару, видання репертуарних збірок.

Принагідно зазначимо, що в перше повоєнне десятиліття, незважаючи на популярність хореографічного жанру в соціумі, якісний рівень більшості самодіяльних танцювальних гуртків залишався доволі низьким, а характерною ознакою танцювальних гуртків було непрофесійне керівництво ними. Найближчою перспективою діяльності Центрального та підлеглих йому обласних і районних БНТ було визначено підвищення професійного рівня керівників самодіяльних танцювальних колективів. Щодо цього слушною вважаємо тезу, проголошену на нараді директорів ОБНТ 29 вересня 1946 р. про підготовку до профспілкового огляду хореографічних і музичних колективів УРСР: «<...> уся робота художньої самодіяльності безпосередньо залежить від планомірного керівництва нею в умовах будинків народної творчості» (ЦДАВО України. Ф. 5132. Оп. 1. Спр. 10. Арк. 1). З огляду на це методисти-консультанти ОБНТ мали надавати систематичну допомогу в різних організаційних формах: проводити лекторії з питань роботи гуртків, відбору репертуару; організовувати виїзди артистів театрів із метою практичної допомоги учасникам хореографічної самодіяльності; розсилати інструктивно-методичні листи, пам'ятки для роботи хореографічних гуртків, навчальні програми, положення про порядок проведення конкурсних заходів. Основну увагу було скерововано на виховання художніх керівників РБК та СК. Загалом у 1946 р. методистами ЦБНТ УРСР було надано

34762 консультацій із творчих і методичних питань роботи гуртків, здійснено 1152 виїзди до районних і сільських клубів. За статистикою, методичною допомогою було охоплено до 80% керівників самодіяльних мистецьких колективів республіки (ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 60. Арк. 18).

Окремою важливою ділянкою роботи методистів центрального й обласних БНТ стає процес формування репертуару танцювальних колективів, чітко регламентований низкою офіційних імперативів. Зокрема, у річному звіті про роботу Управління художньої самодіяльності та ЦБНТ УРСР за 1947 р. було згадано про «незадовільний стан репертуару для хореографічних гуртків та відсутність репертуарних матеріалів для них навіть у планах видавництва» (ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 149. Арк. 5–6). Такий висновок було аргументовано тим, що в цей період, за визначенням спеціальної комісії Комітету в справах культурно-освітніх установ УРСР, «найбільш слабким місцем» у роботі ЦБНТ залишався хореографічний відділ. На думку експертів, він працював незадовільно, особливо у справі створення «нового радянського танцю», адже не вивчав та не узагальнював досвід роботи кращих гуртків і студій (там само. Спр. 287. Арк. 112). Поповнення репертуару аматорських танцювальних гуртків новими творами відбувалося безконтрольно й залежало передусім від фахового рівня та естетичного смаку керівника-хореографа. Одним із головних недоліків цієї ділянки роботи залишалася «недостатність кваліфікованих керівних кадрів із хореографічного жанру» (станом на 1947 р. у 25 ОБНТ, що функціювали в УРСР, працювало лише 12 методистів-хореографів) (ЦДАВО України. Ф. 5132. Оп. 1. Спр. 18. Арк. 28), а також майже повна відсутність хореографів-авторів, здатних створювати танцювальні постановки.

Затвердження постанови ЦК КП(б)У від 1.10.1946 р. «Про репертуар художньої самодіяльності культосвітніх установ» (ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 60. Арк. 34) значно активізувало організаційну і творчу діяльність хореографічного відділу ЦБНТ та його обласних відділів щодо формування оновленого танцювального репертуару. Методисти-консультанти ОБНТ

проводили обласні та районні семінари для керівників хореографічних гуртків, розсилали інструктивно-методичні матеріали, тематику мистецьких творів, списки забороненої та рекомендованої літератури, оновлені репертуарні збірки, здійснюючи загальне керівництво навчально-виховною діяльністю аматорських танцювальних колективів (ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 60. Арк. 34). До методичного забезпечення хореографічної самодіяльності залучали знаних балетмейстерів республіки. Щомісячно друкували записи народних танців, розроблені Г. Березовою; популярною серед керівників-аматорів стала лекція Т. Таїрова з «Історії розвитку радянської хореографії за 30 років». Хореографічний відділ ЦБНТ укладав різні за змістом та призначенням навчальні матеріали з метою посилення «курсівих заходів повноцінними програмами»: у 1947 р. – 13 програм, у 1948 р. – 15 програм (там само. Спр. 287. Арк. 112–113). Відомо також про запровадження Г. Березовою систематичної консультаційної роботи з керівниками аматорських танцювальних колективів з метою очищення галузі від низькопробного мистецького продукту, а саме: «<...> щоби вульгарні ритмічні танці були зжитими, адже вони не мають жодного стосунку ані до справжньої пластики, ані до сцени <...>» (там само. Спр. 148. Арк. 14). З метою оновлення хореографічного репертуару упродовж 1947 р. керівникам-хореографам було розіслано методичні листи з питань ідейно-виховної роботи у колективах, упорядковано списки вилучених і рекомендованих сценічних танцювальних зразків, видано збірку українських танців «Вихор» і підготовлено до друку збірку молодіжних танців (там само. Спр. 102. Арк. 28–31).

Окремим напрямом розвитку змісту хореографічного аматорства вважаємо його масові форми – конкурси, огляди, олімпіади різних рівнів, які стали вагомим чинником кількісної та якісної динаміки танцювального виконавства. З архівних джерел відомо, що впродовж 1946 р. ЦБНТ УРСР відбулося понад 103 тис. концертів, конкурсів і оглядів (ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 60. Арк. 22). У наступні роки на структурні підрозділи ЦБНТ УРСР і підпорядковані йому профільні підрозділи покладалася організація конкурсних заходів, що охоплювали різні соціальні категорії аматорів, зокрема й учнівську та студентську молодь.

Їхнє проведення мало передовсім політичне забарвлення та здебільшого було присвячене державним радянським святкуванням. Відповідно, репертуарну політику конкурсів передусім було зорієнтовано на втілення у сценічних формах багатогранного трудового життя радянського народу, оспівування його трудових звитяг, що, однак, не зменшувало мистецької вартості творів.

Аналіз розвитку хореографічного аматорства періоду 40–50х рр. ХХ ст. дозволив визначити його етапом панування соціалістичного реалізму в мистецтві, жорсткої репертуарної політики, посилення ідеологічного тиску на будь-які прояви художньої творчості. Безперечно, об'єктивні процеси суспільно-політичного устрою визначали формування цілей, завдань та змісту аматорської мистецької активності. Однак, всупереч загальній ідеологічній доктрині Мінкультури УРСР, орієнтованій винятково на сценічну ілюстрацію політичних гасел, українські танцювальні ансамблі демонстрували свою національну належність. Зокрема, з офіційних звітів періоду 1947–1949 рр. дізнаємося, що після проведення Республіканської олімпіади художньої самодіяльності 1947 р. значно збагатився репертуар самодіяльних гуртків танцю новими творами. Поширеними стали як хореографічні сюїти, так і окремі різножанрові танцювальні зразки. Водночас танці так званої «актуальної тематики», які відтворювали соціальні та трудові процеси, дозволяючи радянській молоді, залишалися пріоритетними і становили окрему групу. Найвідоміші серед них – «Молодіжний танець», «Матроський танець», «Флотська пляска», «Танець лісорубів» (ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр.99. Арк. 116–141; там само. Спр. 332. арк. 36–47).

У «Підсумках Республіканського огляду гуртків художньої самодіяльності» 1951 р. так схарактеризовано стан хореографічного аматорства: «Бурхливий розквіт в Україні танцювального жанру проілюстрований не тільки розширенням мережі танцювальних гуртків у більшості клубних установ, але й проведенням плідної роботи зі створення нових творів на актуальну тематику. Український народний танець звільнюється від невластивих йому трюкацьких рухів, з'являються нові танцювальні сюїти, в яких відтворюються нові традиції, звичаї,

побут молоді, зокрема “Свято врожаю” (гуртки Чернівецької, Вінницької обл.), “Комсомольсько-молодіжне весілля” (гуртки Вінницької обл.), “Обжинки” (гуртки Полтавської обл.), “Збір урожаю” (гуртки Одеської обл.)» (ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр.502. Арк. 135).

Оголошенню конкурсних результатів зазвичай передував деталізований колективний аналіз усіх номерів фахівцями «з хореографічного жанру», який передбачав виявлення недоліків та окреслення перспектив. На наше переконання, протокольна документація, представлена у висновках журі конкурсів, мала як інформативний характер (адже формувала уявлення щодо творчості відомих і маловідомих танцювальних колективів та індивідуальних виконавців, їхнього професійного рівня, сценічного почерку, репертуарних уподобань), так і навчально-методичну цінність (містила детальний розгляд усіх номерів, їхні змістові та технічні характеристики). Танцювальні номери фінальних виступів обговорювали всі члени журі. Наприклад, у протоколі засідання «Республіканського огляду музичного й хореографічного мистецтва робітників і службовців» від 12.10.1946 р. знаходимо розгорнуті характеристики найбільш удалих аматорських хореографічних номерів та номерів, що зазнавали жорсткої критики професіоналів. Стимулом для підвищення рівня хореографів-аматорів вважаємо роботу у складі журі відомих майстрів сцени, балетмейстерів, керівників знаних мистецьких колективів (ЦДАВО України. Ф.4762. Оп. 1. Спр. 63. Арк. 3). Фахівці-хореографи (організатори, члени журі, керівники танцювальних колективів) констатували покращення змістовності народної хореографії, її виховний потенціал, сміливість творчої думки керівників аматорських ансамблів та зростання виконавської майстерності учасників названого вище заходу (Іващенко, 1953, с. 21–23).

Отже, результати проведення олімпіад та оглядів художньої самодіяльності виявляли реальний рівень виконавської майстерності аматорів, стимулювали впровадження низки офіційних ініціатив щодо перспектив підвищення рівня самодіяльної творчості. Просвітницький характер культурно-мистецьких заходів потверджує також факт тривалої й системної професійно-практичної підготовки

учасників самодіяльних гуртків, що передувала їхньому проведенню, була спрямована на покращення їхньої виконавської майстерності, удосконалення репертуару. На законодавчому рівні було затверджено широку програму навчально-методичної роботи з учасниками творчих колективів, яка охоплювала різні соціальні категорії (зокрема й учнівську та студентську молодь). Обов'язковим підготовчим етапом до конкурсних змагань було проведення методистами ОБНТ семінарів, консультацій, творчих зустрічей із майстрами мистецтв задля уточнення репертуару та практичних порад аматорам. Наприклад, увага організаторів Республіканського конкурсу учасників концертно-естрадної самодіяльності 20–27 вересня 1946 р. була зосереджена на розширенні жанрових та змістових меж аматорської естради шляхом проведення фахівцями практичних консультацій колективам та «одинакам-виконавцям», зокрема й хореографічного жанру (ЦДАВО України. Ф. 5132. Оп. 1. Спр. 13. Арк. 1–13). У звітній документації Київського міського БНТ за 1949 р. йшлося про організацію впродовж 1948–1949 рр. відбіркових олімпіад художньої самодіяльності за участю 3 тис. осіб, оглядів трудових резервів (1 тис. осіб), оглядів художньої самодіяльності вишів і технікумів (понад 1 тис. осіб); про створення при міському БНТ художньої ради з різних жанрів з числа відомих керівників-аматорів, про організацію постійного хореографічного семінару (там само. Ф.4762. Оп. 1. Спр. 332. Арк. 24–28).

Незважаючи на проаналізований конструктив в організації хореографічної творчості в аматорському середовищі, спричинений активізацією діяльності профільних методвідділів БНТ у просвітницькому, конкурсному, видавничому напрямках, підпорядкованість танцювального жанру загальним ідеологічним канонам розвитку самодіяльного мистецтва внеможливіювала будь-які прояви диверсифікації його змісту. Стратегією репертуарної політики хореографічної самодіяльності було визначене створення концертних номерів, безпосередньо пов'язаних із життям радянського суспільства, з важливими політичними подіями, ювілейними датами, трудовими процесами. Відповідно, серед пріоритетів хореографічної активності аматорів було не стільки виконавство,

скільки реалізація політико-виховних завдань. Як невід'ємний складник тоталітарної культури, радянський танець було проголошено передовсім засобом ідеологічного виховання, тому всілякі прояви хореографічного аматорства відчували чітку цензурну регламентацію і спрямування змісту.

Офіційна ідеологічна доктрина розвитку культосвітньої галузі майже заперечувала функціонування в аматорському середовищі гуртків бальної хореографії. У річному звіті Управління художньої самодіяльності УРСР за 1947 р. було зафіксовано, що методвідділи хореографії проводять недостатньо активну боротьбу зі «школами західноєвропейських танців», «<...> у практичній роботі багатьох клубів, особливо профспілкових, надмірно захоплюються західноєвропейськими танцями, що є проявом низькопоклонства перед буржуазною культурою» (ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 149. Арк. 5–6). «<...> Танцювальна самодіяльність ще й досі засмічується викладанням західних танців, а також виконанням у деяких аматорських хореографічних школах антинародних, спотворених танців типу циганських, ковбойських та інших <...>, – зазначено в протоколах засідання комісії Комітету в справах культурно-освітніх установ УРСР за 1949 р. (там само. Спр. 287. Арк. 112). Суттєвим «недоліком» в організації клубних масових вечорів спеціальні комісії з перевірки змісту культосвітньої роботи по областях УРСР визначали домінування західноєвропейських танців і розваг замість тематичних вечорів. За статистикою галузі, впродовж 1947 р. із загальної кількості вечорів було проведено тематичних заходів – 6,7 %, вечорів запитань та відповідей – 6 %, натомість вечорів танцю – 26 %. Яскравим прикладом «безідейної культосвітньої діяльності» виявилися клуби Харкова в 1946 р. як «осередки непотрібних справ», де «забагато уваги приділяли танцюлькам, які не сприяють формуванню моральних якостей у молоді» (там само. Спр. 38. Арк. 211). У резолюціях профільного комітету 1950 р. методична робота Київського БНТ також визнана такою, що потребувала рішучого покращення у зв'язку з незадовільною оцінкою хореографічного жанру. Зокрема, мовилося: «На танцювальних майданчиках та в клубах м. Києва ще до цього часу виконують занепадницькі, вульгарні буржуазні західноєвропейські

танці. БНТ незадовільно пропагує російські та українські народні танці <...> проведені семінари з хореографічного жанру пройшли незадовільно, з випадковим контингентом слухачів, а керівники гуртків, які потребують методичної допомоги, не були охоплені просвітницькою роботою» (там само. Спр. 386. Арк. 65–67). Крім ідеологічних чинників, некоректність і зверхність в інтерпретації місця й ролі бальної хореографії у художній самодіяльності можемо пояснити також нестачею хореографів, неукомплектованістю БНТ методистами, які б забезпечували ознайомлення зі зразками бального танцю на належному рівні. Неоднозначність офіційного ставлення до бальної хореографії й одночасне її стрімке поширення серед аматорів визначаємо одним із суттєвих протиріч у розвитку позаінституційних форм хореографічної освіти.

Необхідно констатувати, що народно-сценічний танцювальний жанр, навпаки, було культивовано як дієвий чинник виховання радянської молоді. Гуртки народного танцю, крім виховної, освітньої та художньої функцій, відігравали ще й важливу пропагандистську роль у радянському мистецтві. Радянський хореограф Р. Захаров також підтримував офіційну позицію щодо напрямів молодіжного громадського танцювання, закликаючи хореографів-практиків відмежувати професійне та самодіяльне мистецтво від проникнення в нього чужих модерністських напрямків (Захаров, 1958, с. 21). Панування народної хореографії в репертуарі аматорських об'єднань було офіційно задеклароване, зокрема, у підсумках Республіканського огляду самодіяльності 1951 р. Комітет у справах культурно-освітніх установ УРСР зобов'язувався вдосконалювати зміст навчально-виховної роботи танцювальних гуртків народно-сценічного жанру в таких напрямках: а) методично забезпечувати розвиток народного танцю в умовах гурткової роботи; б) узяти на окремий облік колективи хореографічної самодіяльності та індивідуальних виконавців, що працюють у народному жанрі; в) сприяти подальшому зростанню народного танцю в репертуарній політиці гуртків; г) заохочувати змагання між клубами, гуртками й танцюристами на кращу організацію навчання народної хореографії; д) при РБК проводити щомісячні одноденні семінари для керівників гуртків народного танцю;

ж) провести в 1951 р. атестацію керівників танцювальних гуртків при РБК та Палацах культури, усунувши від керівництва гурткової роботи непрофесійних осіб (ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 502. Арк. 150).

Об'єктивно зауважимо, що автентична українська хореографія в якісній сценічній обробці та технічному виконанні з'являлася в аматорському середовищі не часто. Культивування в гуртках винятково танців радянського походження спричинювало панування на самодіяльній сцені низькопробних номерів, засмічених одноманітними й еkleктичними рухами. Натомість беззаперечну офіційну підтримку відчувала популяризація хореографічних зразків так званої «сучасної тематики», які віддзеркалювали радянську ідеологію соцреалізму, їх часто створювали на основі однотипних рухів і малюнків низької мистецької якості. Пріоритети надмірно політизованої репертуарної політики було висвітлено в офіційних резолюціях культосвітньої галузі, спрямованих на посилення контролю за навчально-виховною роботою хореографів-аматорів, підтримки самодіяльних танцювальних колективів, які презентують у сценічних номерах тематику радянської дійсності (ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 643. Арк. 9). Безумовно, поширення уніфікованих композиційних побудов позбавляло танцювальні номери оригінального мистецького обличчя, національного колориту, глибокої ідейної основи, унеможливаючи повноцінний розвиток народної хореографії. Однак водночас траплялися звіти БНТ, у яких ішлося про іншу стратегію методистів-хореографів, спрямування їхньої професійної активності на узагальнення досвіду етнографічно-пошукової роботи збирачів фольклору, упорядкування автентичного матеріалу, організацію навчально-курсівих заходів, створення циклу лекцій із питань розвитку національної хореографії (там само. Спр. 502. Арк. 138–139).

З другої половини 70 х рр. з метою науково-методичного забезпечення колективів художньої самодіяльності, узагальнення й поширення передового досвіду аматорської творчості колегія Мінкультури УРСР ініціює централізоване впорядкування навчально-методичних видань – «Єдиний тематичний план методичних матеріалів ЦБНТ УРСР», який мав забезпечувати системне

підвищення ідейно-тематичного й фахового рівня аматорських самодіяльних об'єднань, спрямовувати творчу активність «ентузіастів різних жанрів». Затвердження переліку друкованої продукції регламентували спеціальні накази Мінкультури УРСР 1975 р., 1976 р., 1981 р. (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 205. Арк. 98; там само. Спр. 435. Арк. 121–122; там само. Спр. 1547. Арк. 44–45). Наприклад, «Республіканський єдиний план видання науково-методичних матеріалів на 1980 р.» містив низку методичних напрацювань у галузі аматорської хореографії: «Танці народів СРСР і країн соціалістичної співдружності в репертуарі народних самодіяльних ансамблів танцю», «Розвиток хореографічного жанру за роки X п'ятирічки»; «Методика постановки танцю по записах», «Запис кращих народних самодіяльних ансамблів танцю республіки»; «Тренаж у підвищенні технічних можливостей виконавців народного танцю» (там само. Спр. 1296. Арк. 60–62, 67).

Отже, на видавничу індустрію Мінкульту УРСР покладалася важлива освітня місія: «<...> забезпечення високоякісної і своєчасної підготовки методичних видань, передбачених єдиним тематичним планом <...>» (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 435. Арк. 121). Основними джерелами навчально-методичного забезпечення хореографічного аматорства були: 1) збірки нормативів із розвитку самодіяльної та професійної хореографії; 2) стратегічні плани конкурсних заходів, республіканських наукових чи творчих конференцій; 3) навчальні програми, посібники, методичні рекомендації для освітніх установ та керівників-аматорів; 4) видавничу продукцію методвідділів ЦБНТ і ОБНТ: методичні листи, письмові консультації, репертуарні матеріали, сценарні розробки молодіжних танцювальних вечорів, авторські розробки рекомендаційного характеру хореографів-методистів, активістів клубної роботи; 5) публікації педагогів-хореографів; 6) навчально-методична продукція, представлена у телевізійному форматі (серії навчально-популярних телепередач, фільмів, записи танцювальних програм, конкурсів). *(Див. Додаток Г).*

Організаційне й навчально-методичне забезпечення хореографічного аматорства в системі закладів культури й дозвілля здійснював Республіканський

науково-методичний центр народної творчості та культурно-освітньої роботи [далі РНМЦ – Т. Б.] – провідна науково-методична установа, створена в 1979 р. на базі ЦБНТ УРСР (згідно з Постановою Ради Міністрів УРСР № 239 від 26.04.1979 р. «Про заходи по подальшому розвитку самодіяльної художньої творчості») (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 1072. Арк. 13–17). На РНМЦ покладалася реалізація різноаспектних організаційних завдань із хореографічного просвітництва: 1) поширення передового досвіду науково-методичних центрів, культурно-освітніх установ, зразкових колективів самодіяльної хореографічної творчості, здійснення пошуку та пропаганди нових ефективних форм і методів їхньої роботи; 2) формування науково-методичного довідково-інформаційного фонду з проблем народної творчості й культурно-освітньої роботи; 3) здійснення видавничої діяльності; 4) упровадження цільових комплексних програм розвитку народної творчості; 5) організація дозвілля трудящих, розвиток їхніх творчих здібностей у різних формах самодіяльності; 6) проведення зональних та республіканських фестивалів, конкурсів, семінарів, науково-практичних конференцій; 7) організація театральних-видовищних, танцювально-розважальних програм, виступів самодіяльних творчих колективів і виконавців; 8) створення просвітницьких осередків за жанрами мистецтва, зокрема й на платній основі (курсів, шкіл, студій, творчих майстерень, консультаційних пунктів). Структурні підрозділи РНМЦ також брали активну участь у розробці нормативів діяльності закладів культури, в підвищенні професійної кваліфікації організаторів та керівників колективів художньої самодіяльності, створенні сценаріїв театралізованих видовищ (там само. Спр. 3048. Арк. 103–107). Зазначені напрями діяльності РНМЦ вважаємо дієвим чинником розвитку хореографічного аматорства, зростання його масовості, вдосконалення нормативного та змістового забезпечення.

З метою вдосконалення методичного керівництва культурно-мистецької роботи в закладах клубного типу Мінкультури УРСР ініціювало організацію республіканських семінарів для різних категорій працівників культосвітньої галузі. На РНМЦ покладалося їхнє планування та проведення. Перспективи

розвитку хореографічного аматорства розглядали серед «актуальних питань дальшого розвитку любительства в УРСР» (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 3047. Арк. 76) у контексті особливостей діяльності клубів за інтересами, практичного ознайомлення з передовим досвідом творчої та навчальної роботи організаторів і методистів аматорського руху. Серед таких заходів виокремимо Республіканський семінар для керівників любительських об'єднань (5–7 жовтня 1990 р, м. Керч Кримської обл.) (там само. Арк. 74–77).

Активізація проведення дискотек з початку 80-х рр. зумовлювала необхідність розробки її організаційно-методичного забезпечення. Дискотека як дієва форма організації молодіжного дозвілля «активно приймалася на озброєння культурно-освітніми установами нових типів: культурно-спортивними комплексами, молодіжними центрами» (Запесоцький, 1988, с. 5). З метою узагальнення передового досвіду в організації дискотек Мінкультури УРСР ініціювало проведення в м. Києві республіканського семінару-практикуму (5–9 жовтня 1981 р.) (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 1554. Арк. 20). Цільова аудиторія заходу (методисти БК, керівники клубів за інтересами, організатори молодіжних дискотек) знайомила з перспективами розвитку дископрограм у структурі аматорських об'єднань, принципами формування танцювального репертуару. Тематика теоретичних занять (наприклад, лекція «Хореографія й пантоміма в дископрограмі») була орієнтована на навчання первинних хореографічних умінь. Для демонстраційних показових виступів на семінар були запрошені організатори кращих опорних дискотек зі зразковими програмами (там само. Арк. 20–21).

Отже, інструктивно-методичне забезпечення хореографічного аматорства було покладено на структурні підрозділи культосвітньої галузі: спочатку – станції самодіяльного мистецтва, згодом – науково-методичні центри народної творчості, методвідділи закладів культурно-масового дозвілля, громадські творчі об'єднання, профспілкові організації. Політична заангажованість щодо танцювального аматорства, буквально чи опосередковано відображена в законодавчих ініціативах різних років, спричиняла надмірне ідеологічне

навантаження на розвиток його змісту та, відповідно, однобічність у формуванні репертуарних тенденцій чи жанрової спрямованості.

4.3. Динаміка розвитку форм організації неформальної хореографічної освіти

4.3.1. Становлення неформальної хореографічної освіти в умовах студійного руху

У 20-х рр. активізація організованого клубного дозвілля в УСРР зумовлювала формування окремого вагомого напрямку в хореографічному аматорстві – «клубного танцю», найбільш масової зі стихійних форм громадського танцювання. Функціуючи в умовах паркових, курортних, клубних та ресторанних локацій як складник «розумних розваг», цей вид хореографічної активності став своєрідною характеристикою побуту різних соціальних верств. На цьому етапі він реалізується передовсім у формі пляски, до якої в резолюціях керівних структур культосвітньої галузі було висунуто низку освітніх завдань як до дієвого та загальноновизнаного засобу фізвиховання молоді. Активний пропагандист масових плясових форм М. Бурцева наголошувала, що «лише масова колективна пляска, побудована на природних фізкультурних рухах, <...> дозволить організувати маси безпосередньо під час вечора, екскурсії, прогулянки» (Бурцева, 1930, с. 17–19). Колективні форми танцювальної творчості усіяко підтримувалися на офіційному рівні. За словами О. Касьянової, «унаслідок переосмислення танцювальної спадщини з позиції загальнофізкультурної значущості та в пошуках нових танцювальних форм в усіх трьох напрямках – ритмічному, гімнастичному і традиційному хореографічному – виробляються загальні прийоми побудови, що спричинили їхнє злиття в єдину масову клубну пляску з єдиними вимогами до неї: загальнодоступністю та колективністю виконання, бадьорим та енергійним характером, ритмічною узгодженістю рухів із музикою, простотою й художністю музичного оформлення» (Касьянова, 1987, с. 8–9).

Саме «колективність» як основний критерій аматорської творчості визначала характер формування змісту танцювальної підготовки в організації дозвілєвої діяльності молоді. З усього розмаїття танців упорядники методичних керівництв надавали перевагу лише тим, що мали масовий характер і не потребували спеціальної танцювальної освіти чи тривалого тренування. Ф. Лопухов так схарактеризував специфіку тогочасного громадського танцювання: «Від міського танцю вимагається передовсім масова, одноманітна можливість рухатися, одностильність побудови, обмежена кількість танцювальних фігур, що послідовно повторюються без жодного натяку на індивідуальну творчість» (Лопухов, 1925, с. 158). Популярний серед клубних діячів методичний збірник Г. Зеленко «Масові народні танці» (1929 р.) пропонував винятково колективні хореографічні форми: «Необхідно культивувати колективний танець, адже наша клубна вечірка – не лише танцювання, але й місце для товариського об'єднання, якого не досягти бальними танцями <...> Натомість масові танці надають матеріал, необхідний для веселого проведення часу молоді, виховуючи насамперед колективність, що дозволяє широко рекомендувати їх для проведення клубної роботи» (Зеленко, 1929, с. 3).

Отже, доступність масових танцювальних форм широкому загалу зумовлювала їхню затребуваність у клубах, школах робітничої молоді, на вечірках, та, відповідно, важливість вивчення на курсах і семінарах культорганізаторів, керівників масових екскурсій, організаторів клубних вечірок, вожатих піонерзагонів. Не вимагаючи особливої підготовки, масові форми танцю стрімко поширювалися в умовах типового закладу клубного типу. Водночас спрощений підхід до громадського танцювання також стає предметом активної полеміки, зокрема на сторінках тогочасного журналу «Музика й революція». «У цих [масових – Т. Б.] танцях беруть участь усі, навіть ті, хто ніколи в житті не танцював <...> І навпаки – бальні танці танцює лише той, хто вміє, а до цих усі прагнуть», – висловлював свою думку учасник клубної самодіяльності, отримавши у відповідь: «<...> це добре, що всі прагнуть танцювати, адже приємно спостерігати, коли тридцять, п'ятдесят, сто невмілих хлопців та дівчат, не маючи

хореографічної підготовки, просто й радісно виконують круговий народний танець» (Политпросветработа и искусство, 1926, с. 25). Загалом за період 20-х рр. суттєве збільшується кількість культосвітніх установ, клубів робітничої та сільської молоді, де колективно-масові плясові форми стали невід'ємним складником клубного дозвілля радянської молоді.

Численні директиви ідеологічних керівних структур щодо культроботи спричинили формування окремого напрямку хореографічної клубної діяльності – агітаційних плясових форм, поширених наприкінці 20-х – на початку 30-х рр. Характерною їхньою ознакою стає обов'язкова тематизація в бік наближення ідейної спрямованості мистецького твору до соціалістичного будівництва, відображення у так званій «ілюстративній танцювальній лексиці» актуальної тематики радянської дійсності. Унаслідок такого спрощеного мистецтва було створено танцювальні зразки, «співзвучні історичному моменту», – з речитативами, гаслами, вигуками. Акцент на простоті й доступності зумовлював поширення танців агітаційного змісту: «пролетарських польок», «комсомольських кадрилей». У тогочасних методичних виданнях знаходимо аргументацію на користь ідеологічної заангажованості агітаційних хореографічних форм: «Упровадження в танець пісень, гасел часто не сприймається деякими фахівцями, упевненими в тому, що це начебто “псує хореографічну цілісність твору”. Боротися з такими шкідливими тенденціями, навчити розуміти танець не лише як хореографічну дисципліну, а й насамперед як один зі складників загальної системи класового виховання є провідним завданням фізкультурника-масовика» (Александрова, Бурцева & Шишкарева, 1931, с. 8).

Однак загалом своєрідні танці-гасла здебільшого були примітивними як лексично, так і композиційно, а отже, нецікавими для молоді через свою низьку художньо-естетичну якість. Обмеженість і низькопробність клубного хореографічного репертуару нерідко зазнавала критики: «<...> клубна робота, де й досі практикується механічне поєднання масових ігор і танців із політичними гаслами, завдає більше шкоди, аніж користі» (Мастера веселья, 1935, с. 17). Проти танцювальних сурогатів у масовій роботі виступали витівники-активісти,

методисти соцвиху й комосвіти. «Ми повинні створювати нові танці, але не за рахунок осучаснення назв і не як політвантаження чи гасла, а використовуючи все багатство танцювальної культури, – зазначали клубні культорганізатори, – <...> і “теоретики”, що пропонують нові танці, змушуючи виконавців викрикувати агітаційні гасла поточної кампанії та проголошуючи всі інші танцювальні зразки буржуазною спадщиною, нічого, крім шкоди, не завдають» (Глязер, 1933, с. 48–50). Зауважимо, що кількісне збільшення «танців-одноденок» ідеологічного змісту, характерне для паркової культури середини 20-х рр., не сприяло якості їхнього виконання, а швидше демонструвало дилетантизм і загалом формувало ставлення до соціальної танцювальної культури винятково як до розваги, знецінюючи її мистецьке й педагогічне значення.

Іноді фахівці профільного сектора НКО помилково асоціювали дозвіллеві плясові форми зі зразками народної хореографії. Принагідно зазначимо, що сам термін *народні танці* ототожнювали з поняттями масовості, невігядливості, навіть примітивізму у виконанні. Серед культорганізаторів активно побутують методичні збірники з народними зразками, побудованими лише на окремих елементах справжньої лексики народного танцю: «А ми затанцюємо гопака», «Світить місяць», «Коробочка». Натомість якісне виконання справжніх фольклорних танцювальних зразків було скоріше поодиноким явищем, аніж загальною характеристикою громадського танцювання у зв'язку з відсутністю кваліфікованого керівництва цього напрямку хореографічного аматорства. Відповідно, тут не йшлося про етнографічну відповідність та майстерність виконавства. Крім того, пролеткультівські діячі уважали народне мистецтво «неспівзвучним епосі», проголошували його «кроком до роз'єднання та до націоналізму», застерігали від загрози прищеплення масам через різні прояви неконтрольованої мистецької роботи «<...> шкідливих художніх смаків і чужої дрібнобуржуазної ідеології» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр.432. Арк. 3; там само. Спр. 437. Арк. 157, 181). Така тенденційність в організації культурного будівництва сприяла формуванню в радянському соціумі усвідомленого ігнорування української танцювальної культури. Розважальний ухил побутової

хореографії поступається фізкультурному, що знайшов специфічне фокусування в парковій та курортній танцювальних субкультурах. Зокрема, М. Бурцева, наголошуючи на оздоровчій функції пляски, доводила доцільність громадського танцювання під відкритим небом: «Геть бальні танцюльки в задушливих приміщеннях! Дасш здоровий масовий танець на свіжому повітрі» (Бурцева, 1929, с. 14).

Важливо констатувати, що всупереч заборонам офіційної ідеології та зневажливому ставленню до західноєвропейського танцювального мистецтва як до безідейного та беззмістовного заняття комсомольська молодь активно обирала цей вид танцю, що став провідним засобом організації дозвілля. Це підтверджують численні документальні репліки на кшталт: «замість розумних занять у клубах пропонуються танцюльки», «на жаль, молодь ваблять лише ті вистави, музичні чи тематичні вечори, що обов'язково закінчуються танцями» (Сокольская, 2000 а, с. 373). Отже, офіційне ставлення до зразків бальної хореографії винятково як до «шкідливого буржуазного пережитку, що лише відволікає робітників від більш природних і корисних пролетарських видів відпочинку й розваг» (там само, с. 379), не стримувало цілком природного інтересу до них у молодіжному середовищі. Західноєвропейські танцювальні зразки, залишаючись офіційно шкідливими для виховання радянської молоді, набували все більшої популярності, але, як підкреслює дослідниця М. Алякринська, сферою їх застосування стає ресторанна, паркова, курортна субкультури (Алякринская, 2012, с. 29).

Варто наголосити, що організація танцювальних вечорів мала не стільки розважальне, скільки просвітницьке значення, їх проведення передбачало реалізацію різноаспектних завдань клубного дозвілля, насамперед виховної роботи серед населення: 1) політінформативної та агітаційної (під час тематичних вікторин, диспутів); 2) фізкультурної (під час масових рухливих ігор), 3) художньо-естетичної (під час концертних виступів самодіяльних чи професійних артистів). Розробку орієнтовних програм клубних вечорів, започатковану у 20-х рр., було покладено на Секцію художнього руху ВРФК, яка

й забезпечувала ретельний репертуарний відбір та оформлення методичних рекомендацій щодо виконання танців, створених для дозвілля радянської молоді. Офіційні сценарії заходів формувалися за принципом поступового ускладнення та чергування швидких темпів із помірними. Серед критеріїв розподілу номерів визначалися такі: ступінь технічної складності танцювального зразка, його характер, тривалість, темпоритмічні характеристики. Обов'язковою умовою молодіжного вечора було поєднання танцювальної частини з іншими видами масових «розумних розваг» (Потапов, 1929, с. 4).

На західноукраїнських землях розвиток хореографічного аматорства відбувався незаангажовано, без політичного впливу, фокусуючись переважно на студіюванні танцювальної аутентики. Фактично всі міста Східної Галичини були охоплені мистецтвом сценічного народного танцю, передовсім завдяки популяризатору української хореографії В. Авраменкові. Відроджуючи прадавні *коломийки, аркани, гуцулки, верховинки*, балетмейстер провадив широку просвітницьку роботу серед різних верств громадськості, насамперед у танцювальних гуртках для учнівської молоді. Педагог визначав свій мистецький доробок таким, що «допоможе поширити ідею українського національного танку між народом» (Авраменко, 1947, с. 6). Упродовж 1923 р. під орудою В. Авраменка та за підтримки українських просвітніх товариств Галичини «Товариство відродження національних танців» улаштувало 65 вечорів «Українського Національного Танку» у Тернополі, Станіславі, Коломиї, Дрогобичі, Бережанах. Демонстрації авторських хореографічних інтерпретацій передували «реферат-передмова» – стисла ретроспекція історії української народної хореографії, методичні демонстрації елементів танцювальних рухів, положень рук та корпусу (цит. за (Легка, 2003 б, с. 135)). Запровадження нової сценічної форми *лекцій-концертів* сприяло, на переконання балетмейстера, крім усвідомленого ставлення до національної хореографічної культури, формуванню в українській спільноті національної гідності, морально-етичних цінностей, естетичних смаків. Прагнучи підпорядкувати свої концертні виступи глибоко національним ідеям, В. Авраменко акцентував на просвітницько-виховних ресурсах танцю, визначаючи

його «добрими ліками проти чужинецьких хвороб, бо він виховує молодь <...>» (Авраменко, 1947, с. 10). Просвітницькі товариства всіляко підтримували діяльність послідовників хореографа, тісно співпрацюючи з ними (Погребенник, 1997, с. 81–82). Однак необхідно зауважити, що встановлення радянської влади на українському Лівобережжі радикально змінило вектор розвитку хореографічного мистецтва в регіоні. Зокрема, Л. Косаківська наголошує: «Естетика соціалістичного реалізму залишала від народного танцю лише зовнішні риси його малюнку, посилюючи трюкові елементи. Він використовувався для того, щоб підкреслити народність мистецтва за формою та інтернаціональність за духом. Усе, що не відповідало такому тлумаченню, заборонялося і викорінювалося як прояв “буржуазного націоналізму”<...>» (Косаковська, 2009, с. 10).

Натомість на теренах Радянської України залучення молоді й дорослого населення до хореографічного виконавства в умовах дозвілєвої діяльності відбувалося винятково на ідеологічних засадах. Однією з важливих форм його сценічної реалізації були *агітаційні бригади* – самодіяльні мистецькі об'єднання, створені з метою вираження художніми засобами соціально значущих подій, суспільних настроїв – політичних, виробничих, морально-етичних. Сформовані впродовж 20-х рр. ХХ ст., (станом на 1929 р. в УСРР налічувалося 75 естрадних агітбригад), вони мали найбільший ресурс у справі «агітації та пропаганди чергових урядових задач», адже були й дієвими, і динамічними, забезпечуючи не лише художнє обслуговування «трудящого населення», а й безпосередньо залучаючи його до мистецької діяльності в системі студійної роботи (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 942. Арк. 37-38). У такий спосіб відбувалося художнє виховання дорослого населення віддалених районів, молодіжних будівництв. Хореографічний жанр визначали органічним складником зазначених мистецьких об'єднань, адже їхні виступи були синтетичним дійством, яке, за законами жанру, передбачало наявність у штаті виконавців-хореографів.

Серед перспектив подальшого розвитку культосвітньої галузі на другу радянську п'ятирічку 1933–1937 рр. були окреслені «розгортання всіх ланок комуністичного виховання і мистецького обслуговування дорослих, у тому числі

– парків культури, санаторіїв, клубів, масових установ комосвіти» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 11. Спр. 73. Арк. 3). Провідною формою хореографічного дозвілля були мистецькі об'єднання, орієнтовані на створення сценічного продукту в жанрі естрадної хореографії. За визначенням Н. Шереметьєвської, естрадний танець, як музично-хореографічна мініатюра з ідеєю, втіленою у чіткій драматургічній побудові, створювався здебільшого для конкретних виконавців задля максимального виявлення їхніх індивідуальностей, виконавської майстерності, вправності. Серед основних ознак естрадного хореографічного номеру дослідниця виокремлює легку пристосовність до різних умов демонстрації, стислість, сконцентрованість виразних засобів (Шереметьєвская, 1972, с. 5–6). В Україні традиції естрадного хореографічного виконавства закладалися з початку ХХ ст. в різних мистецьких формах: у «Хореографічних вечорах» В. Верховинця при театрі М. Садовського (1912 р.) (Верховинець, 1920, с. 70); перших українських танцювальних антрепризах (ансамблі народного танцю під орудою М. Соболя (одному з провідних народних танцювальних колективів 20-х рр.), ансамблі «Українські козаки з шаблями», тріо «Орбелбол» (до якого входили учні М. Соболя – О. Орлик, А. Белов-Дубін, О. Болденко), танцювальному колективі «Метелиця» (Станішевський, 2003, с. 44). Станом на 1929 р. у республіці працювало 10 «концертних ансамблів» – мистецьких виробництв, ансамблів естрадно-танцювальної мініатюри, які активно гастролювали, демонструючи різні концепції сценічної інтерпретації танцювального фольклору. З 1932 р. їхню творчість скеровувала Українська філармонія – єдина державна установа, що об'єднала ансамблеві та бригадні форми естрадного виконавства (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 1244. Арк. 28). У наступні десятиліття тенденції розвитку хореографічного виконавства в умовах студійного та естрадного виробництва, сформовані у 20-х рр., поступово трансформувалися в різножанрові напрями сценічної хореографії, репрезентуючи нові форми організації неформальної хореографічної підготовки.

4.3.2. Розвиток хореографічної освіти в ансамблевих формах народно-сценічного танцю

З початку 30-х рр. спостережено активізацію розвитку *ансамблевих* виконавських форм, передовсім професійних. Це був період, коли «різко змінилася ієрархія самодіяльних жанрів, танець і масова пісня вийшли на перші позиції в побуті, на клубній сцені, далеко відтіснивши масові студійні та синтетичні форми клубного агіттеатру, коли закінчився час пролеткультівських експериментів, колективної драматургії та захоплення ритмічною гімнастикою <...>» (Сокольская, 2000 b, с. 99). Жанровий діапазон естрадного танцю значно звузився до народного сценічного виконавства у масовій формі. Однак, принагідно зазначимо, що становлення національної хореографії в ансамблевих формах було суперечливим явищем на теренах Радянської України. У пошуках нових сценічних форм українські хореографи зверталися до народного танцю як до одного з основних джерел формування нової танцювальної культури, однак будь-які неортодоксальні думки в мистецтві танцю винищували керівні структури. У п'ятирічному плані культбудівництва 1933–1937 рр. було визначене пріоритетне завдання художнього обслуговування населення: «На мистецькому фронті особливу увагу треба приділити боротьбі проти ворожих впливів та ідеологій, чужих пролетарській, що їх намагається просунути класовий ворог на різних ділянках мистецької продукції» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 11. Спр. 73. Арк. 10). Отже, національна хореографічна культура в цьому вимірі розвивалася швидше всупереч офіційній доктрині ідеологічних структур. Виховання молоді на зразках танцювальної аутентики відбувалося здебільшого в умовах стихійних форм хореографічного аматорства, серед яких зустрічаємо «вечорниці», «хороводи», «вуличні ігри», «посиденьки», «масові гуляння», що згодом спричинили стрімке поширення народних плясових форм у сценічному ансамблевому виконавстві.

Незважаючи на той факт, що 30-ті рр. ХХ ст. в історії Радянської держави були періодом, коли остаточно сформувався та почав активно діяти механізм тотального ідеологічного натиску на культуру, для розвитку хореографічного

мистецтва в УСРР він виявився періодом формування нової дієвої виконавської форми – *ансамблевої*. Вона втілювалася переважно у жанрі народно-сценічної хореографії, який мав беззаперечну ідеологічну підтримку. За словами балетмейстера Н. Стуколкіної, «у 30-ті рр. розпочалося інтенсивне збагачення палітри характерного танцювального жанру, що цілком відповідало державній естетичній програмі розвитку радянського мистецтва <...>» (Стуколкіна, 1972, с. 35). Народно-сценічний танець використовувався вже як самостійний засіб створення художнього образу за законами сценічного втілення і сприйняття.

Суттєвим поштовхом до активізації розвитку української народно-сценічної хореографії у формі ансамблевого виконавства стали танцювально-театралізовані програми ансамблю «Жінхоранс» (1930 р.) – першого художнього колективу, який працював у синтетичному сценічному жанрі, органічно поєднуючи різні види мистецької діяльності. Під орудою В. Верховинця жіночий пісенно-танцювальний колектив продемонстрував, за словами М. Рильського, «зовсім нову форму мистецтва – циклічний концерт» (цит. за (Станішевський, 2003, с. 109)). Основним критерієм формування технічної майстерності у вихованців ансамблю хореограф визначав уникнення значних відхилень від фольклорного першоджерела, вважаючи народне виконання рухів не лише природним, а й взірцевим, гідним для наслідування: «Танцюрист веде танець красиво, принадливо, рухи його будуть ясні й пластичні, тоді їх легко можна буде перейняти і вивчити іншому» (Верховинець, 1920, с. 12). Принципи театралізації пісенно-танцювальних зразків набували дедалі більшої популярності у творчості послідовників В. Верховинця. Зокрема, органічне поєднання танцювально-вокальних форм було представлено в першій концертній програмі «Українські народні пісні та масові танці» (м. Ромни, 1937 р.), створеній Л. Чернишовою в Капелі імені М. Леонтовича (Станішевський, 1978, с. 51).

З другої половини 30-х рр. хореографічне виконавство також активно реалізовувалося в масштабних видовищних творчих проектах, які об'єднували маси, втілюючи у сценічних формах ідеї виховання трудящих у дусі інтернаціоналізму та демонструючи непохитну дружбу народів. За визначенням

мистецтвознавців, це був період бурхливого розвитку різних форм і жанрів народно-сценічного танцю. На думку Ю. Станішевського, саме огляди творчості сприяли посиленню уваги балетмейстерів до хореографічного фольклору (Станішевський, 2003, с. 109). Культурно-мистецькою подією стали декади літератури й мистецтва союзних республік, першою з яких була саме українська, що відбулася в Москві у березні 1936 р. (Станішевський, 1978, с. 47). В умовах сьогодення ці культурно-мистецькі заходи характеризують здебільшого в негативному руслі, уважають такими, що об'єднували митців союзних республік інтернаціональною ідеєю та водночас нівелювали самобутність і своєрідність національних культур. Думку про суперечність їхньої художньої значущості знаходимо в дослідниці Н. Шахназарової, яка схарактеризувала декади літератури й мистецтва в контексті особливостей культурної політики СРСР 30-х рр.: «Ідея “всесоюзної культури” активно насаджувалася в суспільну свідомість, підкріплюючись такими заходами, як декади літератури й мистецтва національних республік у Москві. Вони дійсно створили багатогранну картину нової соціалістичної культури, відкрили естетичний світ, раніше незнайомий за вузькими межами власного регіону» (Шахназарова, 2001, с. 75).

Однак загалом, незважаючи на ідеологічне підґрунтя, підготовка до цих масштабних заходів стимулювала процес професіоналізації хореографічної творчості в республіці, тому що сприяла створенню великої кількості мистецьких колективів, виявленню талановитих митців, які, потрапивши до м. Москви на культурно-мистецьке дійство, збагачували свої знання та творчий досвід у процесі спілкування зі справжніми майстрами сцени. Зокрема, Ю. Слонімський, детально описуючи декади національного мистецтва, підкреслює їхнє важливе просвітницьке значення в розвитку хореографічної самодіяльності: «<...> Протягом десяти днів сотні артистів та майстрів народної творчості демонстрували зразки національного мистецтва в Большому театрі, <...> їхньому приїзду передувала тривала підготовка – спеціальні комісії по всій території республіки обирали найдосконаліші твори, <...> на спеціальних засіданнях уряду обговорювалися підсумки проведення декади, визначалися необхідні заходи для

подальшого розвитку мистецтва представленої республіки <...>» (Слонимский, 1950, с. 165). Важливим є той факт, що в умовах підготовки та проведення всесоюзних оглядів і, зокрема, Всесоюзного фестивалю народного танцю в м. Москві (14–18 листопада 1936 р.) значно підвищувалися вимоги до процесу хореографічного навчання в різних формах неформальної мистецької освіти.

Для розвитку української сценічної хореографії в жанрі ансамблевого виконавства на цьому етапі характерні передовсім процеси «театралізації» та «академізації» – створення сценічної форми танцювальної лексики на основі синтезу елементів класичного й народного танців. Започаткування цієї тенденції безпосередньо пов'язане із заснуванням у 1937 р. балетмейстерами П. Вірським та М. Болотовим Державного ансамблю танцю УРСР – першого в Радянській Україні ансамблю народного танцю республіканського значення. На необхідності організації професіонального ансамблю народного танцю П. Вірський наголошував у змістовній доповіді на Першій хореографічній конференції (лютий 1937 р., м. Київ) (Станішевський, 1978, с. 49). Основними завданнями новоствореного творчого об'єднання були визначені «робота над українським танцем, дбайливе збереження й розвиток народного хореографічного мистецтва, популяризація його серед широких мас трудящих» (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 6. Спр. 110. Арк. 16). За словами Н. Шереметьєвської, цей колектив реалізовував творчі задачі не лише сценічної інтерпретації танцювального фольклору, але й створення театру балетної мініатюри (Шереметьєвська, 1972, с. 18). У жовтні 1951 р. внаслідок певних структурних і кадрових перетворень колектив було реорганізовано в Державний ансамбль танцю України. Сферою творчої активності професійного сценічного об'єднання було визначено проведення концертних заходів, які сприяли естетичному вихованню людей на кращих зразках народного хореографічного мистецтва. Відомо, що у 50-х рр. Ансамбль відпрацьовував понад 100 концертів щорічно для більш ніж 100 тис. глядачів (ЦДАВО України. Ф. 4763, Оп. 1, Спр. 397. Арк. 160–166). Оновлення концертної програми відбувалося кожні 3–4 роки. Уже за період 1951–1963 рр. артисти провели понад 1300 концертів, охопивши мистецтвом танцю близько

1,5 млн. глядачів (там само. Ф. 5116. Оп. 6. Спр. 110. Арк. 16). У звітній документації констатовано зокрема, що станом на 1963 р. в активі колективу було вже 30 хореографічних полотен, створених П. Вірським. Високий ідейно-художній рівень концертних програм ансамблю, виконавську майстерність його учасників було визначено «результатом тривалої, систематичної, невтомної й цілеспрямованої роботи» (там само. Спр. 95. Арк. 116–118). Хореографічний почерк Державного ансамблю танцю УРСР під орудою П. Вірського стимулювали розвиток сценічних форм народної хореографії в Україні в діяльності інших професійних ансамблів народного танцю, танцювальних груп при народних хорах.

Традиційні для українського мистецтва вокально-хореографічні форми розвивалися у відомих професійних мистецьких колективах республіканського значення, активно створюваних упродовж 30–40 х рр. З-поміж них – Академічний ансамбль пісні і танцю України «Донбас» (1937 р., м. Сталіно), Ансамбль УРСР Червонопрапорного Київського Військового округу (1939 р., м. Київ), Гуцульський ансамбль пісні і танцю (1940 р., м. Станіслав), Український народний хор (1943 р., м. Харків), Буковинський ансамбль пісні і танцю (1943 р., м. Чернівці), Закарпатський ансамбль пісні і танцю (1945 р., м. Ужгород; реорганізований 1947 р. в Закарпатський народний хор). Увага до хореографічного складника в діяльності провідних творчих колективів республіки потверджується нормативними документами, у яких ішлося про особливості формування хореографічного репертуару, керівництво та склад танцювальної групи тощо. Зокрема, перспективність розвитку танцювального мистецтва в умовах Українського народного хору підтверджує низка постанов, які забезпечили систематичне підсилення хореографічної підготовки в колективі. У 1950 р. «з метою забезпечення Українського народного хору професійними виконавськими кадрами» Комітет у справах мистецтв УРСР звертався до Ради Міністрів УРСР дозволити збільшення складу танцювальної групи за рахунок обдарованих танцюристів із числа професіоналів чи вихованців хореографічних училищ та зміцнення художньо-керівного складу колективу за рахунок його

поповнення висококваліфікованим балетмейстером-режисером (ЦДАВО України. Ф. 4763. Оп. 1. Спр. 218. Арк. 133–137). Відомим також є факт «підсилення балетної трупи Хору за рахунок артистів Ансамблю пісні і танцю УРСР та танцюристів провідних філармонійних ансамблів республіки» внаслідок урядового перегляду танцювального репертуару колективу (27.06.1951 р.) та включення балетної групи до складу радянської делегації III Міжнародного фестивалю молоді та студентів в м. Берліні (серпень 1951 р.) (там само. Спр. 293. Арк. 9–10). У характеристиці творчої діяльності колективу знаходимо взірцевий приклад організації навчально-виховного процесу: «<...> між цехами [у значенні між танцювальною й хоровою групами – Т. Б.] й окремими артистами розгорнуто соцзмагання на швидке та якісне засвоєння нового репертуару, внаслідок чого в учасників колективу значно підвищувалося почуття відповідальності, колективізму, цілей і завдань у спільній творчості» (там само. Арк. 6). Загалом такі виокремлені нормативи офіційно регламентували розвиток хореографії в діяльності знаного мистецького об'єднання.

Домінантна в радянському соціумі ідеологічна доктрина пропаганди соціалістичних ідеалів у мистецтві загалом віддзеркалювала й репертуарну, і просвітницьку політику колективів синтетичного жанру, проте водночас залишала простір для пошуково-етнографічної активності балетмейстерів. Ретельне вивчення та сценічне відтворення зразків національної хореографії було притаманне творчості більшості вокально-хореографічних ансамблів республіки, про що знаходимо потвердження як у звітній документації Мінкульту УРСР, так і в наративах різних років. Наприклад, у характеристиці діяльності Державного Українського народного хору вказано, що «колектив із часу свого заснування збирає, розвиває й популяризує творчість українського народу <...> знайомить глядача з кращими зразками танцювальної культури <...> адже у хореографічній групі хору чимало талановитих артистів, які захоплено виконують народні танці, часто записані в селах і поставлені ними самими» (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 6. Спр. 69. Арк. 65–66; там само. Спр. 92. Арк. 87). У звітній документації Заслуженого Закарпатського народного хору за 1960 р. деталізовано особливості

етнографічно-хореографічної творчості: «<...> підвищення виконавської майстерності танцювальної групи хору дозволило здійснювати постановку складних народних хореографічних творів, серед них, зокрема, й закарпатських <...> яскраві та своєрідні народні танці органічно вливаються у пісенний репертуар концертної програми <...>» (там само. Арк. 68–71; там само. Спр. 92. Арк. 90).

Вагомим чинником активізації хореографічної освіти в розвитку її неформальних форм стає хореографічне просвітництво професійних мистецьких колективів як окремий напрям їхньої творчості. Органічно поєднували мистецько-педагогічну та просвітницьку діяльність керівники-балетмейстери Державного ансамблю танцю УРСР періоду 40-х – початку 50-х рр. (Г. Березова, В. Вронський, С. Сергєєв, Л. Чернишова), систематично консультиючи аматорів-танцюристів із питань формування сценічного репертуару, його тематики, стилістики, ідейної спрямованості. З доповідями щодо перспектив розвитку хореографічного мистецтва, рецензіями на концерти танцюристів-аматорів виступає Л. Чернишова, підтримуючи творчі зв'язки з фольклористами, допомагаючи хореографам, працівникам ОБНТ збирати автентичні танцювальні зразки (Станішевський, 1978, с. 69). Упродовж 1948 р. під її орудою ансамбль відпрацював близько 150 концертів у 80 районних центрах Київської, Житомирської, Вінницької, Полтавської, Сумської, Чернігівської, Хмельницької областях (там само, с. 71–72).

Інноваційну форму виконавської діяльності – *концерти-зустрічі* з хореографами-аматорами – започаткував в ансамблі балетмейстер П. Вірський. Під час таких просвітницьких заходів сцена перетворювалася «на своєрідну лабораторію обміну досвідом задля допомоги самодіяльним митцям» (Боримська, 1974, с. 109), а учасники художньої самодіяльності отримували від артистів ансамблю не лише консультації теоретичного змісту, а й безпосередні практичні поради. Відомим є факт охоплення такими «концертами просто неба» влітку 1959 р. 138 тис. глядачів із 59 районів, 582 колгоспів із восьми областей УРСР (Київської, Житомирської, Вінницької, Чернівецької, Станіславської, Львівської,

Волинської та Ровенської) (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 6. Спр. 69. Арк. 49; там само. Спр. 73. Арк. 74). У доповідній записці Мінкультури УРСР «Про роботу концертних організацій за 1960 р.» підсумовано: «Колектив Державного заслуженого ансамблю танцю УРСР приділяє багато уваги і надає конкретну допомогу розвитку художньої самодіяльності та справі естетичного виховання трудящих» (там само. Спр.74, Арк. 37). З метою піднесення художнього рівня аматорських хореографічних колективів особисто П. Вірський, а також солісти колективу (В. Котляр, Л. Лукашин, Д. Рокітський, Л. Сарафанов, Г. Чапкіс та ін.) надавали методичну допомогу організаторам сільської хореографічної самодіяльності як активні учасники постійних або короткострокових курсів, семінарів, лекторіїв. Систематичну шефську допомогу від артистів ансамблю отримували учні київських шкіл, вихованці Київського палацу піонерів, аматори-танцюристи Запорізького та Новоград-Волинського ОБК. Постійними керівниками хореографічних гуртків Київського заводу «Арсенал», Баришівського РБК Київської обл. працювали артисти Г. Бондаренко, А. Вітенкова (там само. Арк. 37–38).

Державний український народний хор УРСР поєднував концертну діяльність із художнього обслуговування населення з активною просвітницькою роботою. Так, у доповіді Г. Верьовки на Республіканській нараді працівників культосвітніх установ УРСР (24–26 жовтня 1950 р.) ішлося про необхідність посилення уваги професіоналів до аматорської хореографічної творчості задля підвищення її виконавського рівня та розширення репертуарних можливостей: «Треба, щоб хореографічне мистецтво в нашій художній самодіяльності не занепадало, а розвивалося, щоб у народі танцювались не тільки традиційні гопак і польки, а й нові танці, щоб на основі відомих танців народ наш ішов до нових хореографічних композицій, творив нові хореографічні дії <...> Робота художньої самодіяльності вимагає постійної уваги з боку працівників професійної сцени як до самих учасників, так і до керівників колективів <...> Адже хореографічне мистецтво повинне розвиватися в народі, а не лише на сцені <...>» (ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 403. Арк. 116). З архівних джерел дізнаємося про

офіційне закріплення за колективом гуртків художньої самодіяльності БК «Більшовик» та МБК Бориспільського сахарного заводу (там само. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 63. Арк. 37).

Відомо, що Український народний хор УРСР підтримував роботу різнорівневих методичних семінарів, організованих не лише у стаціонарних, але й у експедиційних умовах. Один із таких заходів – «Семінар з підвищення кваліфікації художніх керівників РБК у районах будівництва каналів ГЕС Херсонської, Миколаївської, Дніпропетровської та Запорізької обл.» (13.10.1951 – 23.10.1951). Його план передбачав теоретичне ознайомлення з основними організаційними формами розвитку художньої самодіяльності; творчі зустрічі з керівниками професійних мистецьких колективів на чолі з Г. Верьовкою; практичне вивчення танцювальних номерів під керівництвом педагога-хореографа О. Інсарової (ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 503. Арк. 94–199). Упродовж 1952 р. колектив відпрацював 145 концертів, реалізуючи завдання «обслуговування художніми організаціями виборчих кампаній, колгоспників під час осінніх та весняних польових робіт» (там само. Ф. 4763. Оп. 1. Спр. 397. Арк. 107–112).

Плідне хореографічне просвітництво визначаємо характерною ознакою балетмейстерської творчості в умовах ансамблевого виконавства на західноукраїнських землях, започатковану свого часу В. Авраменком. Потвердженням кореляції професійної та аматорської ланок народно-сценічної хореографії є задокументовані факти регулярної шефської роботи відомих балетмейстерів професійних мистецьких ансамблів Української РСР (К. Балог, Д. Ластівки, В. Петрика, Я. Чуперчука й ін.). Популяризація народної хореографії на Прикарпатті та Закарпатті практично втілювалася в організації танцювальних гуртків при СК, РБК, хатах-читальнях, навчальних закладах. До проведення курсів вивчення гуцульської хореографії активно долучався балетмейстер В. Петрик, працюючи консультантом в аматорських колективах Івано-Франківщини (Верховини, Заболотова, Косова, Коломиї, Яблунова) та безпосередньо в м. Івано-Франківську (у народному ансамблі танцю «Карпати» та

вокально-хореографічному колективі «Верховинка») (Стасько & Марусик, 2009, с. 22–23). Відомо про методичну допомогу В. Петрика шкільному гуцульському ансамблю пісні і танцю «Трембіта» с. Мишина Коломийського району, танцювальним колективам Верховинського БК, гурткам с. Микуличина Яремчанського району (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 6. Спр. 151. Арк. 20–21).

Приклади зміцнення творчих зв'язків хореографів-професіоналів з аматорськими хореографічними колективами висвітлено в архівній звітній документації Мінкультури УРСР. Зокрема, характерними формами хореографічно-педагогічної діяльності К. Балог (солістки Закарпатського народного хору, з 1957 р. – заслуженої артистки УРСР, а з 1959 р. – балетмейстера колективу (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 6. Спр. 92. Арк. 91) визначено її активну постановчу роботу в аматорських і професійних колективах у різних регіонах республіки, участь у постійних та короткострокових навчально-методичних курсах, семінарах із народно-сценічної хореографії, оглядах народної творчості, організованих БНТ для хореографічного аматорства. Відомо, що в концертні програми Заслуженого Закарпатського народного хору впродовж 1964 р. замість традиційних номерів суто розважального змісту активно впроваджували нові сценічні форми просвітницького характеру: *концерти-лекції*, *концерти-вікторини*. Розраховані переважно на учнівську аудиторію та пристосовані до шкільних навчальних програм, заходи мали на меті поглиблювати загальнокультурний розвиток школярів (там само. Спр. 129. Арк. 46–48). Серед активних просвітників були і хореографи-педагоги та артисти Буковинського ансамблю пісні й танцю (там само. Спр. 69. Арк. 49). Упродовж 1964 р. творчий склад ансамблю провів концерти для колгоспників на пересувній сцені, організував семінари для хореографів-аматорів Буковини. Солісти танцювальної групи надавали допомогу танцювальному колективі Кельменецького БК (там само. Спр. 129. Арк. 167–168).

Важливо, що просвітницька робота відомих майстрів-хореографів із підвищення виконавського рівня аматорських танцювальних колективів водночас суттєво впливала на розширення їхнього професійного світогляду, а також на

«мистецьке обличчя» самих ансамблів республіканського значення – збагачувала професійний потенціал (лексичний, стилістичний, тематично-образний), урізноманітнювала «регіональну географію» хореографічних постановок. Спираючись на глибоке знання місцевих особливостей народного танцювального мистецтва, балетмейстери, за словами дослідниці О. Бойко, відтворювали у своїй творчості ці унікальні й характерні риси представників різних регіонів України, створюючи певні стильові напрями у професійній сценічній хореографії, розвиваючи традиції танцювальних шкіл (Бойко, 2008, с. 10). Знані представники балетмейстерського фаху студіювали танцювальний фольклор, стилізуючи його в ансамблевих сценічних формах, у масових синтетичних дійствах танцювальних груп при народних хорах, формуючи взірцеві моделі для сценічного втілення.

Наприклад, за наказом № 264 Комітету в справах мистецтв УРСР від 4.06.1950 р. керівництво Українського народного хору створило при колективі спеціальну групу задля студіювання музичного й хореографічного фольклору різних регіонів України. (ЦДАВО України. Ф. 4763. Оп. 1. Спр. 218. Арк. 133–137). На Республіканській нараді працівників культосвітніх установ УРСР 24.10.1950 р. Г. Верьовка наголошував: «Ми маємо пильно ставитися до сучасної народної творчості, народних талантів, до тих джерел, які кожний з нас, гастролуючи, зустрічає на місцях <...>» (там само. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 403. Арк. 116). Л. Чернишова ретельно збирала оригінальні танці, рухи, вивчала манеру виконання автентичних зразків, що сприяло як розширенню мистецького світогляду балетмейстера, так і збагаченню танцювальної лексики і професійної майстерності її вихованців. «<...> Зберегти неповторну манеру і при цьому не вдатися до архаїки – завдання складне, – зазначала мисткиня, – ми уважно придивляємося, як сьогодні танцюють і співають у наших колгоспних селах, записуємо нові танці й пісні і прагнемо найкращі із них взяти до своїх програм» (Станішевський, 1978,, с. 72).

Сутність українського балетмейстерства, сформульована П. Вірським, – «показувати танцювальний фольклор у розвитку, в русі» (Боримська, 1974, с. 29) – часто зумовлювала лексичні, ідейно-тематичні та композиційні новоутворення в

ансамблі: шляхом запозичення ідей, образів з народної автентичної творчості та побуту. З цією метою в Державному ансамблі танцю УРСР була розгорнута активна етнографічна дослідницька робота зі збирання та обробки танцювальної аутентики в усіх областях України. У такий спосіб з'явився в репертуарі старовинний цеховий танець «Шевчики», постановник якого – колгоспник І. Куренівський з Розважівського району Київської області (Станішевський, 1962, с. 35). Результатом активного студіювання хореографічної аутентики наступником П. Вірського в балетмейстерському мистецтві М. Вантухом стало відновлення традиції постановки двоярусного танцю «Гору», що побутував у Карпатах в минулому сторіччі (Вадясова, Чернець & Шульгіна, 2012, с. 69–70).

Необхідно зазначити, що приклади такої активної кореляції у формуванні репертуарного обличчя професійних і аматорських танцювальних колективів свідчать про спільність концептів їхньої творчої діяльності на відповідному історичному етапі. Тотожність педагогічних цілей і завдань у розвитку змісту хореографічної підготовки в умовах професійного й аматорського ансамблевого виконавства підтверджують статистичні звіти концертних об'єднань УРСР 50–60х рр., де зазначено, що учасники «без спеціальної освіти» утворювали більшість творчих колективів – і професійних, і самодіяльних. Відомо також, що розширення танцювальних груп провідних концертних організацій республіки здійснювалося за рахунок як хореографів-фахівців (вихованців спеціалізованих професійних училищ), так і талановитих учасників художньої самодіяльності. Тобто, контингент знаних творчих колективів формувався «<...> у тому числі зі вчорашніх вихованців художньої самодіяльності, талановитих робітників, колгоспників <...>» (Станішевський, 1978, с. 72). На фаховості аматорського виконавства наголошував і К. Василенко, описуючи свій досвід балетмейстерства в ансамблі танцю «Дніпро»: «Багато учасників колективу пішли на професійну сцену <...> і жоден з них не повернувся додому із-за, так би мовити, “професійної невідповідності”, або, скажімо, за відсутністю здібностей» (Василенко, 1961, с. 45)

Звітна документація Комітету в справах культурно-просвітницьких установ УРСР перших повоєнних років так ілюструє тенденцію кадрової кореляції в аматорських і професійних колективах: «<...> більшість премійованих учасників оглядів та олімпіад за сприяння ЦБНТ влаштувалися на роботу в професійні ансамблі, а також направлялися на навчання до мистецьких освітніх закладів» (ЦДАВО України. Ф.4762. Оп. 1. Спр. 59. Арк. 64). Відомо, що керівництво Українського народного хору періодично оновлювало контингент танцювальної групи за рахунок талановитих представників самодіяльного мистецтва (наприклад, за наказом № 264 Комітету в справах мистецтв УРСР від 4.06.1950 р. у такий спосіб збільшено групу танцюристів до 24 осіб) (там само. Ф. 4763. Оп. 1. Спр. 218. Арк. 133–137). Для комплектації балетної групи Українського народного хору було рекомендовано «відібрати здібних танцюристів за результатами проведених олімпіад самодіяльної творчості у січні-лютому 1951 р., а також внаслідок перегляду в м. Києві до 700 народних талантів з різних куточків республіки» (наказ № 107 Комітету в справах мистецтв УРСР від 18.02.1951 р.) (там само. Спр. 293. Арк. 3–4). Творчий склад Ансамблю танцю УРСР було рекомендовано підсилити «обдарованими танцюристами», «утворюючи сприятливі умови для систематичної виховної роботи у колективі» (там само. Спр. 218. Арк. 165). Закарпатський народний хор від початку було скомплектовано кращими учасниками хореографічної самодіяльності – «молоддю з колгоспних полів, промислових артілей, вчорашніх робітників та лісорубів, які за роки роботи у колективі стали справжніми спеціалістами» (там само. Ф. 5116. Оп. 6. Спр. 92. Арк. 89). В офіційній характеристиці діяльності Буковинського ансамблю пісні і танцю за 1960 р. зазначено, що творча група колективу поповнювалася не лише «кваліфікованими кадрами випускників мистецьких навчальних закладів, а й талановитими виконавцями з художньої самодіяльності» (там само. Арк. 47).

Просвітницькі ініціативи провідних танцювальних ансамблів і ансамблів синтетичного жанру суттєво стимулювали розвиток в УРСР хореографічної самодіяльності з другої половини ХХ ст. За словами А. Гуменюка, особливе

значення у творчому зростанні самодіяльних колективів, які за рівнем своєї виконавської майстерності піднялися до рівня професійних, мала діяльність в умовах хореографічного аматорства балетмейстерів-професіоналів (Гуменюк, 1968, с. 43). Масове розгортання професійними мистецькими колективами просвітницької роботи серед молоді активізувало створення аматорських ансамблів, гуртків у структурі культурно-мистецьких установ різного типу (у БНТ, РБК, МБК, СК, хатах-читальнях). З-поміж різних напрямів клубної мистецької активності відбувався динамічний розвиток саме хореографічної самодіяльності. Станом на 1.10.1945 р. в УРСР функціювало 19272 гуртки художньої самодіяльності з 258753 учасниками (хореографічних гуртків працювало 1287). На 1.01.1948 р. в республіці налічувалося вже 36846 гуртків, із них 2457 танцювальних з кількістю учасників 29369 осіб. У наступному, 1949 р., працювало 40946 гуртків, танцювальних – 3027 (у них брали участь 33354 особи) (ІЦДАВО України. Ф.4762. Оп. 1. Спр. 239. Арк. 7). З початку 50-х рр. динаміка розширення мережі танцювальних гуртків у республіці пошвидко зростала: у 1950 р. працювало 4828 танцювальних гуртків (53121 учасник); на 1 січня 1951 р. – 6862 хореографічних гуртки (62281 учасник) (там само. Спр. 502. Арк. 126–129).

Розвиток вокально-хореографічного виконавства в Україні відбувався у творчих колективах обласного рівня. Серед найбільш відомих і чисельних молодіжних творчих колективів – Ансамбль пісні і танцю Київського обласного управління трудових резервів, який «одночасно з мистецькою підготовкою учнів ФЗН виховував культурних робітників на виробництві». У 1950 р. колектив налічував 263 артисти. Активний учасник громадсько-політичних заходів, ансамбль здійснював просвітницьку роботу серед робітничої молоді, популяризуючи пісенно-танцювальне мистецтво (ІЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 506. Арк. 23–24). Тогочасні учасники колективу В. Котляр і Г. Чапкіс стали відомими хореографами-професіоналами, солістами Державного ансамблю танцю УРСР. *(Приклад посвідчення ансамблю див. у Додатку Д).*

Розвиткові пісенно-танцювального жанру в аматорському середовищі сприяв з-поміж іншого популярний в УРСР у 40–50 х рр. формат проведення «Свят пісні й танцю». Упроваджений передовсім з ідеологічною метою (у сценічних формах відтворювали трудові процеси, виконання виробничих планів у промисловості та сільському господарстві), він також сприяв розширенню жанрових, тематичних, лексичних характеристик танцювальних творів. Цей сценічний формат було визначено «важливим стимулом для розвитку народної творчості й залучення до самодіяльності широких мас трудящих» (ЦДАВО України. Ф. 4694. Оп. 1. Спр. 176. Арк. 110). Він об'єднував учасників різних сценічних жанрів, забезпечував утвердження на практиці й фольклорних традицій, і сценічних інновацій. У «Доповідних записках Комітету в справах культурно-просвітницьких установ УРСР» за 1950 р. наголошено: «На Україні вже стало традицією проведення свят пісні й танцю. <...> Такі всенародні святкування сприяють збільшенню вокально-хореографічних колективів, розширюють репертуар шляхом упровадження нових масових танців і пісень» (там само. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 392. Арк. 254).

Організація різномасштабних змагань сприяла розширенню репертуарних можливостей хореографічних колективів. Творчість багатьох із них було поєднано з пошуковою діяльністю, спрямовано на збирання самобутньої танцювальної лексики різних регіонів України, відтворення її у сценічних номерах. Керівники-хореографи спільно зі своїми вихованцями організовували етнографічні експедиції, безпосередньо спілкувалися з носіями фольклору, відбирали мелодії, зразки елементів танців, творчо переосмислювали специфіку місцевої виконавської культури, збагачуючи репертуарний фонд національної народно-сценічної хореографії. Пошукова робота активізувалася завдяки методвідділам закладів масової культури, місія яких полягала в «допомозі керівникам та учасникам аматорських колективів практично втілити методи й форми роботи в галузі народної творчості, спрямовувати творчий процес на шлях розвитку народних талантів» (ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1, Спр. 336. Арк. 17).

Хореографи здебільшого презентували в постановках фольклор своєї місцевості, не залишаючи поза увагою хореографічну лексику різних етнічних груп. Зокрема, схвальну характеристику Ансамблю гуцульської пісні й танцю «Чорногора» під орудою Я. Чуперчука представлено у протоколі засідання журі Республіканської олімпіади художньої самодіяльності УРСР 1949 р. (на чолі з Г. Верьовкою): «Ансамбль зберігає народний фольклор в поєднанні з тематикою сьогодення; керівник колективу – талановитий хореограф, добре знає народну творчість; втілює на сцені композиційний задум у привабливих пластичних формах», [ішлося про репертуарні номери «Аркан», «Гуцулка» – Т. Б.] (ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 333. Арк. 5). Характеризуючи творчий і педагогічний почерк Я. Чуперчука, хореографи зазначали: «Кожен його задум виходив з глибинних джерел народної творчості, а пройшовши через душу і серце балетмейстера, виливався в художній твір» (Колосок, 2008, с. 34).

Студіювання танцювальної аутентики відбувалося у творчості хореографічних колективів центральних і східних регіонів республіки. Відомі хореографи здійснювали численні фольклорні експедиції, усвідомлюючи важливість детального студіювання творчості талановитих аматорів. Серед хореографів народно-сценічного танцю побутувало твердження, що «деякі самодіяльні ансамблі, навіть непоказні у техніці, мають оригінальний і самобутній репертуар, позначений справжньою новизною, емоційним виконанням. Такі танцюристи викликають повагу, адже є справжніми творцями, натомість танці-одноденки можуть призвести до втрати головного – народності» (Кокуленко, 2006, с. 113). Балетмейстер А. Кривохижа узагальнив позицію хореографів-керівників, зазначаючи: «Без урахування локальних регіональних особливостей фольклору, як важливої умови створення цілісної й водночас різнобічної характеристики широкого спектра художніх явищ, неможливо досягти бажаного результату» (Похиленко, 2012, с. 53).

Отже, концепція «українського народного балету» активно пропагувалася в умовах естрадної хореографії (і професійної, і аматорської) як альтернатива радянським ідеологічним догмам, згідно з якими фольклорний танець вважався

породженням «українського буржуазного мистецтва». В усіх областях УРСР налічувалася велика кількість самодіяльних ансамблів народно-сценічного танцю. Станом на 1972 р. в УРСР функціювало загалом 26923 танцювальні колективи (Антипова, 1972, с. 3). Попри ідеологічний тиск на формування змісту хореографічної роботи, підтримку переважно масових сценічних форм й, відповідно, аперсональність жанру, відомі українські балетмейстери прагнули створити нові зразки народно-сценічних танців, зберігаючи у власній інтерпретації хореографічного твору автентичну основу, природну манеру виконання, національний колорит. Засобами хореографічного тексту вони презентували авторське прочитання народної хореографії, досягаючи художньо-образної, композиційної та ідейної єдності у постановках. Досліджуючи еволюційні процеси народної хореографії у сценічному втіленні, К. Василенко зазначав, що розвиток танцю є «динамічним явищем, з характерним зникненням застарілих та появою нових життєздатних хореографічних форм під впливом часу та оновленням змісту, що в цілому призводить до розширення як тематичних, так і жанрових його меж» (Василенко, 1998, с. 4). У характеристиці ансамблевого виконавства погоджуємося з думкою вченого: «Зоряним часом українського хореографічного мистецтва, яке дало поштовх і до пульсуючої в ритмі часу теорії й методики освіти, були 50-80-ті рр. ХХ ст. Саме тоді на найвищий щабель піднялось професійне і самодіяльне мистецтво. Конкурувати з українськими хореографічними ансамблями, особливо в галузі сюжетного танцю, неспроможними були колективи жодної з республік колишнього Союзу РСР» (Василенко, 1997, с. 7).

На межі ХХ–ХХІ сс. актуальною була тенденція кореляції розвитку змісту, стратегій, завдань професійної та аматорської хореографії. Важливо, що до хореографічного просвітництва активно долучалися провідні мистецькі організації. Зокрема, Статут Державного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені П. Вірського (1994 р.) систематичну навчально-методичну допомогу самодіяльним хореографічним колективам і окремим виконавцям визначав важливим напрямом діяльності, який був офіційно унормований і

підсилював головне завдання творчості: «<...> здійснення концертних заходів, які сприяють естетичному вихованню трудящих на кращих зразках народного музичного та хореографічного мистецтва» (ІЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 3275. Арк. 20). Однак, нерідко активне прагнення до механічного копіювання хореографічних зразків кращих мистецьких колективів призводило до появи, за словами Ю. Станішевського, «безлічі епігонів та копіїстів не лише в аматорських колективах, але й серед професійних хореографів» (Станішевський, 2003, с. 185). Популяризація досягнень аматорської хореографії відбувалася впродовж 90-х рр. в організація змагальних заходів, які забезпечували реалізацію низки просвітницьких завдань, стимулювали розвиток хореографічної культури в усіх регіонах України, зміцнювали творчі взаємозв'язки самодіяльної та професійної хореографії.

4.3.3. Диверсифікація видів і жанрів хореографічного виконавства у розвитку неформальної хореографічної освіти

З початку 60-х рр. ХХ ст. спостерігаємо формування нової тенденції в розвитку неформальної хореографічної освіти, безпосередньо пов'язаної з активною диверсифікацією сценічних форм народної творчості й, відповідно, утвердженням різних видів, виконавських стилів, жанрових ознак та лексичних характеристик аматорської хореографії. На даному етапі хореографічна самодіяльність, пройшовши складний шлях від експериментів танцювальних студій до створення гуртків, ансамблів, творчих об'єднань, а згодом і появи на аматорській сцені цілісних балетних вистав, сформувалась у складне мистецьке явище (Уральская, Пуртова, 1999, с. 335). За словами Т. Бакланової, розвиток хореографічної самодіяльності в УРСР характеризувався появою десятків народних театрів балету, які створювали спектаклі різних жанрів: балети, танцювальні сюїти, оригінальні балетні тематичні постановки; поширенням гуртків, шкіл, студій та ансамблів бальних танців, фольклорних танцювальних груп, ансамблів класичного танцю (Бакланова, 1986, с. 64). Різноманітність сценічних форм самодіяльної хореографії підтверджує й Т. Пуртова, зазначаючи,

що «аматорська хореографічна творчість була чи не найбільш багатожанровою сферою художньої культури» (Пуртова, 1989, с 1). Водночас зауважимо, що різні види сценічної хореографії розвивалися нерівномірно й суперечливо, адже офіційна ідеологічна доктрина культосвітньої галузі, культивуючи тривалий період жанр народно-сценічного танцю, майже внеможливіювала розвиток в аматорському середовищі інших видів хореографічного мистецтва.

Певну легалізацію в тоталітарних умовах розвитку радянського хореографічного мистецтва отримує прищеплення в соціумі бальної танцювальної культури. Незважаючи на відверту ідеологічну заангажованість та жорсткі методологічні штампи щодо бальної хореографії, саме цей напрям виконавства стає квінтесенцією організації дозвілля в умовах паркових локацій. Аналіз звітної документації Комітету в справах культурно-просвітницьких установ УРСР дозволив узагальнити поширені форми організації неформальної хореографічної освіти, які забезпечували навчання різновікової аудиторії зразків бальних танців. Серед них виокремимо: 1) масові гуляння молоді на танцювальних майданчиках, у концертно-танцювальних павільйонах, «зелених театрах», паркових естрадах і верандах; 2) школи бального танцю та огляди-конкурси на краще виконання між ними; 3) масові розучування бальних танців, тематичні танцювальні вечори; 4) концертно-видовищні заходи за участі самодіяльних хореографічних колективів та професійних виконавців-танцюристів.

Зазначимо, що масові паркові святкування, як складне утворення синтетичного мистецтва, поєднували в новій художній якості різні види і мистецькі жанри, з-поміж яких увиразнювалося саме хореографічне виконавство, представлене у нових форматах аматорської хореографії. Серед паркових танцювальних заходів оригінальними вважаємо костюмовані театралізовані заходи – бали-маскаради, карнавальні вечори, які офіційно визнавалися невід’ємним складником молодіжної культури як такі, де «молодь знаходила вихід творчої енергії» (Массовые театралізованые представления и праздники, 1963, с. 67) Зазначена форма організації обов’язково мала мету, певний сценарний план, тематику, назву, як-от «Міський бал-маскарад», «Студентський карнавал»,

«Бал молоді» (ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 436. Арк. 24; там само. Спр. 437. Арк. 127; там само. Спр. 439. Арк. 36; там само. Спр. 658. Арк. 145). *(прикладі культурно-масових заходів див. у ДодаткуЕ).*

Загалом уважаємо, що паркова хореографічна культура мала складну структуру і різноаспектну функційність. У процесі масового вивчення зразків бальних танців було акцентовано на їхніх морально-етичних і художньо-естетичних ресурсах. Відповідно, організація масових форм бального танцювання активно пропагувалася педагогічною громадськістю і була спрямована на формування виконавської молодіжної культури. Метою загальнохореографічної підготовки було визначене «перетворення вечорів танцю на могутній засіб естетичного й етичного виховання мас» (Советы методисту хореографии дома народного творчества..., 1958, с. 23–24). Водночас у навчально-методичних виданнях наголошено на необхідності покращення мистецького рівня танцювальних розваг у молодіжному середовищі: «Танцювати на вечорах і святах прагне вся молодь – і танцює, як уміє, що спричинює незадовільний стан виконавства. В одних випадках молодь вражає своєю одноманітністю та примітивністю рухів, млявістю й невиразністю виконання. В інших – доводиться спостерігати надмірно розкату чи навіть вульгарну манеру поведження на танцювальних майданчиках парків і клубів <...> Підняти рівень танцювального дозвілля можливо лише за умови прищеплення танцювальної культури з дитинства <...>» (Конорова, 1960, с. 3–4). Отже, актуальним завданням культосвітньої галузі було забезпечення централізованого масового навчання бальної хореографії шляхом організації профільних конференцій; затвердження хореографами-професіоналами орієнтовних списків танцювальних зразків; проведення конкурсних і концертних заходів для виконавців бальних танців; видання навчально-методичної літератури, окремих методичних листів-рекомендацій із питань масового хореографічного навчання.

Однак, на етапі утвердження нового сценічного хореографічного жанру серед тогочасних хореографів-методистів побутувала і стереотипна думка щодо педагогічного ресурсу бального танцю. На відміну від народно-сценічного він не

міг претендувати на окремий напрям у розвитку аматорської творчості, адже начебто не потребував систематичної довготривалої підготовки. Школи і гуртки бального танцю тривалий час уважали тимчасовою, хоча й масовою формою навчання, запровадженою винятково з метою організації молодіжного дозвілля, протиставляли їх хореографічним самодіяльним колективам. Процес ознайомлення з популярними зразками бальної хореографії поділявся на окремі цикли (від 20 до 32 академічних годин), не вимагав обов'язкової систематичності та послідовності навчання, кожний цикл передбачав вивчення програмного матеріалу певного клубного чи паркового вечора (Стриганова & Уральская, 1977, с. 16–17). Зокрема, І. Антипова саме за таких причин визначала гуртки масового бального танцю лише окремою «розповсюдженою формою танцювальних гуртків, до яких приймають без попереднього відбору задля вивчення популярних танців», хоча й наголошувала, що «<...> такі заняття мають позитивний вплив на розвиток естетичного смаку у молоді, на зростання їхньої загальної та фізичної культури і культури поведінки, сприяють вихованню в учасників організованості і дисциплінованості» (Антипова & Лешевич, 1964, с. 6). Підкреслюючи естетико-виховний ресурс бальної хореографії, І. Антипова рекомендувала обов'язково включати вивчення зразків бальних танців до робочих планів хореографічних гуртків саме задля того, щоб учасники були «націлені на корисну громадську діяльність на молодіжних вечорах, балах, карнавалах» (там само, с. 9).

У професійних колах значно пом'якшується ставлення до бальних танців так званого «міжнародного стандарту». Офіційне визнання прогресивних перетворень у виконавському стилі, манері аматорської хореографії потверджують тези у фаховій літературі, на кшталт: «<...> Ми багато сперечаємося з приводу, що танцювати нашій молоді. Але ж танцювати потрібно те, що хочеться. Питання тільки в тому: як танцювати? Сучасні бальні танці можна виконувати по-справжньому красиво, проте цьому потрібно навчати, адже все залежить від підготовки та загальної культури виконання <...> Важко переконати молодь, яка гостро відчуває пульс і ритм життя, що вона мусить танцювати лише по-старому <...> Чи потрібно повторювати, що в хорошому танці

завжди мають поєднуватися і музикальність, і захоплюючий ритм, і взаємоповага партнерів. До таких танців прагне молодь, і треба допомагати їй в цих пошуках, а не ставити на шкільних чи клубних вечірках повчальні перепони, якими ще й дотепер захищають від згубних впливів (Резникова, 1968, с. 8, 9, 11, 15).

Послаблення ідеологічних обмежень і негативних стереотипів щодо західної моделі бальної хореографії в 70-х рр. спричинило поступову трансформацію радянського молодіжного бального виконавства з культури неформальної в культуру офіційну. Риторика попередніх десятиліть про негативні впливи «низькопробної та безідейної» західної хореографічної культури на учнівську й молодіжну аудиторію втрачала свою актуальність, а перестороги керівних структур культурно-просвітницької галузі проти «танцюльок іноземного походження» виявлялися вже застарілими. Еволюційний поступ сценічної бальної хореографії спостерігаємо передовсім у спортивно-танцювальній площині. Перший турнір із бального танцю всесоюзного масштабу відбувся впродовж 1971–1972 рр., другий – в 1974–1975 рр., третій (за участю соціалістичних країн) – в 1979 р. Відомо, що під час фінального етапу I Всесоюзного огляду виконавців бального танцю в 1977 р. проводилася науково-практична конференція з питань розвитку цього жанру в різних форматах хореографічного аматорства. Окремі резолюції творчих конференцій були локально спрямовані на регламентацію навчання молоді бальних танців у структурі культурного дозвілля, що перманентно відображалось у «Збірках документів і матеріалів з бальної хореографії» (Сборник документов и материалов по балльным танцам, 1973; 1974; 1977). У результаті проведення всесоюзних і міжнародних конкурсних заходів у 80-х рр. сформувалися уніфіковані критерії виконавства. Журі оцінювало ідейно-художній та технічний рівень виступів, відповідність танцювальної лексики музичному матеріалу, сценічну культуру, оригінальність балетмейстерських рішень, загальне естетичне враження (Пуртова, 1989, с. 16–22).

Активізація конкурсного танцювального руху в радянському соціумі сприяла масовому впровадженню бальної хореографії в систему клубної роботи, стимулювала масову появу нових організаційних форм – студій та ансамблів. За

своєю функційністю і організацією навчально-виховного процесу вони суттєво відрізнялися від тимчасових шкіл бального танцю і не поступалися ансамблевим народно-сценічним формам, мали на меті активно пропагувати кращі зразки бальної хореографії серед молоді. Відповідно, навчання радянського бального танцю в умовах клубного дозвілля поступово набувало чіткої регламентації, розвивалося централізовано в межах офіційної культурно-просвітницької системи хореографічної самодіяльності, а відтак, мало визначені пріоритети, відмінні від ресторанної, паркової та курортної субкультур (сфер культивування іноземної бальної хореографії). Сценічні виступи танцювальних колективів уже виходили за межі танцмайданчиків, охоплювали концертні зали, супроводжувалися просвітницькими лекціями і бесідами. Такі перетворення свідчили про перспективність поступу радянської бальної танцювальної культури, але водночас – призводили до тотального репертуарного контролю. Підтвердження цих суперечностей знаходимо у науковців (В. Уральської, Т. Пуртової), на думку яких сама ідея створення ансамблів бального танцю була плідною для хореографії, хоча за нею проглядалась орієнтація на масовість, колективізм і, як наслідок – нівелювання індивідуальності (Уральская, Пуртова, 1999, с. 348).

Функційність танцювальних змагань, орієнтованих на публічне виконавство і популяризацію досягнень кращих пар чи колективів, полягала у підвищенні ідейно-художнього та технічного рівня бальної хореографії, виявленні тенденцій, перспектив її розвитку, практичній апробації принципів хореографічного навчання і виховання. Конкурси і фестивалі періодично стимулювали затвердження локальних нормативів, які регламентували організацію просвітницьких заходів з покращення рівня виконавської майстерності любителів бального танцю. Так, у наказі «Про план заходів по дальшому розвитку бальної хореографії і масової танцювальної культури» (11.12.80 р.) було утверджено проведення обласних оглядів-конкурсів на кращий танцювальний майданчик чи танцювальний зал; організацію республіканських змагань серед ансамблів бального танцю із заключним семінаром і святом бальної хореографії у м. Кіровограді (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 1314. Арк. 130–132).

Організація Республіканського фестивалю-конкурсу ансамблів бального танцю (26-27 листопада 1988 р., м. Севастополь) регламентувала конкурсний відбір кращих хореографічних колективів для участі у II Всесоюзному фестивалі ансамблів бального танцю (там само. Спр. 2858. Арк. 214–215).

Загалом в умовах творчих об'єднань любителів бального танцю формуються художньо-естетичні принципи ансамблевого і парного виконавства, поступово ускладнюються технічні та композиційні характеристики конкурсних і концертних танцювальних зразків. Відповідно, рівень вимогливості до професійного рівня керівників-хореографів, їхньої педагогічної майстерності, виконавських і балетмейстерських здібностей значно підвищується. Представники української школи бальної хореографії сформували окремий напрям неформальної хореографічної освіти, охопивши як аудиторію танцюристів-спортсменів, так і прихильників соціальних форм бального танцю. Їхня балетмейстерська і педагогічна творчість спричинила появу нових тенденцій у процесі піднесення бальної хореографії в УРСР, як-от активізація розвитку ансамблевих сценічних танцювальних форм, розширення композиційних і лексичних характеристик танців за рахунок упровадження так званої «радянської програми» й, відповідно, створення оригінальних танцювальних зразків із використанням лексики національної хореографії. На межі XX–XXI сс. структурне й організаційне оформлення сценічної хореографії вирізнялося розмаїттям, віддзеркалюючи багатовекторність попередніх етапів розвитку. Бальна хореографія активно розвивається передовсім у форматі спортивних змагань, ускладнюється лексично, тяжіє до цілісних танцювальних програм.

Висновки до розділу 4

Узагальнюючи, зазначимо, що розвиток неформальної хореографічної освіти відбувався в діяльності різножанрових студій, гуртків, професійних та самодіяльних ансамблів танцю, танцювальних груп при хорових сценічних колективах, мистецьких агітбригад, об'єднавши як професійних виконавців, так і хореографів-аматорів. Хореографічне виконавство об'єднувало різноаспектні

осередки танцювальної творчості, які, корелюючи між собою в організаційній, творчій та змістовій площинах. Їхня розмаїтість на різних етапах історичного поступу, детермінована суспільно-політичними й культурно-мистецькими чинниками, забезпечувала прилучення різновікової аудиторії до мистецтва танцю. Організаційне керівництво аматорською хореографічною творчістю було врегульоване загальними нормативами профільних відомств (освіти і культури), резолюціями керівних структур культосвітньої галузі, статутними документами закладів масової культури, профільних професійних і громадських творчих організацій, окремими розпорядженнями, ініційованими відомими діячами культури і мистецтва. У процесі формування змістового наповнення позаінституційних форм хореографічної освіти відбувалася активна кореляція ідеологічних і просвітницьких чинників; крім розвитку виконавських умінь в аматорів і створення власне мистецького продукту, реалізовувався широкий комплекс морально-естетичних завдань, що було потвердженням педагогічних ресурсів самодіяльної хореографії. Аматорські і професійні танцювальні колективи сформувалися в цілісні лабораторії хореографічної творчості, які мали не лише мистецьку, але й педагогічну значущість, забезпечували апробацію авторського хореографічно-педагогічного почерку керівників-хореографів, виховували танцюристів на кращих національних культурно-мистецьких традиціях, сприяли виявленню й підтримці обдарованої молоді з метою подальшого її професійного спрямування. Саме у практичному вимірі – в авторських стратегіях творчої діяльності відомих балетмейстерів, педагогів-хореографів, організаторів та керівників творчих колективів, методистів – утверджувалися смисли хореографічних професій.

Результати дослідження, висвітлені у цьому розділі, опубліковані у працях автора (Благова, 2011 б; Благова, 2012 а; Благова, 2012 d; Благова, 2012 с; Благова, 2013 б; Благова, 2014 с; Благова, 2016 а; Благова, 2020 а).

РОЗДІЛ 5. РОЗВИТОК ПРОФЕСІЙНОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

У розділі схарактеризовано специфіку, рівні, змістові напрями підготовки хореографічних кадрів у різноманітні організаційних форм професійної мистецької освіти. Виявлено, що діапазон хореографічних спеціальностей у галузі освіти гуманітарного профілю був достатньо широким, а кожна її ланка мала свої цільові настанови і змістові характеристики, зумовлені сферою майбутнього працевлаштування студентів.

5.1 Хореографічна освіта в умовах театральньо-видовищної індустрії

5.1.1 Хореографічні студійні експерименти театральної освіти у період 20-30 х рр. ХХ ст.

З початку ХХ ст. хореографічний жанр знаходив практичне втілення у різноманітні сценічних рішень в умовах студійної театральної освіти. Організаційна структура мистецьких студій була багатоаспектною: мала спільну цільову настанову та була диференційована за професійним чи аматорським спрямуванням, віковим цензом, профілем хореографічної підготовки, фаховим рівнем керівництва, змістом і технологіями навчання, зумовленими тяжінням до тієї чи тієї лексичної танцювальної системи. У професійному освітньому середовищі цього періоду саме театральне й естрадне видовищні виробництва були тією універсальною платформою, на якій плідно розвивалися всі види сценічного мистецтва. Просвітницьку ресурсність театру було проklamовано спочатку урядом УНР – у «Відозві Голови Театрального відділу М. Старицької до свідомих громадян» (1917 р.), де, зокрема, проголошено: «Народна освіта без піднесення культурного рівня народу не досягне належної мети <...> З найбільш дієвих факторів культури народної є школа і театр. Впливом і значенням театру навіть переважається вплив школи в справі піднесення морального рівня громадянства» (ЦДАВО України. Ф. 2581. Оп. 1. Спр. 190. Арк. 1-2 зв.). «Тільки з оновленої театральної школи сформується новий театр», – таким гаслом обґрунтовувало значущість створення широкої мережі театральних шкіл і студій

нового типу керівництво Всеукраїнського Театрального комітету (там само. Ф. 166. Оп. 1. Спр. 636. Арк. 5). Заснований у 1919 р. при Відділі Мистецтв Наркомосу УСРР з метою «організації і керівництва театральною справою на теренах республіки», комітет усіляко сприяв «театральній пролетарській самодіяльності та вільній колективній творчості», підтримував матеріально та методично «вільні театральні школи», контролюючи та ревізуючи їх, також забезпечував процес наближення театру до народних мас шляхом організації «показових, пересувних театральних виробництв» «зادля виховання у широкого загалу естетичних смаків, любові й поваги до театру» (там само. Спр. 629. Арк. 4).

Формування контенту хореографічної творчості в умовах студійної театральної освіти було детерміноване тим, що Керівництво відділу мистецької освіти Головпрофосу УРСР виокремлювало передовсім ідеологічну ресурсність театру, «охоче користуючись агітаційними та пропагандистськими можливостями театального мистецтва» (Нариси з історії театального мистецтва, 2006, с. 158). Промовистою стає загальна стратегія розвитку мистецької галузі в умовах радянського будівництва: «Усі заходи в царині керівництва художнім життям мають спрямовуватися на закріплення досягнень революційного мистецтва, наближення його до робітничо-селянських мас». Зокрема, у нормативних документах Відділу Мистецтв Укрголовполітосвіти серед «завдань культурного будівництва в широкому розумінні» саме «забезпечення командної ролі партії в роботі мистецьких шкіл» було проголошене «відправною точкою й передумовою подальшої впертої, систематичної та органічної її роботи на культурному фронті <...>» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр. 432. Арк. 1–5).

Загальна настанова Пролеткульту – створити модель «масового театру ритмізованого слова і пластики» – втілювалася у різноманітних мистецьких формах. Показово, що впродовж 1910-х – на початку 1920-х рр. у театральному середовищі центральних міст України спостерігалось тотальне захоплення концепцією музично-ритмічного виховання швейцарського педагога Е. Жака-Далькроза. Серед експериментаторів працювало чимало прихильників «далькрозівського» вчення, які поширювали його через систему просвітницьких

курсів, лекцій, тематичних мистецьких вечорів: у м. Харкові – Н. Дудинської-Тальорі; у м. Києві – С. Волконський, Н. Манчинська, А. Пашковська, Н. Шуварська. Зокрема, «пластичні ілюстрації» викладача-ритміста А. Пашковської супроводжували відомі у м. Києві «Вечори ритмічної пластики» у Другому Театрі УРР (квітень–травень 1919 р.) (Нариси з історії театального мистецтва, 2006, с. 197).

Індустріальну тематику й конструктивістські експерименти в царині сценічного руху активно підтримував вихованець Київської музично-драматичної школи імені М. Лисенка М. Терещенко в одному з перших авангардних театральних угруповань початку 20-х рр., що розпочало свою діяльність як драматична група Центростудії у м. Києві 1919 р., а згодом перетворилося на окреме театральне виробництво – театр імені Г. Михайличенка. Творчі пошуки М. Терещенка мали футуристичний характер і втілювалися у його теоретико-практичній програмі «мистецтва масового дійства» та «колективної творчості» (Нариси з історії театального мистецтва, 2006, с. 211–212). Сутність її схарактеризував театральний критик Ю. Меженко: «Матеріалом для виконання був рух і образ. Рух і, головним чином, рух!.. Актор був елементом руху. Зміст всієї композиції полягав у русі – не індивідуальному, а масовому» (Меженко, 1923, с. 163–164). «Своєрідним маніфестом революційного авангардного театру» стає брошура М. Терещенка «Мистецтво дійства» (1921 р.), де режисер презентував теоретичне осмислення авторського методу колективної творчості. По суті, «колективні рухи» на тлі революційної символіки було визначено головними виразними засобами вистави. На основі методу «мистецтва дійства» формувалися всі сценічні композиційні побудови режисера, базовані на так званій «ритмічній фіксації» різних форм ритмічного напруження людини, «пластичному та мімічному виявленні ритму п'єси». Надання акторам можливості вільної інтерпретації у виконанні окремих елементів запропонованої ритмічної схеми зумовлювало імпровізаційний характер рухових малюнків, а індивідуальні хореографічні рішення виконавців загалом були основою суцільної конструкції вистави (Нариси з історії театального мистецтва, 2006, с. 212–214). Отже, як

бачимо, сценічні експерименти театру імені Г. Михайличенка, ґрунтуючись на естетиці авангардних мистецьких течій футуризму та конструктивізму, потребували від виконавців професійної різноаспектної хореографічної підготовки.

Різноманітні форми клубного агіттеатру охоплювали активною мистецькою діяльністю також молодь великих культурних центрів. Наприклад, помітним «експериментальним майданчиком» у професійному вихованні молодого покоління акторських кадрів уважали Перший Робітничий театр Всеукраїнського пролеткульту в м. Харкові. Створений «із кращих мистецьких сил клубних гуртків», самостійний молодіжний театр спрямовував свою творчу і просвітницьку діяльність на формування нової концепції професійної підготовки артистів, звільненої від штампів традиційного театру, «обираючи види сценічної роботи, які є на часі і водночас найбільш доступні для сприйняття широкими пролетарськими масами»: «циклових молодіжних вечорів», агітвистав, фізкультурних ігор, «живих газет» тощо (ІЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 5. Спр. 427. Арк. 13–15). Заперечення методів і форм традиційної моделі театральної освіти позначилося на специфіці змісту хореографічного складника у підготовці акторських кадрів. Зокрема, у навчальному плані 1925–1926 н. р. він був представлений окремим цілісним розділом з назвою «Рух», зміст якого висвітлений у трьох методичних напрямках побудови сценічного руху: а) на основі життєвих, природних, не організованих спеціально рухів; б) за чітко встановленими законами біомеханіки руху та глометризації (математичній точності руху); в) на виразному акцентуванні рухом слова й образу – ексцентризмі – одному із прийомів сценічного посилення (там само. Арк. 17). Запланована навчально-лабораторна робота акторів також передбачала практичний розділ з формування техніки руху, що містив курси сценічного тренажу, вільного руху, біомеханіки, акробатики (там само. Арк. 49).

Керівництво Пролеткульту сприяло також масовому створенню творчих майстерень із практичного опанування різних видів сценічних мистецтв (у тому числі й різновидів «мистецтва руху») для роботи в галузі масового драмтеатру.

Зокрема, координацію аматорського театального руху на селі «через підготовлених відповідно керівників» здійснювали «суспільно-творчі революційні мистецькі організації», як-от «Веселий Пролетар», «Театр Пролеткульту», «Плуг». Їхні обов'язки були зосереджені головно на проведенні курсів підготовки молодих режисерів і акторів. Наприклад, «Типовий план» курсової роботи при «Плузі» (1925–1926 рр.) був сфокусований на формуванні комплексних умінь драматурга чи виконавця, охоплюючи різні напрями мистецької діяльності «політосвітника на селі», з-поміж яких і масові святкування. Крім теоретичного ознайомлення з методологією роботи в сільбуді, курсанти вивчали практичні дисципліни: «Художнє сценічне дійство у різноманітних його формах» (94 год.); «Рух, фізкультура, танок» (60 год.); «Техніка акторської гри» (30 год.). Апробація слухачами набутих мистецьких умінь відбувалася під час практичної роботи у клубах (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 5. Спр. 415. Арк. 45–48).

Систематизація хроніки мистецьких подій у всеукраїнському масштабі покладалася на журнал республіканського значення «Нове мистецтво», що розпочав свою роботу з 1925 р. Висвітлюючи актуальні тенденції змісту і форм фахової підготовки по різних вертикалях мистецтва (*хореографічна проблематика була представлена у рубриці «Цирк, естрада, балет, хор, оркестри» [курсив наш – Т. Б.]*, журнал акцентував на популяризації кращих досягнень «театральної ділянки професійного і аматорського мистецтва», «мобілізуючи суспільну думку навколо роботи Наркомосу в театральної галузі» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 5. Спр. 418. Арк. 3–12). Своєрідним «методично-дослідним центром», що регламентував зміст творчості периферійних театрів, стає також журнал «Селянський театр» (1925–1931 рр.). Робота видання була скерована на «знищення халтури та неохайності в роботі», а центральне місце займали зразкові сценарні розробки (там само. Спр. 415. Арк. 4–5). Зокрема, хореографічна тематика була представлена у рубриці «Статті з техніки й методики театральної роботи», висвітлена в підрубриках «Хореографія», «Рух на сцені», «Естрада», «Різні стилі постановок», «Зимові розваги» тощо. За статистикою, впродовж 1926–1930 рр. у журналі було

опубліковано понад 60 зразків нотного матеріалу до танців та близько 40 статей із проблематики сценічного руху (там само. Оп. 9. Спр. 1136. Арк. 7–10).

Отже, у 20-х рр. для різних сегментів аматорської театральної творчості використання нескладних танцювальних форм було характерним явищем. Хореографічний жанр, визначений теоретиками пролеткульту як універсальний засіб «розвитку рухливості майбутніх акторів», практично втілювався в численних різновидах самодіяльних театральних агітколективів, насамперед в організації масових заходів ідеологічного характеру. Безумовно, така тенденція позначилася на змістовому наповненні хореографічної фахової підготовки представників театально-видовищних професій, яке формувалося відповідно до ідеологічних вимірів суспільства, мало передусім агітаційний характер, а також цілком залежало від фахового рівня керівника студії, який часто (особливо в театральних осередках невеликих міст і селищ) не мав спеціальної освіти.

Однак разом із цим зауважимо, що масштабна боротьба з усіма проявами танцювального мистецтва, розгорнута в системі масової комосвіти у 20-х рр., тенденційно впливала на визначення його місця та ролі у фаховій театральній підготовці. Зокрема, один з ідеологів Пролеткульту М. Каржанський зазначав: «Проти “танцюльок” ведеться планомірна кампанія, що має серйозне підґрунтя, але у клубних закладах невеликих міст вона перетворюється на фактичні гоніння, якесь “танцєборство”. Розхожою серед митців театального жанру стала зневажлива фраза-кліше: “Це вам не танцюльки, а драматична студія!”» (Сокольская, 2000 а, с. 376). Категоричне заперечення танцю в системі роботи драмстудій викликало неабиякий спротив у багатьох діячів культосвітньої галузі. Згаданий вище театральний педагог М. Каржанський уважав його цілковито недоречним, висловлюючи власне негативне судження щодо процесу «танцєборства»: «Уведіть танці як обов’язковий предмет! Не розганяйте студійців, якщо під час антрактів, після нудних лекцій вони із захопленням затанцюють вальс чи польку!.. Згадайте, що навіть Сократ танцював, визначаючи гімнастику, музику й танці богоугодною справою» (Каржанский, 1922, с. 40–41). Хибність тенденційного ставлення до танцю підтверджували й інші культосвітні

діячі, доносячи своє, альтернативне розуміння статусу хореографії в умовах театральної творчості. «Ми – за все життєво-нормальне, свіже у танці! Ми – за творення нових танців, відповідних оновленій епосі. Ми – за танці, що є вираженням характеру й волі, психології, устремлінь класу-творця, класу-переможця, класу нової заграви в долі людства», – доводив Р. Пельше (громадський і науковий діяч, керівник Відділу Мистецтв Наркомосу УРСР) (Пельше, 1929, с. 103–104).

Контент-аналіз архівної документації Відділу Мистецтв по Театральній вертикалі Наркомосу УСРР за період 1925–1927 рр. дозволяє стверджувати, що основні стратегії розвитку театральної галузі, представлені у «Звітах...», «Операційних планах...», «Підсумках...» та «Перспективах...», сфокусовані на питаннях просвітницького характеру: підвищенні кваліфікації виконавських кадрів (акторських і режисерських) в умовах стаціонарних форм освіти, максимального забезпечення ними пересувних театрів республіки; організації мережі курсів професійної підготовки. Окремі завдання «масової теаосвіти» безпосередньо регламентували розвиток танцювального жанру. Наприклад, з-поміж різних організаційно-методичних заходів підтримки масової самодіяльної творчості у планах перманентно були висвітлені «питання організації танцкласів» чи «спортивно-масових театралізованих заходів» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 4. Спр. 177. Арк. 112). Стратегічно важливою для розвитку хореографічної освіти по театральній вертикалі вважаємо офіційну позицію Наркомосу УРСР щодо «формування театральної політики і підготовки художніх кваліфікованих сил», оприлюднену у доповіді М. Скрипника (наркома освіти УРСР 1927–1933 рр.) під час Всеукраїнського з'їзду Союзу робітників мистецтва (1927 р.), який, зокрема, наголошував: «Ми висловлюємося за широке суперництво різних художніх течій в усіх галузях мистецтва, обіцяємо підтримувати всі художні досягнення наших реалістичних, футуристичних, конструктивістських та побутових театрів, не відмовляючись одночасно і від підтримки більш примітивної художньої агітки» (там само. Оп. 7. Спр. 437. Арк. 321).

Зауважимо водночас, що ступінь впливу авангардних хореографічних течій на розвиток театральної галузі цілком зумовлений тією функційною роллю, яка покладалася на них радянською владою в реалізації різного роду пропагандистських кампаній. У дослідженні особливостей організації студійної творчості погоджуємося з думкою дослідниці С. Легкої, у визначенні якої «різноманітні за художнім рівнем, диригентським, режисерським, балетмейстерським, акторським складом та матеріально-технічними можливостями, усі мистецькі колективи були уніфіковано орієнтовані на формування "людини пролетарської ідеології", ... диктаторський тиск якої поширювався на всі тогочасні сфери життя» (Легка, 2003 б, с. 358). Закономірно, що стратегії розвитку творчих студій були вибудовані контекстно до загальнодержавних концептів мистецької галузі.

У професійному вихованні актора у цей період танець активно впроваджувався в інноваційних моделях українського театру. Провідною експериментальною платформою у сфері пластичних рішень на театральній сцені, починаючи з 20-х рр., стають навчальні виробництва фундатора модерного вітчизняного театру, видатного режисера й педагога театрального мистецтва Л. Курбаса, які у сучасному трактуванні визначаються «і не школою, і не театром, – а мистецькими організаціями із специфічною метою і відповідними засобами її реалізації» (Нариси з історії театрального мистецтва, 2006, с. 227). «Під прапором "Березоля" збирається все, що є кращого і талановитого на українських сценах <...> на його виставах завжди панує тенденція, але тенденція сучасності, яку театр прищеплює своєму глядачеві – гармонією рухів, жестів слова і музики <...>» – таку думку в оцінці творчості Л. Курбаса визначаємо як панівну серед тогочасних прогресивних театральних діячів (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 5. Спр. 435. Арк. 32). Його набутки сформовані в мистецько-педагогічну систему, парадигмальний напрямок театральної освіти, підґрунтям якого стали принципово нові виражальні засоби, серед яких хореографії належала значуща роль. Інтерпретуючи танець як єдність «простору і часу в русі», Л. Курбас обирає тіло виконавця як головний матеріал для творчості: «Надати йому [тілові актора –

Т. Б.] прекрасних контурів і ліній, вистудіювати кожний мускул і нерв, навчитися володіти ним до повної досконалості, примусити своє тіло говорити більш виразно і зрозуміло, ніж людське слово» (Курбас Лесь., 2001, с. 18).

Еволюцію формування концептів «березолівської мистецько-педагогічної системи» Л. Курбаса спостерігаємо впродовж 20–30-х рр. передовсім у мистецькому об'єднанні «Березіль» (1922–1926 рр.) у м. Києві й театральному виробництві «Березіль» (1926–1933 рр.) у м. Харкові. Творче навчання, обов'язкове для всіх «березильців», передбачало формування широкого спектра фахових умінь у процесі набуття акторської техніки та майстерності. Прикметно, що критерій пластичної виразності українського актора був визначений одним із висхідних принципів педагогічної системи Л. Курбаса, адже саме «пластика, рух, ритм, жест», перебуваючи у складній естетичній єдності з іншими формами сценічної дії, створювали художню образність у кожній виставі театру. Відповідно, усі студійні тренінги були насичені хореографічними технологіями. В одному з лекційних виступів Л. Курбас сформулював засадничі ознаки, поза якими «актор не може відповісти на виклики часу», серед яких, зокрема, «уміння зробити жест, зафіксувати його, володіти ракурсами свого тіла, імпровізувати» (Курбас Лесь., 2001, с. 70). Пластичне виховання «березильської школи» практично було втілене в навчальному комплексі дисциплін хореографічного спрямування: «Плястиці», «Акробатиці», «Гімнастиці» та «Спорті» (ІЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 5. Спр. 435. Арк. 173). Важливим для поширення хореографічної освіти вважаємо той факт, що, «маючи в арсеналі МОБу потужні педагогічні сили», Л. Курбас наголошував на необхідності розширення мережі навчальних драмстудій у республіці за рахунок створення виробничих майстерень з вузькопрофесійної сценічної підготовки. Задля навчання студійців з-поміж акторів МОБу обиралися помічники керівника студії, найбільш обдаровані в окремій фаховій ділянці акторської майстерності. Зокрема, у 1928 р. об'єднання ініціювало заснування хореографічної студії, «відчуваючи нагальну потребу в поповненні театрів УСРР професійними кадрами артистів балету». За відсутності офіційної підтримки Наркомосу УРСР у цій справі задум

удалося реалізувати частково – в діяльності драмстудії «Березоля» (там само. Арк. 178).

Уважаємо, що саме з таких прикладів складалася цілісна система – «березільська акторська школа», концепти якої у 20–30-х рр. поширювалися на аматорський складник театральної галузі. Пріоритетну педагогічну стратегію творчої активності МОБу серед широкого загалу аматорів – ідеологічну перебудову глядача – переконливо обґрунтовує керівник «Березоля», визначаючи власну театральну продукцію, головню, «методом для пропаганди громадських і культурних устремлінь» (Курбас, 1988, с. 230). Березільська мистецько-педагогічна система, зумовила новаторські зрушення в хореографічній підготовці акторських і режисерських кадрів у першій третині ХХ ст., суттєво скорегувавши її зміст і визначивши стратегічні орієнтири у формуванні теоретичних і практичних засад професійної театральної освіти. Однак мусимо констатувати, що результати педагогічних зусиль Л. Курбаса не могли бути зреалізованими повною мірою в тогочасному суспільно-політичному середовищі. В умовах активної ідеологічної боротьби з усілякими проявами українського націоналізму з початку 30-х рр. нищівної критики зазнала й система «виховання пластичної виразності» березільської школи, здобувши негативну офіційну оцінку в радянських мистецьких колах. Політична упередженість значно гальмувала інтенсивність упровадження мистецько-педагогічних набутоків Л. Курбаса, зокрема й концепцію хореографічної підготовки майбутніх діячів сцени. Натомість провідним напрямом розвитку «театрально-видовищного виробництва» було проголошено «впровадження в гушавину пролетарських мас ідеологічно витриманого репертуару в галузі театру, опери й балету» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 8. Спр. 330. Арк. 48). Така загальна настанова розвитку мистецької галузі зумовлювала визначення пріоритетів у системі профільної підготовки кваліфікованих художніх кадрів, провідним гаслом якої стало передовсім усебічне сприяння революційним надбаням у сфері мистецтва в усіх формах і методах театральної вертикалі освіти.

5.1.2 Інституційна хореографічна підготовка майбутніх фахівців театральної галузі

Театральна вертикаль мистецької профосвіти в Україні впродовж усього досліджуваного періоду репрезентована цілісною структурою різноступеневої підготовки, що забезпечувала кваліфікованими кадрами всі галузі сценічного мистецтва. Ретроспективний аналіз її становлення й розвитку дозволив зазначити, що організація професійної підготовки були детерміновані універсальністю театального жанру. Відповідно, система театальної освіти підпорядковувала різні види художніх практик: музичну, хореографічну, образотворчу, мистецтвознавчу та педагогічну.

Діяльність перших національних українських урядів щодо розвитку українського театального мистецтва була спрямована на його піднесення і утвердження в системі світової художньої культури. Серед основних освітніх надбань у цій царині – створення у м. Києві для підготовки українських акторів та режисерів Державної Драматичної школи, Режисерсько-інструкторських курсів (при Київському драмтеатрі), Першої Української народної драматичної школи (Нариси з історії театального мистецтва, 2006, с. 157–158). За статистикою, станом на 1921–1922 н. р. на території УСРР діяли вже 3 музично-драматичні інститути, 1 театральний та 1 музично-драматичний технікум (ЩДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр. 146. Арк. 31). Крім інституційних стаціонарних форм навчання, з 1921 р. у республіці функціонують Державні вищі режисерські курси (керовані Л. Курбасом), з 1922 р. масово створюються театральні майстерні, студії, які згодом стають підґрунтям розгалуженої мережі театальної освіти. У найближчі роки передбачалося значне розширення мережі закладів драматичної освіти, що зафіксоване в «операційних планах» розвитку театальної галузі.

Інституційна театральна освіта, представлена системою музично-драматичних інститутів і технікумів, традиційно визначала хореографічну підготовку невід'ємним складником формування фахової майстерності спеціалістів різного профілю (акторів, режисерів, педагогів). У номенклатурі

кваліфікацій були прописані функційні характеристики для різних спеціальностей театральної вертикалі. Інститути готували «митців-режисерів» з різних жанрів сценічного мистецтва; «митців-акторів», «викладачів-інструкторів мистецьких дисциплін» (для профшкіл і курсів, для педвишів, соцвиху, політосвіти). Технікуми були зорієнтовані винятково на професійно-практичну підготовку майбутніх діячів різних сценічних жанрів: «митців-артистів», «митців-солістів» та «митців-ансамблістів» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр. 146. Арк. 4-зв.). Систему виразних сценічних рухів було визнано важливим аспектом формування акторської техніки, режисерських умінь у процесі професійної підготовки акторів і режисерів вищої кваліфікації, організаторів театральної справи, інструкторів, керівників-педагогів (ДАК. Ф. Р-1193. Оп. 2. Спр. 67. Арк. 7).

Хореографічна підготовка в театральних вишах була вибудована відповідно до специфіки майбутньої професії й базована на концептах її цільової настанови. Зокрема, найбільш ґрунтовних знань «мистецтва сценічного руху» потребували студенти театального факультету – «фахівці для різних галузей театального виробництва» – майбутні представники акторської та режисерської професій. Акторський відділ забезпечував підготовку акторів-майстрів з фаху драми, музкомедії, муздрами та естради, які мали володіти високою майстерністю свого фаху, мати глибокі теоретичні і практичні знання в галузі театру та досконалу розгорнуту акторську техніку [*зокрема й хореографічну – Т. Б.*]. Опанування режисерського ремесла передбачало «володіння майстерністю композиції театального видовища всіх видів і форм театру, маючи водночас спеціалізацію з певної форми театального видовища» (ДАК. Ф. Р-1193. Оп. 2. Спр. 41. Арк. 20–21). Важливими критеріальними характеристиками режисерського фаху визначалися «творчо-виконавські навички і акторська техніка, <...> практичні навички та високий рівень знань у галузі хореографії в обсязі, потрібному для творчої роботи з актором» (там само. арк. 21).

Диверсифікаційні процеси в розвитку змісту хореографічної студійної підготовки 20-х рр. були дещо екстрапольовані на галузь стаціонарної театральної освіти. Зокрема, зацікавленість мистецьких кіл новаторськими танцювальними

течіями – мистецтвом «вільного руху», «біомеханікою Мейєрхольда», «естетичною гімнастикою Ж. Демені», «далькрозівською» та «дельсартівською» ритмопластичними системами – змістовно насичувала викладання дисциплін хореографічного циклу для вихованців вищих драматичних шкіл. Наприклад, у Київській музично-драматичній вищій школі імені М. Лисенка у 20-х рр. ритмопластику викладала випускниця хеллерауського Інституту ритму, учениця Ж.-Далькроза А. Пашковська, активно популяризуючи це вчення разом із групою своїх учениць-асистенток – Блюменталь, Вірською, Міркіною, Мошаловою [найбільш відомі серед її вихованок – Т. Б.] – під час публічних демонстрацій ритмопластичних композицій (Нариси з історії театрального мистецтва, 2006, с. 197). Упровадження «елементів танкового і ритмічного руху» в студентських постановках використовували досить широко завдяки відомому педагогові-ритмісту Н. Манчинській (Пастернакова, 1964, с. 104), про що свідчать програми тематичних заходів, збережені в архівних фондах київського театального вишу. У Львівському музичному інституті ім. М. Лисенка ритміку викладала О. Федак-Дрогомирецька – випускниця «трирічних професійних студій в Інституті Ритму Ж.-Далькроза» (там само, с. 213). Відомо, що у 20-х рр. ідеї «далькрозівської системи» активно розвивали в Харківському музично-драматичному інституті. «Ритміку та її методику» викладали кваліфіковані спеціалісти (Менес, Рікторіон, Карлан) «зі строгою академічною школою і відкритістю до справжніх новацій у мистецтві танцю». «Керівники пластико-ритмічних дисциплін» забезпечували хореографічну підготовку майбутніх артистів драми, режисерів, кінематографістів на «Виконавчому», «Інструкторсько-педагогічному» факультетах» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 1. Спр. 613. Арк. 71 зв.).

Загалом концепцію професійної рухової підготовки в кожному вищому театральному навчальному закладі конкретизували залежно від кадрового забезпечення профільних кафедр. Вочевидь, ґрунтовну хореографічну освіту забезпечували передовсім інститути й технікуми, територіально розташовані у мистецьких центрах – у Києві, Одесі, Харкові. Змістове наповнення хореографічних курсів у цих навчальних закладах, як і формулювання їхніх назв,

могло варіюватися, незважаючи на загальну цільову настанову музично-драматичних інститутів стосовно формування у студентства танцювальної культури. Нормативи вищих театральних шкіл містили різні варіанти хореографічних дисциплін, зазначених у переліку провідних «спеціальних практичних предметів з формування розгорнутої акторської техніки» (ДАК. Ф. Р-1193. Оп. 2. Спр. 41. Арк. 8). У різних навчальних планах дві базові дисципліни «динамічного комплексу» отримували різні інтерпретації: танець могли називати «Театральним танцем», «Пластиком», «Хореопластиком»; ритміку – «Ритмічними танцями», «Ритмопластиком сценічного руху», «Гімнастиком», «Фізкультуром», «Естетизованим рухом».

Універсальною хореографічною дисципліною для майбутніх фахівців різних спеціальностей драматичного, музичного та інструкторсько-педагогічного факультетів був визначений курс «Танець». У «Пояснювальній записці» навчального плану Київського державного музично-драматичного інституту загалом обґрунтоване функційне значення мистецтва руху та окреслені основні завдання курсу контекстно до специфіки професійного спрямування: 1) для майбутніх акторів – розвинення тіла та його ритмічна організація, формування виконавських танцювальних навичок, потреба допоміжного опрацювання акторських рухів методами хореографії; 2) для майбутніх режисерів – ознайомлення з танком як елементом театральної фактури, підготовка до самостійного режисерського оформлення хореографічної частини вистави чи до контролювання роботи фахівця у галузі хореографії над виставою; 3) для музикантів – гармонійне розвинення тіла та формування умінь рухатися в заданому ритмі (ДАК. Ф. Р-1193. Оп. 2. Спр. 21. Арк. 8–10). Структурування навчального матеріалу з дисципліни «Танець» відповідало загальним принципам організації освітнього процесу в інституті, як-от: 1) детермінованість змісту навчання цільовій настанові спеціальності; 2) послідовність у формуванні змістового наповнення освітніх курсів; 3) забезпечення взаємозв'язку теорії і практики, навчання із виробництвом; 4) виховання особистісних якостей як пріоритет у підготовці майбутніх фахівців (там само. Спр. 22. Арк. 3).

Контент-аналіз нормативів середньої ланки театральної освіти дозволяє визначити деякі відмінності її цільової настанови порівняно з вишами, схарактеризувавши, відповідно, особливості хореографічного навчання в цих типах профшкіл. Модель підготовки фахівця середньої профшколи було вибудовано залежно від виробничих потреб як театральної галузі, так і галузей соцвиху й комосвіти. «Профіль працівника сцени», сформований у Музично-театральному технікумі, мав інтегральний характер і був орієнтований на роботу в закладах масової мистецької освіти: 1) актор і режисер – в установах соцвиху (дитячих театрах, клубах, школах); 2) педагог театральних дисциплін – у профільних навчальних закладах середньої ланки; 3) режисер-організатор театральної роботи – в установах комосвіти (районних мистецьких клубах, профтеатрах, робсельтеатрах) та у дитячих театрах (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 9. Спр. 1157. Арк. 36–40). Практико-орієнтовану хореографічну підготовку реалізовували насамперед у структурі театральних факультетів музично-театральних технікумів. Крім акторського відділу, який готував акторів-ансамблістів з різних фахів, що мали володіти акторською технікою, у технікумах функціював клубно-інструкторський відділ з підготовки керівників самодіяльних театрів. Студенти такого відділу опановували основи хореографічного мистецтва, адже мали вміти «компонувати театральне видовище всіх видів і форм самодіяльного театру; володіти акторською технікою (мовою, рухом, жестом); організовувати і спрямовувати актора аматорського театру згідно з ідейно-художніми завданнями "теа-видовища" і мати педагогічно-режисерський досвід» (ДАК. Ф. Р-1193. Оп. 2. Спр. 41. Арк. 22–23).

Зауважимо також, що до 1938 р. [*рік заснування Київського державного хореографічного училища – Т. Б.*] музично-театральний технікум був єдиною освітньою ланкою в структурі Теавертикалі Сектору Мистецтв (крім балетних студій при оперних театрах), що забезпечував академічну освіту хореографів-виконавців. Професійно-практична спрямованість організації профільного навчання для учнів хореографічного відділення закладу проілюстрована, зокрема, у документації Київського музично-драматичного технікуму. Зміст чотирирічної

підготовки включав фахові дисципліни, серед них пріоритетні – багатовекторні курси хореографічного циклу та дотичні до нього: «Класичний танок», «Характерний танок», «Акробатика», «Система виховання актора», «Ритміка», «Класична постановка та підтримки», «Історія танку та одягу», «Хореографічна режисура». Практичне студіювання основ професії відбувалося у «Театральній майстерні» та під час виробничої практики (2300 год.) (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 9. Спр. 1353. Арк. 76). Красномовним підтвердженням ґрунтовності хореографічної підготовки у середній ланці театральної освіти вважаємо той факт, що первинне професійне становлення видатного балетмейстера П. Вірського було пов'язане з навчанням в Одеському музично-драматичному технікумі (1923–1927 рр.).

Комплексний характер хореографічної підготовки в умовах вищої і середньої ланок театральної освіти яскраво демонструє навчальна програма з «Танцю» викладача Київського музично-драматичного інституту Н. Георгієвої (затверджена 25.08.1933 р. і найбільш затребувана серед театральних факультетів профільних вишів і технікумів), орієнтована на «розвиток загальної хореографічності майбутніх акторських і режисерських кадрів». Програмний зміст курсу було впорядковано автором, виходячи із синкретичної природи сценічного танцю, і спрямовано на реалізацію різноаспектних навчальних завдань, а саме: загальний фізичний розвиток студентів; розвиток музикальності у зв'язку з упорядкуванням та систематизацією ритмопластичного руху; підготовку до сценічного танцю як у складових елементах його специфіки, так і в умінні наповнювати його пролетарським змістом (ДАК. Ф. Р-1193. Оп. 2. Спр. 44. Арк. 36). Структурно у навчальній програмі було передбачено три головні напрямки, залежно до заявленої триєдиної освітньої мети: 1) ритміка; 2) художня гімнастика; 3) танець (там само. Арк. 36–38).

Важливо, що кожний із театрів мав забезпечити умови для проходження студентами вишів і технікумів виробничих практик та стажувань, що свідчило про налагодження тісного взаємозв'язку театральних і навчальних установ театральної вертикалі та вможливлювало повноцінну професійно-практичну

підготовку мистецьких кадрів. Характерною тенденцією просвітницької діяльності провідних театрів УСРР стає організація дослідних станцій – навчальних лабораторій з різними цільовими настановами задля формування у студентів професійних якостей в умовах, максимально наближених до майбутнього фаху. «Перенести режисерські і акторські теоретичні знання у практичну площину, ... системно впорядкувати творчий досвід, традиції виховання, сформовані у кожному театрі, постійно виявляти якості нового акторського і режисерського обличчя, уникаючи академізму чи механічності у своєму амплу», – такими були завдання дослідних станцій, створених у театрах республіканського значення (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр. 443. Арк. 43).

Аналіз навчальної документації театральних інститутів і технікумів УСРР дозволяє стверджувати, що зміст хореографічної освіти був орієнтований переважно на виховання у студентства універсальних танцювальних якостей з урахуванням того факту, що «студентська аудиторія за своїми фізичними даними і природними задатками до мистецтва танцю – досить різний матеріал для хореографічної роботи» (ДАК. Ф. Р-1193. Оп. 1. Спр. 20. Арк. 21). Регламентований відомою узагальненою навчальною програмою з «Танцю» Н. Георгієвої, (репрезентованою в кількох перевиданих варіантах), він залишався за суттю незмінним і був підпорядкований принципам системності, комплексності, багатожанровості та практичної спрямованості. Розширення обсягу навчального матеріалу відбувалося за рахунок оформлення різних видів «мистецтва руху» в окремі дисципліни хореографічного циклу. Їх перелік і змістове наповнення для акторського і режисерського факультетів *[на яких безпосередньо було передбачено хореографічну підготовку – Т. Б.]* майже збігалися. Базові предмети циклу – «Танець» і «Ритміка» – були наскрізними, обов'язково передбачали форми підсумкового контролю після кожного семестру, охоплюючи весь період вищівського навчання. Крім того, у навчальних планах з'являється теоретичний курс «Історія музики і танцю», його упроваджено також для студентів театрознавчого факультету як факультатив під назвою «Історія

опери, балету та інших видів театрального мистецтва» (там само. Спр. 5. Арк. 1–4; там само. Спр. 17. Арк. 1–6).

Етапним у хореографічному навчанні акторських і режисерських кадрів стало поступове впровадження (з 40-х рр.) у зміст вищої театральної школи «спеціального курсу фахової підготовки» «Сценічний рух» (ДАК. Ф. Р-1193. Оп. 1. Спр. 4. Арк. 3–4). Його змістове наповнення мало ознаки комплексності, забезпечуючи всебічне виховання рухової активності в майбутніх фахівців театральної галузі. Дисципліна суттєво доповнювала спеціальну хореографічну підготовку низкою навчальних систем рухової активності, опанування яких мало розширити спектр практичних умінь з мистецтва сценічного руху. Обов'язковим фундаментом для всебічного розвитку тіла актора була визначена також «Гімнастика», покращення його рухових якостей, формування правильної постави, ходи, манери триматися на сцені в усіх положеннях, ракурсах і русі, оздоровлення та загального зміцнення рухового апарату шляхом тренувань, різних за цільовою настановою: загальнорозвивальних, корекційних, з розвитку пластичності та координації рухів у просторі й часі (ДАК. Ф. Р-1193. Оп. 1. Спр. 20. Арк. 22–27). Організацію занять хореографічної спрямованості було підпорядковано загальним вимогам, як-от рекомендовано комбінування навчального матеріалу з різних танцювальних технік; кількість студентів у групі мала не перевищувати 12–15 осіб; обов'язковою умовою навчально-хореографічного процесу визначено контроль лікаря (там само. Арк. 26).

Зазначимо, що заклади середньої та вищої театральної освіти отримали певну автономію в організації викладання спеціальних дисциплін, офіційно унормованої в кількості навчальних годин, змістовому наповненні, розподілі на групові та індивідуальні форми роботи. Тож процес хореографічної підготовки студентства перманентно зазнавав конструктивних змін, ініційованих насамперед профільними кафедрами провідних театральних вишів республіки. Суттєвим чинником у формуванні змісту театально-хореографічної освіти в УРСР стає педагогічний досвід Київського інституту театального мистецтва. З нормативної документації Мінкульту УРСР відомо, що представники кафедри «Сценічного

руху» зазначеного вишу входили до складу «досвідчених дослідників української театральної-концертної справи», які брали активну участь у розробці навчально-методичного забезпечення підготовки акторських кадрів. Зокрема, на фахівців-науковців інституту разом з педагогами Київського театру опери та балету (як лабораторії науково-творчого процесу) покладалася місія «<...> збирання і обробки матеріалу для посібника з фаху <...>», «з метою узагальнення й розповсюдження кращого досвіду театрів і концертних установ у роботі з організації, планування та реалізації української театральної справи <...>» (Наказ Мінкультури УРСР № 365 від 26.07.1976 р. «Про видання методичного посібника на допомогу працівникам театрів і концертних установ») (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 439. Арк. 170).

Оновлення змісту професійної підготовки в театральних училищах (перехід на нові навчальні плани, затверджені Міністерством вищої і середньої спеціальної освіти УРСР з 1.09.1983 р.) зумовлювало певні зрушення в організації хореографічного навчання у цих типах закладів, пов'язані з підвищенням офіційної уваги до розвитку творчої активності студентства та, відповідно, упровадженням додаткових факультативних предметів для спеціальностей 2126 – «Артист драматичного театру», 2129 – «Актор театру ляльок», а також предметів вузьких спеціалізацій. Наприклад, у 1983–1984 н. р. у Дніпропетровському театральному училищі до переліку додаткових дисциплін, що передбачали хореографічну підготовку, входили «Практичний досвід творчості», «Керівництво самодіяльним театральним колективом», «Основи організаційної і виховної роботи у трудовому колективі» (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 2024. Арк. 72–73).

У структурі театральної освіти кінця ХХ – початку ХХІ ст. модель хореографічної підготовки вибудована контекстно до функційного призначення спеціальностей театральної галузі. Кожна з комплексу «рухових дисциплін» має певні відмінності в цільовій настанові та, відповідно, у змістовому наповненні, але водночас спрямована на формування основ танцювально-пластичної культури, підпорядкована реалізації єдиної мети – забезпеченні різнобічної

рухової підготовки студентів, розвиткові їхніх психомоторних та координаційних якостей, формуванні виразності сценічного руху. Зокрема, Ю. Громов, надаючи хореографічному складникові важливого значення в системі театральної освіти, зазначав: «<...> одна із тенденцій розвитку сучасного театру полягає у максимальному розширенні форм і засобів сценічного вираження, необхідних для втілення багатоманітного, психологічно та філософськи насиченого, складного за своєю образно-дієвою структурою репертуару <...>» (Громов, 1976, с. 7). Отже, перед театральною педагогікою сформовано комплекс завдань, серед яких досить вагомі такі: розробка й апробація концепції навчання хореографії майбутніх виконавців та осучаснення вимог до їхньої професійної танцювально-пластичної підготовки; розширення навчального контенту для викладання «мистецтва руху»; досягнення органіки між викладанням «танцю» й «акторської майстерності» (провідного предмета театральної освіти). Зазначені тенденції періодично спричинювали появу нових формулювань навчальних курсів. Домінування синтетичних постановочних рішень на аматорській і професійній театральній сцені визначало всебічний характер творчості акторських і режисерських кадрів та комплексність їхньої хореографічної підготовки.

5.2. Хореографічна освіта у структурі спеціалізованих середніх навчальних закладів

Професійна підготовка хореографів-виконавців у структурі інституційних форм хореографічної освіти була зосереджена у середніх спеціальних навчальних закладах. Першим і єдиним спеціалізованим освітнім закладом в Україні, де впродовж восьми десятиліть формується генерація вітчизняних артистів балету, стає Київське державне хореографічне училище [КДХУ – Т. Б.]. У системі інституційних форм хореографічної освіти воно й дотепер функціонує у статусі провідної хореографічної школи, яка забезпечує високий рівень підготовки виконавських кадрів для оперно-балетних театрів та професійних танцювальних колективів, виховавши плеяду відомих майстрів сцени. Про виняткову значущість училища в розвитку професійної хореографії в Україні промовисто говорить

М. Пастернакова: «<...> тільки від часу заснування у Києві хореографічної школи українська талановита молодь мала змогу навчитися балетному танцю як професії і з тим відкривався перед нею шлях до мистецької кар'єри <...>» (Пастернакова, 1964, с. 162).

Аналізуючи хронологію розвитку досліджуваного закладу, зазначимо, що свою історію училище фактично починає із 1934 р., коли при Київському театрі опери та балету імені Т. Г. Шевченка за ініціативи балетмейстера Л. Жукова була створена Дитяча балетна студія, яка готувала артистів балету винятково для потреб театру. 1935 р., за рішенням РНК УРСР, у м. Києві створено хореографічний технікум (із трирічним терміном навчання). У серпні 1938 р. згідно з постановою РНК УРСР технікум було реорганізовано в 7-річну хореографічну школу. До її складу ввійшла згадана вище балетна студія, а також хореографічне відділення Театрального технікуму, заснованого в 1933 р. (ДАК. Ф. Р-1504. Оп. 1. Спр. 1. Арк. 5). Очолив спеціалізований навчальний заклад заслужений артист УРСР Л. А. Жуков, першим художнім керівником став відомий у республіці балетмейстер Б. А. Таїров. У 1940 р. з метою вдосконалення підготовки артистів балету шляхом збільшення терміну їхнього навчання до 10 років, освітній заклад було перейменовано в Київську спеціальну середню школу-десятирічку. Постановою РНК УРСР від 18.12.1940 р. школі-десятирічці було надано окреме навчальне приміщення. Наступного 1941 р. спеціалізовану школу-десятирічку перейменовано в Київське державне хореографічне училище. У воєнні роки навчальний заклад знаходився в евакуації, намагаючись зберегти вже накопичений досвід діяльності. Після визволення м. Києва від німецько-фашистських загарбників училище відновило свою роботу в 1944 р. у статусі Хореографічного відділення Київської середньо-спеціальної музичної школи імені М. В. Лисенка. На підставі постанови РНК УРСР і ЦК ВКП/б/У від 13.02.1945 р. Київська хореографічна школа-десятирічка стала самостійним навчальним закладом (там само. Спр. 2. Арк. 1).

У статусі спеціалізованого хореографічного середньоосвітнього навчального закладу, підпорядкованого Комітету в справах мистецтв УРСР, школа

почала функціювати з 1949 р., унаслідок розпорядження Ради Міністрів СРСР від 17.06.1949 р. та постанови Ради Міністрів УРСР від 1.07.1949 р. Головним завданням державного хореографічного училища була визначена «підготовка артистів балету із середньою спеціальною освітою для театрів опери та балету, музичних комедій і професійних танцювальних колективів». До закладу могли вступити «діти у віці 9–10 років, що закінчили три класи загальноосвітньої школи і мають здібності до хореографії» (ДАК. Ф. Р-1504. Оп. 1. Спр. 38. Арк. 1–2). Організація при училищі інтернату на 100 осіб у 1.01.1964 р. (згідно з наказом Мінкультури УРСР № 358 від 12.12.1963 р.) уможливила охоплення хореографічною освітою обдарованих дітей з інших міст України, крім того, до 20% учнів зараховували на повне державне забезпечення – вихованців дитячих будинків, сиріт, дітей з малозабезпечених сімей (там само. Спр. 187. Арк. 4–5).

Прийом учнів до училища здійснювався за результатами вступного іспиту з дисциплін шкільної програми, а також спеціального хореографічного відбору та обов'язкового медичного огляду. Визначальним чинником вступу були здібності до хореографії та відповідні фізичні дані, що підтверджує певну елітарність навчання в цьому закладі, характерну взагалі для хореографічної освіти. В одному з перших статутних документів училища зазначено, що «учні зобов'язані старанно й наполегливо оволодівати знаннями й фаховими вміннями, систематично відвідувати навчальні заняття, проходити навчальну й виробничу практику та у визначені терміни складати іспити <...>» (ДАК. Ф. Р-1504. Оп. 1. Спр. 38. Арк. 3). Випускники, що на 75% виконали навчальний план з оцінкою «відмінно» з усіх фахових і загальноосвітніх дисциплін (уключаючи проходження практики) й отримували диплом з відзнакою, мали першочергову можливість працювати артистами у складі балетних труп провідних театральних установ республіки, професійних танцювальних колективів, а також отримували право вступу до вищих мистецьких навчальних закладів (там само. Арк. 7).

Необхідно зазначити, що в різні періоди освітньої діяльності в училищі неодноразово змінювали правила прийому, формулювання кваліфікації випускників відповідно до розпоряджень самого закладу та офіційних нормативів

галузі. Зокрема, у період 1944–1948 рр. набір учнів здійснювався із 7-річного віку; з 1949 р. набирали учнів 9–10 років для 9-річного терміну навчання, а також експериментальні групи підлітків 12–13 років для 6-річного строку навчання. У 1951 р. було сформовано окрему групу з «молодих обдарувань, відібраних за рішенням спеціальної комісії на Олімпіаді з хореографічного мистецтва» (ДАК. Ф. Р-1504. Оп. 1. Спр. 52. арк. 9). Крім планових наборів до закладу приймали вихованців закритих хореографічних студій різного віку, розподіляючи їх у класи відповідно до рівня фахової підготовки. У 1949 р. план прийому в училищі становив 50 осіб (там само). Перший випуск дипломованих спеціалістів, що закінчили заклад у статусі училища, відбувся в 1951 р. і складав лише 18 осіб. Переважна більшість випускників були фахівцями із класичної хореографії відповідно до єдиної кваліфікації, яку надавало училище – «артист балету». У 1957–1958 рр. з метою розширення спектра профільних спеціалізацій у закладі було здійснено два експериментальних набори учнів для підготовки за фахом методиста художньої самодіяльності, керівника танцювального колективу (4-річний термін навчання на базі 8, 9, 10 класів середніх шкіл) (там само. Спр. 118. Арк. 8). Контингент слухачів становили талановиті учасники хореографічної самодіяльності (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 12. Спр. 225. Арк. 8). У 1961–1962 рр. таку кваліфікацію отримали 60 випускників. Упродовж 1973–1991 рр. КДХУ готувало також спеціалістів із кваліфікацією артиста ансамблю народного танцю. З кінця 90-х рр. заклад забезпечував підготовку фахівців за освітньо-кваліфікаційним рівнем молодшого спеціаліста з одночасним здобуттям повної загальної середньої освіти. Згідно з нормативами різних років цього періоду вони отримували такі кваліфікації: артист балету, педагог; артист ансамблю танцю; художній керівник аматорського ансамблю; викладач хореографії; викладач початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів. Однак провідним напрямом діяльності училища традиційно була підготовка фахівців із класичної хореографії.

Протягом досліджуваного періоду організація освітнього процесу в КДХУ загалом була регламентована низкою директив і розпоряджень Комітету у

справах мистецтв УРСР, Міністерств культури СРСР і УРСР, Міністерств вищої і середньої спеціальної освіти СРСР і УРСР, окремих рішень з'їздів, пленумів ЦК КПРС, а також локальних нормативів самого навчального закладу. Реформаторськими для розвитку галузі професійної підготовки виконавських хореографічних кадрів середньої ланки стали нормативи 70-х рр., безпосередньо спрямовані на оптимізацію профільної мистецької освіти, її окремих складників. Основні з них – постанови ЦК КПРС і Ради Міністрів СРСР «Про вдосконалення планування підготовки спеціалістів та покращення використання випускників вищих і середніх спеціальних навчальних закладів у народному господарстві» № 64 від 27.01.1973 р., «Про заходи з удосконалення керівництва середніми спеціальними навчальними закладами і про покращення якості підготовки спеціалістів із середньою спеціальною освітою» № 656 від 22.08.1974 р., «Про роботу з творчою молоддю» № 358 від 21.10.1976 р.; Постанова Ради Міністрів УРСР № 463 від 28.09.1976 р. «Про заходи з покращення навчально-матеріальної бази та житлово-побутових умов учнів середніх спеціальних навчальних закладів».

Контент-аналіз організації навчально-виховного процесу в училищі за різні періоди дозволяє виявити загальні тенденції розвитку змісту фахової освіти. По-перше, зміст навчання мав ознаки біцентричності: органічно поєднував загальноосвітню підготовку та мистецько-виконавську практику, які мали однакову значущість у професійному становленні вихованців. По-друге, наскрізною стратегічною лінією діяльності хореографічної школи було визначено передовсім практичну підготовку її вихованців, що цілком зумовлене ранньою професійною спеціалізацією в закладі. Відповідно, близько 50% навчального навантаження становили профільні дисципліни. Більшість із них мали переважно практичну спрямованість і забезпечували фахову підготовку з різних напрямів «мистецтва руху» (класичного, народно-характерного, історичного й дуетно-класичного танців). Крім того, цикл професійно орієнтованих дисциплін був доповнений такими спеціальними предметами, як «Майстерність актора», «Грим», «Музично-ритмічне виховання», «Фортепіано», що підсилювали

практичну хореографічну підготовку вихованців. До фахових також належали мистецтвознавчі й музичні дисципліни переважно теоретичного змісту (3,4%) – «Історія театру (драми, опери, балету)», «Історія образотворчих мистецтв», «Теорія та історія музики», необхідні для повноцінної всебічної підготовки майбутніх артистів, розвитку у них здібностей критично осмислювати культурно-мистецькі явища, процеси. У навчальному плані були передбачені також факультативні дисципліни: «Бесіди й лекції з сучасного радянського мистецтва», «Фехтування», «Постановка дихання», «Практична робота на сцені» (ДАК. Ф. Р-1504. Оп. 1. Спр. 20, Арк. 4–5). Уважаємо, що традиція системного й комплексного засвоєння «рухових», мистецтвознавчих і музичних дисциплін (нормативних і факультативних) в училищі, закріплена нормативними освітніми документами перших десятиліть його функціювання, зумовлена як синтетичною природою самого хореографічного мистецтва, так і складністю й багатовекторністю майбутньої професії, опанування якої потребувало формування широкого спектра компетентностей (*Див. Додаток Ж 1, Ж 2*).

Специфіка освітньої діяльності в училищі зумовлювала установа таких форм організації навчання (за статутними документами різних років), які в переважній більшості передбачали практичну діяльність учнів. Основними серед них були урок в індивідуальній чи груповій формі, практичні самостійні заняття у танцювальних класах та індивідуальна робота з фахових дисциплін під керівництвом викладача, лекції – для учнів старших класів (ДАК. Ф. Р-1504. Оп. 1. Спр. 38. Арк. 4). Режим навчальної роботи учнів був особливим, відмінним від організації освітнього процесу в інших спеціалізованих мистецьких закладах республіки, адже передбачав змішане аудиторне опанування загальноосвітніх і фахових дисциплін згідно з навчальним планом, а також позаурочну самостійну та індивідуальну роботу як невід’ємний складник фахового становлення майбутніх артистів, керований викладацьким складом (там само. Спр. 176. Арк. 1–2). При складанні розкладу враховували методичні вказівки щодо правильного чергування «шкільних» і «фахових» предметів, щоденного навчального навантаження, розроблені в училищі (там само. Спр. 118. Арк. 4).

Для учнів старших класів було передбачено консультації зі спецпредметів, додаткову індивідуальну роботу, підготовку зі сценічної практики під керівництвом викладача (там само. Спр. 176. Арк. 11). Вихованці мали можливість проводити у хореографічних залах до 6 год., починаючи із другої половини дня, працюючи над концертними програмами та балетними виставами, що суттєво розширювало арсенал їхніх професійних умінь (там само. Арк. 2).

Загалом уважаємо, що в училищі ретельно культивували прагнення професійно розвиватися, постійно вдосконалювати технічну майстерність, образність виконання сценічних творів. Це забезпечувала саме система індивідуальних і самостійних занять, чітко спланованих і керованих викладачами та класними керівниками. Статутна й звітна документація різних років підтверджує, що в основі щорічного планування освітнього процесу в училищі пріоритетною була «розробка методик індивідуального і диференційованого підходу до учнів у навчанні й вихованні», а також «розробка методів і форм управління самостійною творчою роботою учнів на усіх етапах навчання» (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 1879. Арк. 25). Пріоритет професійно-практичної підготовки зумовлював особливі організаційні умови аудиторного опанування «рухових дисциплін». Викладання основних (класичного і народно-характерного танцю) відбувалося як у груповій, так і в індивідуальній формах. Для вивчення різних видів хореографічного мистецтва учнів розподіляли в навчальні підгрупи, комплектування яких здійснювалося залежно від кожної окремої дисципліни: з народно-характерного, історичного, дуетно-класичного танців – до 10–15 осіб, з музично-ритмічного виховання – до 15 осіб, із класичного танцю – до 8–10 осіб (з урахуванням відокремленого навчання дівчаток і хлопчиків) (ДАК. Ф. Р-1504. Оп. 1. Спр. 20. Арк. 2). Кожна з підгруп була закріплена за окремим педагогом-хореографом. Цей факт дозволяє також твердити про деяку зумовленість формування в учнів виконавського стилю індивідуальним творчим досвідом і майстерністю кожного з викладачів. Отже, індивідуальний хореографічний почерк, навчальні технології кожного із викладачів сприяли утвердженню персоналізації освіти, підсилюючи загальну

концепцію професійно-практичної підготовки в училищі (*розроблені критерії оцінювання навчальних досягнень вихованців див. у Додатку Ж 3*).

Принагідно зазначимо, що загалом «вагановська методика» стає осердям організації навчання в усіх професійних хореографічних школах країни. У КДХУ, яке не стало винятком, також утверджували принципи педагогіки класичної хореографії А. Ваганової. Аналіз фактологічного матеріалу (документальних джерел, підручників, наративів) дозволив узагальнити її сутність та виокремити змістово-функційні характеристики, а саме: методичну виваженість та осмисленість; поступовість у вивченні кожного руху – від простих схематичних форм до цілісного виразного танцю; науковий підхід до визначення змістового й технічного наповнення кожного руху; органічний взаємозв'язок та взаємозалежність канонів традиційної виконавської школи з новаторськими тенденціями мистецтва балету. Характерними ознаками досконалої вагановської техніки в рецензіях різних років були визначені строгий академічний стиль, дивовижна за точністю ритмічність, чіткість малюнків, стримана, м'яка манера класичного виконання, вільна від зовнішніх афектів, усього штучного та показного, а в самому уроці А. Ваганової «все було продуманим, доцільним, надійним і закономірним» (Блок, 1987, с. 339–443).

В умовах КДХУ прагнення відтворити «вагановський почерк» у процесі підготовки виконавських балетних кадрів простежуване в уроках відомих випускників ленінградської школи П. Баклана, Г. Березової, А. Васильєвої, Н. Верикундової, В. Долідзе, Г. Кирилової, В. Мей, О. Попової, інших викладачів, на чому неодноразово наголошено у звітній документації закладу. Відомо, зокрема, про використання в навчальному процесі кращих постановочних робіт Ленінградського училища – як взірцевих (ДАК. Ф. Р-1504. Оп. 1. Спр. 142. Арк. 12). При цьому зауважимо, що вагановська система хореографічної освіти не була сприйнята в училищі як догма, це потверджують методичні здобутки викладацького складу у розробці змістового компонента із класичної хореографії – навчальні програми, методичні посібники, навчальні рухові комплекси для аудиторних занять (зі звітів різних періодів), практично втілені у танцювальній

техніці вихованців, яка постійно еволюціонувала, збагачуючись лексично й образно.

На відміну від відносної укомплектованості штату викладачами із класичної хореографії, тривалий період в училищі об'єктивно бракувало фахівців з «Народно-характерного танцю» [назва дисципліни до 70-х рр. – Т. Б.]. Відповідно, його викладання визначалося «відверто слабкою ділянкою профільної підготовки», що, зокрема, яскраво підтвержене незадовільними результатами участі вихованців закладу у Всесоюзному огляді хореографічних училищ у м. Москві (1950 р.), де серед основних недоліків виступу киян комісія визначила «низький технічний рівень», «слабку акторську виразність», а передовсім – «недостатній об'єм вивчення народного танцю» (ДАК. Ф. Р-1504. Оп. 1. Спр. 52. Арк. 29). Офіційна перевірка стану викладання народно-характерного й українського народного танцю безпосередньо на базі училища в 1951 р. виявила низку першопричин таких результатів виступу: методичну неправильність викладання курсу, невиправдані поєднання рухів у етюдах, змішування стилів народної хореографії, відсутність характеру й образності виконання номерів (там само. Спр. 53. Арк. 24). Керуючись висновками комісії, керівництво училища посилює роботу з підвищення якості викладання народної хореографії вже з 1951–1952 н. р.: 1) активізувало діяльність профільного методоб'єднання з перегляду та доповнення вже чинних та розробки нових навчальних програм з відповідного курсу; 2) систематично запрошувало для викладання дисципліни знаних майстрів-хореографів – П. Вірського (задля «формування в учнів правильного виконавського стилю і манери народно-сценічної хореографії», розширення матеріалу навчальних занять постановками танцювальних номерів із фонду Державного Ансамблю танцю УРСР); К. Балог (для практичного ознайомлення з основами танцювальної культури Прикарпаття й Закарпаття); балетмейстерів з різних республік СРСР (Т. Устінову (Росія), І. Сухішвілі (Грузія), Л. Ошурко (Молдавія) (для доповнення змісту дисципліни танцювальною лексикою народів СРСР) (там само. Спр. 52. Арк. 29–30; там само. Спр. 239. Арк. 22).

Важливим складником в організації викладання народно-характерного танцю стає ініціатива Г. Березової щодо розширення програмного лексичного фонду дисципліни за рахунок збирання хореографічної аутентики та, як наслідок, упровадження з 1964 р. окремого навчального курсу з вивчення української хореографії – на основі зібраного педагогом фольклорного матеріалу в експедиційних умовах (понад 200 жіночих і чоловічих рухів). Над змістовим наповненням дисципліни «Український танець» викладачі училища працювали разом із вихованцями, систематизуючи танцювальну аутентичність, зібрану в окремих областях: Вінницькій, Полтавській, Дніпропетровській, Чернігівській. У першій програмі курсу (1965 р.) упорядкування назв рухів, їхні класифікаційні характеристики репрезентовані переважно в інтерпретації Г. Березової (ДАК. Р-1504. Спр. 239. Арк. 21–23). Наступним кроком у цій справі стала розробка проектів навчальних програм цього курсу для різних вікових груп з обов'язковим обліком упроваджених народних танцювальних зразків (ЦДАВО України. Ф. 5116, Оп. 12. Спр. 486. Арк. 13).

Значущим чинником розвитку змісту професійної підготовки з народної хореографії стає активна участь викладацького складу училища у профільних семінарах. Перший досвід проведення на базі навчального закладу Всесоюзного семінару педагогів з народно-сценічного танцю (січень 1966 р.) активізував пошуки нових форм, принципів, методик викладання народної хореографії. Учасники заходу – відомі діячі хореографічного мистецтва, викладачі хореографічних і культурно-просвітницьких училищ більшості союзних республік (з демонстраціями методик викладання танців народів СРСР). Найбільш відомі серед них Л. Лавровський (народний артист СРСР, професор, балетмейстер), А. Блатова (викладач народно-характерного танцю Ленінградського хореографічного училища, автор загальновідомих підручників), О. Клімов, Є. Фарманянц (педагоги народного танцю Московського хореографічного училища), К. Балог (заслужена артистка УРСР, балетмейстер Закарпатського народного хору), Г. Березова (заслужена артистка УРСР, художній керівник училища), П. Баклан, Є. Зайцев (педагоги українського танцю

Київського хореографічного училища) (ДАК. Р-1504. Спр. 239. Арк. 1–43). Організація на базі училища Всесоюзного семінару викладачів народно-сценічного танцю в березні 1978 р. стимулювала процес хореографічного навчання в закладі завдяки змістовним доповідям відомих науковців і практиків; відбору й підготовці кращих учнівських класів училища для програмних демонстрацій на семінарі; розробці викладачами методичних коментарів до уроків-показів; перегляду нових навчально-методичних кінофільмів із питань викладання дисципліни у хореографічних школах (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр 949. Арк. 15-16).

Важливою характеристикою хореографічної освіти в училищі визначаємо ранню інтеграцію вихованців у професійну виконавську практику – невід’ємний компонент змісту навчально-виховного процесу в закладі. Вона складала 10% від загальної кількості навчальних годин і була поділена на навчальну й виробничу сценічну (ДАК. Ф. Р-1504. Оп. 1. Спр. 20. Арк. 3). У статутних училищних документах сценічну практику було визначено як провідну дисципліну у вихованні майбутніх спеціалістів, що підсумовує, розвиває і перетворює у сценічній формі увесь навчальний матеріал, отриманий на уроках зі спецдисциплін (там само. Спр. 118. Арк. 15–16). Основою змісту сценічної практики була підготовка вихованців до театральнo-концертної діяльності, створення учнівських вистав, концертних програм, робота над театральним балетним репертуаром для безпосередньої участі в репертуарних виставах Київського театру опери та балету ім. Т. Шевченка. Такий тісний взаємозв’язок училища з театром навіть зумовлював деяку підпорядкованість змісту практики театральному репертуарові. У 1951–1952 н. р. викладачами училища було створено першу комплексну навчальну програму з виробничої практики (ДАК. Ф. Р-1504. Оп. 1. Спр. 52. Арк. 30). Відомим є факт неодноразового клопотання дирекції училища щодо надання умов для організації в молодіжному театрі при Київській консерваторії показу учнівських балетних спектаклів, вечорів балету як складників виробничої практики (у 1957/1958 н. р., 1958/1959 н. р.) (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 12. Спр. 225. Арк. 38; тама само. Спр. 264. Арк. 67).

Організація проходження виробничої практики в КДХУ зазнавала перманентної модернізації й у наступні роки. Зокрема, створення програм концертних номерів безпосередньо було покладене на групових керівників практик (ДАК. Ф. Р-1504. Оп. 1. Спр. 118. Арк. 8). Крім того, кожний із педагогів-хореографів під час аудиторних занять зі своєю хореографічною підгрупою також обов'язково розробляв змістовий компонент для проходження практик відповідно до загальної настанови закладу, яка полягала в тому, що «виробниче навчання розвиває й перетворює у сценічній формі всі матеріали, які викладаються на уроках спецдисциплін» (там само. Спр. 155. Арк. 16). Після затвердження на методичній комісії з фаху сценічний матеріал уключали до загальної училищної програми з виробничої підготовки. Важливо, що умови організації та проходження сценічної практики сприяли реалізації принципу індивідуалізації навчання. Хореографічний матеріал підбирали обов'язково з урахуванням індивідуальних фізичних можливостей та психологічних якостей учнів, що забезпечувало реалізацію принципу особистісно орієнтованого підходу (там само. Спр. 118. Арк. 8–15).

Апробація сценічних умінь під час проходження виробничої практики відбувалася також у закладах масової культури (палацах, будинках, клубах), зокрема під час обслуговування виборчих кампаній, урядових святкувань, шефських концертів (ДАК. Ф. Р-1504. Оп. 1. Спр. 52. Арк. 30). Крім того, учні училища систематично влаштовували концерти в робітничих, сільських і військових клубах, концертних виробництвах м. Києва, зокрема у палаці «Україна», на республіканському телебаченні (ЦДАВО України. Ф. 5116, Оп. 12. Спр. 264. Арк. 61). Показником результативності профільної підготовки вважаємо той факт, що під час сценічної практики у 1960–1961 н. р. П. Вірський відібрав 40 учнів училища для участі в Декаді українського мистецтва у м. Москві (там само. Спр. 155. Арк. 17). Значущою подією 1980–1981 н. р. стало відрядження Г. Кирилової з ученицями до Школи балетного мистецтва імені Терада (Японія, м. Кіото), де під час спільних концертів вихованки училища «на

високому професійному рівні представили різнобічну танцювальну програму училища» (там само. Оп. 19. Спр. 1631. Арк. 31).

Навчальна активність вихованців училища не була обмежена академічними уроками, а передбачала широкий спектр позааудиторних заходів. Аналіз звітної документації різних років дозволяє зробити висновки про органіку сполучення навчального процесу із різними формами морально-етичного, художньо-естетичного, громадянського, трудового виховання. Своєрідним постулатом організації позакласної роботи стає вагановське твердження: «Ми визначаємо перед собою завдання готувати не лише виконавські кадри, які володіють технікою балетного танцю, – неможливо обмежувати цілі балетної освіти лише оволодінням технологією мистецтва. Ми повинні готувати насамперед творчих працівників наших театрів, озброєних не тільки знаннями основ свого ремесла, але й загальною культурою <...>» (Деген, 1988, с. 8). Організація позанавчальної роботи також була унормована окремими урядовими директивами, серед них, зокрема, Постанова ЦК КПРС № 358 від 21.10.1976 р. «Про роботу з творчою молоддю» (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 1137. Арк. 9). Особливе місце в системі виховної роботи, враховуючи специфіку професії, належало заходам художньо-естетичного спрямування: 1) організації творчих зустрічей із фахівцями-хореографами; 2) відвідуванню театрів, музеїв, концертних заходів, мистецьких виставок у м. Києві (там само, арк. 26); 3) проведенню класними керівниками бесід на морально-естетичні теми (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 12. Спр. 225. Арк. 22); 4) практичному залученню вихованців до інших видів мистецької діяльності в позааудиторний час, наприклад до виготовлення тематичних альбомів із творчими письмовими творами, оформленими авторськими малюнками (там само, арк. 24).

Рівень фахової підготовки в училищі передусім залежав від професіоналізму його викладацького складу. У закладі завжди працювали талановиті педагоги-хореографи, відомі майстри сцени, теоретики хореографічної педагогіки, проте формування статусу провідної хореографічної школи республіки відбувалося поступово. Перешкодами в цьому процесі стали об'єктивні труднощі: нестача

кваліфікованих спеціалістів, недостатня кількість навчально-методичної літератури, недосконалість навчальних планів і програм, відсутність приміщень і матеріально-технічних засобів навчання тощо. Особливо гострими ці проблеми були в перші повоєнні роки. Зокрема, художній керівник училища у період 1944–1966 рр. Г. Березова (заслужена артистка УРСР, відомий балетмейстер, випускниця Ленінградського хореографічного училища і режисерського факультету Ленінградської консерваторії) зазначала: «Приймаючи у 1944 р. хореографічне відділення музичної десятирічки як художній керівник, я зіткнулася із проблемою відсутності в Україні педагогів-хореографів, які б мали відповідну фахову освіту і практичний досвід роботи. У зв'язку з цим невідкладним завданням діяльності училища ми визначили виховання своїх педагогічних кадрів. Першочерговими кроками його реалізації стали такі: залучення до викладацького складу училища як асистентів талановитих артистів балету Київського оперного театру; систематичні відрядження викладачів училища до провідних профільних навчальних установ СРСР для отримання вищої освіти чи підвищення кваліфікації; запрошення до викладацької діяльності в училищі відомих балетмейстерів Київського оперного театру» (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 12. Спр. 52, Арк. 40–41). Вимогливість до викладацького складу стала традицією училища й загалом сприяла підвищенню престижу хореографічної школи. Якщо в перші повоєнні роки у штаті закладу залишилося лише два педагоги з фаховою освітою, то вже з початку 50-х рр. викладачами працювали відомі теоретики і практики хореографічної педагогіки. Поширеною практикою було запрошення до училища для викладання спецдисциплін молодих фахівців – артистів Київського театру опери та балету, які «не мали ще педагогічного досвіду, проте мали знання з фаху і велике бажання до виховання нових мистецьких кадрів» (ЦДАВО України. Ф. 5116, Оп. 12. Спр. 264. Арк. 48).

Важливо зазначити, що саме КДХУ стало методичним центром хореографічної освіти в Україні та за її межами, орієнтиром у напрямку еволюційного розвитку професійної підготовки в галузі мистецтва танцю. Відомі педагоги-хореографи, балетмейстери, які працювали в закладі на різних етапах

його функціонування, формували педагогічні концепти підготовки виконавських балетних кадрів і забезпечували розвиток методології вітчизняної хореографічної педагогіки. З опертям переважно на традиції лєнінградської школи танцю хореографи закладали фундамент власної методичної системи, збагачували й розвивали її практичним досвідом. Промовистим фактом стала ініціатива організації в училищі Хореографічного педагогічного товариства в 1957 р., провідним завданням якого було проголошено підведення наукової бази під хореографію як науку й мистецтво та охоплення професійною хореографією широких мас любителів танцю. Просвітницька діяльність товариства мала реалізовуватися в секціях, кожна з яких відповідала за дослідження окремого аспекту теорії та практики хореографічної освіти: акторської майстерності артиста балету; музичного виховання артиста балету; специфіки балетмейстерської роботи в театрі; методики опанування народної хореографії; методик розвитку психофізичних якостей артиста балету; історії балету та історії танцювальної самодіяльності в Україні. До роботи секцій долучалися вихованці училища – переважно як асистенти, що сприяло вдосконаленню їхнього професійного становлення (ДАК. Ф. Р-1504. Оп. 1. Спр. 111. Арк. 1–2).

З метою узагальнення й систематизації передового педагогічного досвіду у викладанні хореографії створювали циклові методичні комісії, робота яких із часом спричинила організацію в училищі науково-методичного кабінету. Для підвищення професійної компетентності викладачів методоб'єднання систематично влаштовувало «проробки матеріалів у журналах та мистецькій пресі з питань методик викладання хореографії у провідних фахових школах країни»; читало лекції з хореографічної проблематики та з питань загальнопедагогічного характеру (історії педагогіки, дидактики, теорії виховання, естетики); організовувало тематичні конференції (ДАК, Ф. Р-1504. Спр. 118. Арк. 30–31; там само. Спр. 142. Арк. 12; там само. Спр. 155. Арк. 14). Важливим напрямом професійної активності хореографічного методоб'єднання визначаємо масштабну шефську роботу із залученням до окремих її ділянок вихованців. Фрагменти протокольних записів об'єднання підтверджують факти просвітництва серед

профільних шкіл та різних категорій любителів мистецтва танцю, з-поміж яких систематичне надання методичної допомоги хореографічним школам республіки – у методозробках з класичного й народного танцю для різного віку, рецензуванні викладацьких сценічних робіт, створенні на базі училища (лютий 1981 р.) підготовчої групи для обдарованих вихованців хореографічних шкіл (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 498. Арк. 8); установа тисної співпраці з будинками піонерів – Києва, Херсона, Керчі, інших міст «з метою пропаганди українського радянського хореографічного мистецтва та профорієнтації творчої молоді» (там само. Спр. 1631. Арк. 5); виїзд учнів випускних класів до сільських районів з метою організації спільних виступів із сільськими школярами чи підготовки учнівської молоді до участі в олімпіадах художньої самодіяльності; підготовка та проведення старшокласниками вечорів у київських загальноосвітніх школах, суворовському училищі (там само. Оп. 12. Спр. 225. Арк. 21); у 1978 р. – шефських концертів у торговельно-економічному, політехнічному інститутах, у клубі заводу «Більшовик», військових частинах, госпіталі, військовій академії, у Будинку офіцерів та Будинку кіно) (там само. Оп. 19. Спр. 949. Арк. 24); у 1981–1982 рр. – концертів у музичній школі імені М. Лисенка, театральному інституті, новорічних спектаклів для школярів у палаці «Україна» (26 вистав) та шефських новорічних концертів у школах (50 заходів) (там само. Спр. 1879. Арк. 324). Серед масштабних прикладів шефської роботи викладацького складу училища – відрядження педагогів-хореографів для надання методичної допомоги Мінському та Ризькому хореографічним училищам упродовж 1977–1978 н р. (там само. Спр. 949. Арк. 12). Відомо також про активну участь училища в організації професійного ансамблю народного танцю на базі сільського Будинку культури Рівненської обл. – підготовку виконавських кадрів для ансамблю з контингенту сільської молоді підшефного колгоспу (там само. Спр 1137. Арк. 6).

Зовнішніми чинниками розвитку змісту хореографічної освіти в КДХУ визначаємо просвітницькі заходи республіканського та всесоюзного значення у профільній галузі культурно-мистецького виробництва (конференції, олімпіади,

конкурси, огляди професійної майстерності, семінари, наради), які стали окремим напрямом науково-практичної та методичної діяльності хореографічних училищ. У звітній документації вони були визначені важливою школою, де можна було вчитися і наочно спостерігати специфіку підготовки майбутніх артистів балету. Особливо плідним щодо влаштування конкурсних заходів стає період 60–70 рр. ХХ ст., коли на базі хореографічних училищ СРСР були організовані всесоюзні огляди учнівських робіт (у 1950 р., 1961 р., 1965 р., 1969 р., 1976 р.), які надавали можливість ознайомлення із кращими традиціями національних балетних шкіл радянських республік, демонстрації учнівських досягнень у галузі хореографічної освіти. У підсумкових матеріалах заходів завжди відзначали високопрофесійну творчу роботу найкращих викладацьких колективів, недоліки й хиби в організації навчально-виховної роботи, а також стратегії подальшого розвитку хореографічної педагогіки. Статистика організованих КДХУ просвітницьких заходів також свідчить, що наприкінці 70-х рр. понад 100 педагогів-хореографів з 18 хореографічних училищ СРСР та 4 профільних шкіл УРСР «підвищили в умовах училища свій методичний рівень та ділову активність» (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 1137. Арк. 13). Хореографічним просвітництвом було охоплено в КДХУ не лише представників вузькопрофесійної балетної педагогіки, але й низку інших спеціалізацій, зокрема хореографів-аматорів. Так, упродовж 1980–1981 н. р. було організовано курси підвищення кваліфікації для груп керівників художньої самодіяльності, учасників танцювальних колективів, акторів-стажистів з різних областей УРСР (там само. Спр. 1631. Арк. 20–21).

На межі ХХ–ХХІ сс. КДХУ, як спеціалізований вищий навчальний заклад І рівня акредитації, стає унікальною установою, що відіграє значущу роль у формуванні національної хореографічної школи, її теоретико-методологічних і практичних концептів, також має сформовану систему виробничого навчання, своє творче обличчя в репертуарній діяльності (*Див. Додаток Ж 4*). Підтвердження цього – чимала кількість висококваліфікованих спеціалістів кількох поколінь: артистів, педагогів, балетмейстерів, серед яких видатні майстри І. Дорофеева, Р. Клявін, В. Ковтун, В. Писарев, А. Рубіна, Т. Таякіна й ін.

Випускники закладу утворюють контингент балетних труп оперно-балетних театрів, професійних танцювальних колективів в Україні та за її межами. Як загальнознаний центр хореографічної педагогіки, училище надає систематичну методичну допомогу хореографічним школам України, хореографічним відділенням училищ культури, закладам початкової хореографічної освіти. Відомо, що КДХУ ініціює або є співорганізатором масштабних конкурсних заходів для дитячих хореографічних шкіл та шкіл мистецтв, зокрема, Всеукраїнського фестивалю хореографічної майстерності учнівської молоді «Юність балету» (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 3312. Арк. 56–57; там само. Спр. 3375. Арк. 23–23).

На наше переконання, саме елітарність, як сутнісна специфічна характеристика мистецької освіти хореографічного напрямку, зумовлювала функціонування обмеженої кількості профільних навчальних інституцій в Україні впродовж досліджуваного періоду. Однак цей факт підтверджує унікальність педагогічного досвіду їхньої діяльності та виняткову значущість у розвитку хореографічної освіти. Водночас необхідно зауважити, що, крім проаналізованого педагогічного досвіду КДХУ у справі ґрунтовної підготовки хореографів-виконавців, освітні традиції в цій царині розвивали й інші профільні навчальні заклади. Серед них: Київське державне училище естрадно-циркового мистецтва (1975 р.) – унікальний заклад професійної освіти з підготовки кваліфікованих кадрів естрадно-циркової галузі; Коледж хореографічного мистецтва «Київська муніципальна академія танцю імені Серґа Лифаря (2001 р.), створений у 1994 р. в статусі громадської організації – Київської української академії танцю. Організація профільного навчання в указаних закладах, маючи практичну спрямованість і підпорядковуючись винятково виробничим завданням, забезпечувала належні умови для формування виконавських сценічних якостей вихованців.

5.3. Хореографічна підготовка вчителя в закладах педагогічної освіти

Ретроспектива досвіду хореографічної підготовки вчителя в структурі педосвіти в Україні дозволила визначити, що в досліджуваній історичний період ознайомлення з мистецтвом танцю у змісті професійного навчання майбутніх педагогів було підпорядковане реалізації різних соціальних замовлень і реалізовувалося в різних організаційних формах (зкладах середньої та вищої педагогічної освіти, в структурі курсової підготовки).

У період 20-х – початку 30 рр. ХХ ст. досить насиченими були суспільні чинники впливу на розвиток змісту хореографічно-педагогічної підготовки вчителя. В історії розвитку педагогічної школи України для цього етапу загалом характерні активне будівництво нової радянської моделі освіти, реформаторські пошуки у визначенні головних пріоритетів її функціонування. Одними з основних у системі педагогічної підготовки вчителя були принципи зв'язку школи із життям, із практикою будівництва нового суспільства, взаємозв'язку загальної, професійної та політехнічної освіти (Дем'яненко, 1998, с. 226). Українські проекти підготовки вчительських кадрів було спрямовано насамперед на формування високоосвічених фахівців, готових як теоретично, так і практично виконувати багатопрофільну педагогічну роботу. Відповідно, відчувалася потреба в розробці нових навчальних планів для педагогічних шкіл усіх ступенів, розширенні їх за рахунок саме дисциплін соціуму. Як уважала С. Русова, «<...> програми вчительських інститутів мають бути поширені більшим обсягом соціальних наук» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 2. Спр. 281. Арк. 32). Такими були спецдисципліни, які мали узагальнювальну назву «основні елементи дитячого життя». До їхнього складу входили й ті, що охоплювали різні види рухової діяльності й корелювали з мистецтвом хореографії: «дитячі розваги і святкування», «рухливі ігри», «прогулянки», «ритмопластичні заняття», «гімнастика» (там само. Спр. 250. Арк. 43–44).

Питання підготовки висококваліфікованих учительських кадрів для оновленої школи в Україні стало лейтмотивом реформування освітньої галузі. Зокрема, проголошення трудового принципу в системі шкільництва означало зміну освітньої стратегії у вищій школі – «від виховання пасивних виконавців до

виховання самостійних діячів, що засвоюють знання разом з прагненням перетворювати їх у дію, набувають навичок пошуку, здатні бути ініціаторами, організаторами, дослідниками <...>» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 1. Спр. 276. Арк. 45–45 зв.). Відповідно, практична реалізація «трудового принципу» передбачала як розвиток творчих здібностей самих студентів, так і повноцінне використання набутого потенціалу в майбутній професійній діяльності. Організатори освітнього процесу (Г. Гринько, Я. Мамонтів, А. Музиченко, П. Постернак, С. Русова, Я. Ряпо, М. Скрипник, Я. Чепіга), керівники педагогічних вишів усвідомлювали, що для підготовки висококваліфікованого вчителя, необхідно впроваджувати в навчально-виховний процес предмети, які б готували студентів до професійної взаємодії з учнями, шліфували морально-етичні переконання особистості педагога (Лавріненко, 2009, с. 211–212). Засобами реалізації окресленої мети мали стати дисципліни спеціально-педагогічного та загальноосвітнього циклів, серед яких пріоритетними було визначено саме ті, що забезпечували формування прикладних умінь, необхідних для організації освітнього процесу в галузях соцвиху та профосу. По окремих вертикалях профосвіти було актуалізовано тезу, що саме «педосвіта мусить чітко відповідати потребам усіх ділянок освітньої роботи», у зв'язку з чим доцільною було визнано організацію політосвітніх курсів для підготовки організаторів позашкілля, культроботи, викладачів мистецтва, практикували навіть поширення педфаків при мистецьких вишах та організацію мистецьких факультетів при ІНО (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 8. Спр. 395. Арк. 182).

Зауважимо, що з початку 20-х рр. структура педагогічної освіти була багаторівневою, об'єднувала різні типи освітніх установ: вищі трирічні педагогічні курси; інститути народної освіти (ІНО) з відділеннями соцвиху, профосвіти й політосвіти; педагогічні технікуми, короткострокові педагогічні курси різного спрямування. За статистикою, станом на 1921–1922 н. р. в УСРР налічувалося 13 вищих інститутів народної освіти, 43 вищі трирічні педагогічні курси та 75 короткотермінових педкурсів (Ясницкий, 1965, с. 28). Однак жодна освітня ланка не мала уніфікованих навчальних планів, а тому розроблення змісту

освіти заклади здійснювали автономно, виходячи із власних уявлень про наукові та практичні потреби, а також з урахуванням місцевих умов. Зміст профільної підготовки в закладах міг варіюватися, проте підпорядковувався єдиним принципам і завданням педагогічної освіти, провідним із яких була спрямованість професійного навчання на виконання завдань трудової школи, установ соцвиху й політосвіти.

Поширення в суспільстві ідеї культурної революції спричинювало необхідність формування універсальних педагогічних працівників, здатних забезпечити культосвітній процес у різних організаційних формах роботи. Відповідно, 1919 р. в м. Києві було створено Інститут Позашкільної освіти – окремого типу вищої школи у структурі Педагогічної академії задля «надання широкої фахової підготовки інструкторам позашкілля» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 1. Спр. 454. Арк. 160). В інституті відбувалося теоретичне навчання «по всіх науках, потрібних для піднесення загальної освіти», а, головню, формувалася досвід організації практичної культурно-просвітницької роботи слухачів у вечірніх школах, зразкових молодіжних клубах, гуртках різної мистецької спрямованості. У циклі «спеціальних наук» зазначені й ті дисципліни, у змісті яких була закладена рухова підготовка майбутніх діячів: «фізичне виховання», «спортивні організації», «організація театральних вистав», «мистецтво» (там само. Арк. 160–161).

У 1921 р. на основі чинних навчальних планів ІНО було розроблено перший уніфікований «Операційний план відділу підготовки працівників освіти». Він складався із трьох основних груп, які репрезентували зміст підготовки працівників соцвиху, профосвіти й політосвіти. У «Пояснювальній записці...» навчального плану факультету соціального виховання зазначено, що головним завданням підготовки педагогів нового типу, «організаторів-соцвиховників», є надання ґрунтовної загальнонаукової та спеціально-педагогічної підготовки, достатньої для втілення в життя системи комуністичного виховання дітей і організації дитячих установ (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 2. Спр. 281. Арк. 139). Як бачимо, крім обов'язкового теоретичного і практичного мінімуму з фаху,

учительські інститути забезпечували «ненаукову» підготовку вчителів предметами «необов'язковими», але рекомендованими для педагогічної діяльності, з-поміж них – і мистецького спрямування. Їхній перелік міг варіюватися залежно від контингенту слухачів, викладацького складу, місцевих умов (там само. Оп. 1. Спр. 405. Арк. 63). Безумовно, художньо-естетичний напрям було репрезентовано насамперед тими видами мистецтва, яким традиційно відводили найбільшу кількість навчальних годин у системі шкільництва: «<...> малюванню, ліпленню, співам та музиці повинно бути відведено належне місце в педагогічних школах як таким видам мистецької діяльності, що представляють загальну естетичну освіту в єдиній трудовій школі» (там само. Арк. 37). Однак підготовка студентів до багатоаспектної соціальної й політосвітньої роботи вимагала також певних практичних навичок у галузі мистецтва руху. Відповідно, студіювання «розумних розваг» охоплювало й різновиди рухової діяльності – рухливі ігри, гімнастичні й фізичні вправи, масові танці. Ознайомлення з такими «елементами дитячого життя» впроваджували в систему педосвіти у зв'язку з підготовкою майбутніх працівників соціуму та організаторів позашкільної освіти (там само. Арк. 60). Отже, володіння первинними хореографічними й фізкультурно-ритмічними навичками було визначене важливим критерієм професійно-практичної підготовки педагогів для організації масового дозвілля в дитячих містечках, будинках відпочинку, піонерських таборах, парках культури, на туристичних базах.

Визначальною для розвитку змісту хореографічної освіти в умовах учительських інститутів вважаємо педагогічний досвід видатного хореографа В. Верховинця. Розроблена та практично започаткована педагогом методологія хореографічно-педагогічної діяльності ґрунтована на танцювальній аутентиці та дитячому ігровому фольклорі. Упродовж 1919–1920 рр. учений викладав навчальний курс «Дитячі ігри» в Київському ІНО, під час лекційних і практичних занять широко використовуючи народні ігри, різножанрові пісні, танцювальні рухи. Досліджений ним, оброблений і систематизований фольклорний ігровий хореографічний матеріал згодом став основою репертуарно-методичного

посібника «Весняночка» (1924 р.), призначеного для дітей дошкільного й молодшого шкільного віку. У передмові до четвертого видання «Весняночки» Я. Верховинець уточнив, що основою теоретичного розділу стали дві лекції, прочитані В. Верховинцем освітянам Полтавщини – на III з'їзді дошкільних працівників (1921 р.) та на освітянській конференції (1922 р.) (Весняночка, 1979, с. 11). Відомо, що в період 1920–1933 рр. курс «Дитячі ігри» педагог викладав у Полтавському ІНО (Дем'янко, 2012, с. 126–127). На наш погляд, хореографічно-педагогічну підготовку учительських кадрів підсилював теоретико-практичний курс «Мистецтвознавство», упроваджений В. Верховинцем з метою розширення професійного світогляду студентів, формування в них теоретичних знань сутності, призначення й ролі мистецтва у вихованні особистості. З 1920 р. апробація дисципліни розпочалася для студентів Полтавського ІНО. На її вивчення було відведено 224 год. (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 824. Арк. 129). Мистецьку підготовку студентів скеровувала кафедра «Мистецтвознавства», заснована вченим у полтавському педвиші 1920 р. Серед її популярних форм – проведення на базі кабінету мистецтвознавства дитячих рухових ігор зі співом задля розвитку базових хореографічно-педагогічних умінь (там само. Оп. 1. Спр. 950. Арк. 31).

Загалом рухова підготовка в структурі педагогічної освіти, що передбачала ознайомлення студентів з основами відомих гімнастичних і ритмопластичних систем, оволодіння методиками проведення рухливих музичних ігор та елементарних танцювальних рухів, була різноаспектною та цілком дотичною до хореографічної. Головна освітня настанова фізичної активності майбутніх учителів полягала в «розумному гармонійному вдосконаленні всіх частин тіла», відповідності цього процесу «особливостям розвитку дитячого організму, <...> віковим силам та інтересам дітей», а, головне, усі пропоновані комплекси рухових вправ мали бути «природними і не приймати характер спортивних <...>» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 4. Спр. 636. Арк. 94). Сама назва дисципліни в різних навчальних планах учительських інституцій могла варіюватися: «ритмічна гімнастика», «ритмічна руханка», «руховка» «ритмопластика»,

«рухливі ігри під музику та зі співом», «дитячі танці». Наприклад, у змісті освіти педагогічних технікумів 1921–1922 н. р. щотижневі рухові заняття (здебільшого 2 год. на тиждень) охоплювали різні напрямки «естетизованого руху», маючи, відповідно, різні назви в кожному навчальному триместрі: у першому – «Фізичне виховання та спорт»; у другому – «Руховку» (комплексну дисципліну, що містила вивчення психології гри, дитячу творчість у різних іграх, ритмічну гімнастику); у третьому – «Руховку в дитячому будинку» (там само. Оп. 2. Спр. 288. Арк. 69–70). Настанова загальної рухової підготовки учительських кадрів була зумовлена комплексними завданнями гімнастичного, ритмічного й хореографічного виховання дітей у ЄТШ. Аргументували таку залежність тим, що «<...> із різними видами рухової діяльності майбутні працівники шкільної освіти мають бути ознайомлені в об'ємі, який би відповідав вимогам семирічної трудової школи, насамперед першим трьом рокам навчання, де вчитель мав повністю забезпечити освітній процес і бути всебічно і творчо підготовленим фахівцем» (там само. Спр. 281. Арк. 52).

Показовими в напрямку фізкультурно-ритмічної підготовки учительства вважаємо Польські трирічні педкурси імені Ф. Коха в м. Києві, орієнтовані переважно на формування педагогічних кадрів для системи позашкілля й соцвиху. У Пояснювальній записці до навчального плану 1924–1925 н. р. така настанова обґрунтована потребою в працівниках політосвітньої та клубно-студійної галузей, чим, власне, і зумовлений пріоритет дисциплін «виробничого» спрямування (ЦДАВО України. Ф. 166, Оп. 4. Спр. 636. Арк. 84–85 зв.). Зокрема, програмний контент із фізвиховання охоплював різні види рухової діяльності: порядкові вправи, біг, ходьбу; дихальну гімнастику; ритмічну гімнастику під музику; рухливі ігри зі співом; рухи з елементами драматизації; вправи, що готували до трудових процесів; ознайомлення з різними гімнастичними системами. Завдання рухової підготовки для кожного навчального курсу виконували на практичних заняттях й педпрактиці. Навчальний матеріал подавали з поступовим ускладненням та орієнтацією на принципи й методи роботи з дитячою аудиторією. На першому курсі слухачі знайомилися з різновидами

рухових ігор для дошкільнят, спостерігаючи безпосередньо за цим процесом у дошкільних закладах; на другому – вивчали особливості рухової підготовки в умовах трудової школи; на третьому – поглиблено опрацьовували різноаспектні методики рухової активності в різних організаційних формах позашкілья: улаштуванні дитячих свят та масових заходів у системі клубної роботи, на дитячих майданчиках, у містечках, таборах). Важливо, що з-поміж основних критеріїв відбору навчального матеріалу було визначено виховний і навіть естетичний ресурс рухової діяльності, адже всі види організованих рухів було інтерпретовано як «творчий прояв у дії» (там само. Арк. 93–99).

Посилення педагогічної уваги до різновидів «фізкультурного танцю» в системі загальної освіти у 20-х рр. перманентно знаходило відображення у змісті нормативних документів Наркомосу УСРР. Зокрема, у доповідній записці управління Профосвіти «У справі проведення змін у мережі Вищих учбових закладів на 1928–1929 н. р.» невідкладним завданням найближчих років було проголошене «розширення мережі фахових навчальних закладів з підготовки викладачів фізкультури для вишів, інструкторів для масових шкіл профосвіти та трудшкіл-семирічок, вчителів-груповодів в галузі методики проведення фізкультури з дітьми молодшого віку» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 8. Спр. 395. Арк. 57 зв.). З архівних джерел дізнаємося навіть про організацію «Короткострокових курсів пляски для шкільних керівників фізкультури» (1927 р.), які, проте, не стали систематичними в структурі педагогічної освіти, оскільки короткострокову освіту вважали недоцільною з огляду на специфіку самої спеціальності (там само).

Отже, на цьому етапі в педагогічній освіті формується професія «фізкультурника-організатора» універсального профілю – масовика-вистівника, культорганізатора, керівника масових ігор і колективних танців. Зокрема, у «Навчальному плані роботи тимчасових семінарів з підготовки культорганізаторів» (1928 р.) зміст дисципліни «Фізкультура в художньо-масовій роботі» складався з теоретичної частини та практичного ознайомлення з гімнастичними іграми, комплексами тренувальних вправ, ритмізованими

нескладними танцями, призначеними для масового виконання. Однак загалом наведені приклади не можемо визнати підтвердженням систематичної профільної рухової підготовки в структурі педагогічної освіти; в реальності вчителям фізкультури бракувало професіоналізму для забезпечення хореографічного навчання школярів.

Загальнохореографічна підготовка вчительських кадрів у цей період здійснювалася також на педагогічних курсах різних типів, тривалості та призначення – «установах тимчасового характеру в системі педосвіти». Їхнє функціонування, як і визначення освітніх стратегій та принципів організації, відбувалося відповідно до «нагальних задач шкільного будівництва». Діяльність педкурсів також централізовано регламентували директиви, вироблені «в загальних рисах» за результатами Всеукраїнської конференції з педагогічної освіти в м. Харкові 22–28 липня 1923 р. (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 4. Спр. 634. Арк. 74). Так, у «Проекті навчального плану трирічних педагогічних курсів» на 1924–1925 н. р. хореографічна підготовка, представлена у формі студіювання основ «ритмічної гімнастики», була закладена у змісті «педагогічного» циклу – у «Теорії і практиці соцвиху» – у зв'язку з вивченням діяльності дитячих установ та опрацювання «усіх елементів дитячого життя – корисної праці, ігор, різновидів мистецтва» (там само. Спр. 645. Арк. 61–62 зв.; там само. Спр. 652, Арк. 2 зв.).

У розроблених підвідділом дошкільного виховання Наркомосу УСРР у 1919 р. навчальних планах, інструкціях тримісячних курсів із підготовки працівників дошкільних установ художньо-естетичний напрям містив практичний курс «Гімнастика та рухливі ігри» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 1. Спр. 206. Арк. 66). Основним завданням загальної рухової підготовки майбутніх працівників у галузі дошкільного виховання було визначено практичне ознайомлення з основами рухової діяльності в обсязі, необхідному для викладання їх у дошкільних установах, закладах соцвиху (там само. Арк. 10–11). Залучення курсантів до мистецтва руху найчастіше відбувалося в контексті опанування дисциплін інтегрованого змісту. Зокрема, навчальний курс «Музичне виховання», спрямований передовсім на формування музичної культури, містив

окремий розділ, що розкривав особливості ритмічного виховання дошкільників, методику вивчення організованого виразного руху під музику, проведення музично-ритмічних ігор. У роботі харківських тримісячних курсів із підготовки працівників дошкільних закладів ритміка як «важливий фактор естетичного виховання дітей», зазначена в циклі предметів під узагальнювальною назвою «Музика, співи, ігри, ритміка» (там само. Оп. 2. Спр. 282. Арк. 1–2). Увагу до ритмічного й гімнастичного виховання фахівців відповідної галузі простежуємо у змісті київських короткострокових курсів із дошкільного виховання (березень 1924 р.). З метою виявлення ступеня практичної готовності курсантів до занять із ритміки й гімнастики було запропоноване спеціальне анкетування, за результатами якого встановлено, що до початку курсів ритмічним рухом займалися 37% курсантів, гімнастикою – 33%, ритмічним рухом і гімнастикою в комплексі – 10%, не володіли навичками руху – 17%. Комплексна рухова підготовка на курсах відбувалася у формі ігор (індивідуальних, групових, з елементами драматизації) з поступовим ускладненням навчальних завдань, зафіксованих курсантами у «щоденникові ігрових занять», практичним студіюванням набутих ритмічних навичок в дитячих дошкільних установах (там само. Оп. 4. Спр. 637. Арк. 22–27). Узагалі змістове наповнення курсів вибудовували у світлі основних завдань організації педагогічного процесу в дошкільних закладах. Навчальні плани, відповідно, були насичені різновидами «вільних занять дошкільнят», зокрема й музично-рухливих ігор, спрямованих на гармонійний фізичний та художньо-естетичний розвиток дітей (там само. Спр. 623. Арк. 16–49).

У 30-х рр. актуалізована потреба у професійній підготовці педкадрів з окремих ділянок масової політико-виховної роботи серед дітей та молоді, насамперед працівників «комдитруху» для забезпечення педагогічного керівництва діяльності піонерської та комсомольської організацій. У навчальних планах педагогічних вишів широко впроваджувана дисципліна «Комуністичний дитячий рух», зміст якої розкривав особливості організації дозвілля радянського школяра, «спрямування його самодіяльної та творчої ініціативи» (ЦДАВО

України. Ф. 166. Оп. 11. Спр. 197. Арк. 27) у різних напрямках, з-поміж яких – ознайомлення з різновидами дитячої мистецької самодіяльності. Метою курсу було визначено багатовекторну підготовку працівників позашкілля. Потвердженням важливості художньо-естетичного складника у змісті дисципліни вважаємо настанову на формування в майбутніх педагогів-вихователів практичної готовності до «максимального розширення всіх форм та засобів культурно-масової роботи серед піонерів та всіх дітей», зокрема до клубно-гурткової мистецької роботи, «застосування яскраво-художніх форм відпочинку» в організації вихідного дня, тематичних заходів, святкування для різних категорій школярів (жовтенят, піонерів, комсомольців) (там само. арк. 27–36).

Освіта майбутніх працівників цієї галузі освіти (робітників КДР для семирічної школи, ватажків загонів ЮП, інструкторів та методистів КДР, організаторів масової клубної роботи серед дітей) була зосереджена насамперед у педтехнікумах, зокрема на шкільному, дошкільному та позашкільному відділеннях, а також окремому відділенні КДР. Основними формами перепідготовки робітників «комдируху» були різновиди курсової роботи: постійні короткострокові курси, вечірні курси при педтехнікумах, курси-з'їзди, міжрайонні курси тощо. Викладачів із КДР для самих технікумів і курсів мали готувати факультети позашкільного виховання при інститутах соцвиху та окремий Інститут Комдируху в м. Харкові (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 768. Арк. 4–6, 37–39). У проєкті «Профілів КДР» ретельно прописані вимоги до професійної підготовки робітників залежно від сфери застосування їхніх фахових умінь. Зокрема, для дитячих клубів заклади педосвіти мали готувати переважно керівників мистецьких гуртків; для будинків КДР – методистів із різних напрямів позашкільної роботи; для ТЮГів – організаторів і педагогів дитячих театрів (там само. Спр. 772. Арк. 78–82). Представлена структура фахів для забезпечення КДР зумовлювала необхідність озброєння педагогів арсеналом умінь для різних видів піонерської, клубно-гурткової, театральної, фізкультурної, мистецької роботи. Виходячи зі змістових напрямів КДР, вважаємо, що кожна із зазначених спеціальностей потребувала формування певного мінімуму

елементарних хореографічних навичок. Однак, аналізуючи тогочасні інструктивно-методичні розробки з «організації дитячого дозвілля», з великою долею вірогідності можемо припустити, що на практиці хореографічній діяльності випускників педагогічних шкіл часто був властивий відвертий дилетантизм, тому що зводилася до розучування з дітьми примітивних рухів, лише опосередковано схожих на танцювальні. Відповідно, масові хореографічні форми в закладах комосвіти й соцвиху перетворювалися на схематичні рухові композиції низької естетичної якості, виконувані під музику. Отже, цілком виправданою вважаємо офіційну настанову НКО УСРР на те, що загалом педагогічні навчальні заклади мали стати осередками мистецької освіти робітників КДР лише тимчасово через нестачу кваліфікованих кадрів у вишах для забезпечення безперервної підготовки в галузі мистецтв.

Акцентування на різних формах фізичного виховання дітей та учнівської молоді у школі та позашкільні в період 40–50 рр. ХХ ст. актуалізувало потребу у відповідній профільній підготовці педагогічних працівників. В умовах педучилищ загальну рухову підготовку було передбачено для студентів різних фахів: майбутні вчителі початкової школи вивчали курс «Фізичне виховання й методика фізичного виховання»; майбутні викладачі музики та співу, а також вихованці спеціалізованих музично-педагогічних училищ більш ретельно знайомилися з різновидами рухової активності в курсі «Фізкультура з ритмікою» (ЩДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 437. Арк. 6, 35, 39). Аналізуючи змістовий компонент тогочасної програми курсу «Фізичне виховання» для педагогічних училищ, можемо констатувати, що хореографічне мистецтво було представлено як невід’ємний складник набуття основ професійної майстерності студентів. У розділі «Основи гімнастики» тема «Танці» була наскрізною, вона охоплювала I–IV курси та складалася з таких підтем: 1) різновиди танцювальних кроків (приставний, перемінний, з підскоком, з поворотом, кроки галопу та польки); 2) танцювальні зразки (переважно народно-сценічні, що побутували у відповідному регіоні, а також дитячі бальні й масові); 3) елементи методики навчання хореографії в початковій школі (там само.

Спр. 622. Арк. 276, 277, 285, 288). Уважаємо, що саме концентричний спосіб упорядкування навчального матеріалу був методично доцільним, оскільки сприяв поступовому формуванню технічності виконання та майстерності викладання основ хореографії в початковій школі.

Студіювання різних видів позакласної хореографічної роботи зі школярами було також прерогативою педагогічних закладів середньої ланки. До ознайомлення різновікової дитячої аудиторії з основами хореографії мали бути готовими окремі категорії вихованців педучилищ: майбутні організатори дозвілєвої галузі [*у тогочасній термінології – «галузі з обслуговування дитинства» – Т. Б.*], піонервожаті, методисти та керівники художньої самодіяльності в позашкільних установах. (Див. Додаток 3 1). З 1947–1948 н. р. на виконання Постанови Ради Міністрів УРСР № 491 від 15.04.1947 р «Про підготовку вчителів – старших піонерських ватажків» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 239. арк. 105) інституціалізована підготовка старших піонервожатих додатково здійснювалась у 10 педучилищах республіки (Дніпродзержинському, Київському, Кіровоградському, Костянтинівському, Одеському, Проскурівському, Станіславському, Херсонському, Харківському) шляхом запровадження відповідних профільних відділень. На початку 1952–1953 н. р. із 77 педучилищ, що функціювали в УРСР, професійно-практичну підготовку старших піонервожатих забезпечували 12 закладів. Як фахівці «з окремих ділянок масової виховної роботи серед дітей та молоді» (там само. Спр. 1288. Арк. 58), старші піонервожаті мали володіти різноаспектними методиками організації дозвілля школярів, зокрема й організації дитячої танцювальної самодіяльності. Однак з 1953–1954 н. р. МО УРСР скоротило кількість педагогічних закладів середньої ланки, які мали такі додаткові відділення, мотивуючи це рішення необхідністю усунення багатопрофільності й багатопредметності в організації освітнього процесу, що начебто спричинювали погіршення якості навчання. У результаті спеціальні відділення з підготовки вчителів-старших піонервожатих залишилися лише у структурі Дніпропетровського, Львівського, Херсонського педучилищ (там само. Спр. 1288. Арк. 58–59). Проте ознайомлення з основами

хореографічного мистецтва було передбачене для майбутніх учителів початкової школи в курсі «Фізичне виховання та методика фізичного виховання» та під час проходження практик (там само. Спр. 619. Арк. 6, 8).

Мобілізація педінститутів та педучилищ на виконання низки офіційних постанов і директивних вказівок щодо поліпшення естетичного виховання студентів («Про стан виховної роботи серед студентів у педагогічних інститутах УРСР» (1960 р.) (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 2755. Арк. 47–55); «Про підсумки республіканських педагогічних читань з питань естетичного виховання» (1962 р.) (там само. Спр. 3298. Арк. 253–254); «Про естетичне виховання студентів педагогічних інститутів УРСР» (1964 р.) (там само. Спр. 4160. Арк. 42–45); «Про підсумки республіканської наради з питань естетичного виховання студентів педагогічних інститутів та училищ» (1965 р.) (там само. Спр. 4447. Арк. 1)) мала пожвавити диверсифікацію форм художньо-естетичної діяльності студентства у вищих та середніх педагогічних навчальних закладах. Активізація цього напрямку роботи об'єктивно пояснена в резолюціях МО УРСР: «<...> рівень естетичного виховання в педінститутах ще не відповідає назрілим вимогам часу <...> незважаючи на певні успіхи в навчально-виховній роботі <...> на цій ділянці ідеологічного фронту ще є істотні недоліки, які в основному пояснюються наявністю елементів формалізму в організації виховного процесу <...> не застосовуються всі форми культурно-виховної роботи <...>» (там само. Спр. 2755. Арк. 55). Увесь комплекс пропонованих заходів було підпорядковано реалізації провідної стратегії педагогічної освіти – «<...> формування вчителя, <...> здатного забезпечити всебічний розвиток фізичних і духовних сил учнів, естетичних смаків <...> підготовленого до проведення позакласної та позашкільної роботи з вихованцями та з різними за спрямуванням учнівськими організаціями» (там само. Спр. 1900. Арк. 64–74). Відповідно, для студентства значно розширилися перспективи практичного оволодіння навичками хореографічної діяльності.

За новими навчальними планами для педучилищ, доопрацьованими МО УРСР у 1961 р., вивчення основ хореографії було передбачене для шкільних і

дошкільних відділів. Серед нових чи оновлених спецкурсів було запропоновано «Сценічне мистецтво», «Основи ритміки і хореографії», «Народні танці», «Рухливі ігри», «Танцювальний ансамбль», «Дитячу гімнастику», «Ритміку і сценічне мистецтво» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 3355. Арк. 52–54). Автономність у формуванні вибіркового складника училищних навчальних планів зумовлювала варіативність у назвах предметів хореографічного циклу та формулюванні їхньої мети. Зокрема, у звіті Львівського педучилища № 1 щодо змісту дисциплін «Ритміка» та «Народні танці» зазначено: «<...> на уроках забезпечувалася професійна спрямованість, оскільки студенти дошкільного відділення вивчали ігри і танці з програми дитсадків <...>» (там само. Спр. 3860. Арк. 61–62). У звітній документації цього училища за 1965–1966 н.р. вже зафіксовано інформацію про викладання дисципліни «Народні та бальні танці», акцентовано увагу на її методичних аспектах, умінні використовувати вивчений танцювальний матеріал на практиці (там само. Спр. 5174. Арк. 74). В Уманському педучилищі «<...> проводились практичні заняття з вивчення елементів народних танців та розучування ігор і танців по програмі виховання в дитсадку <...>» (там само. Спр. 4746. Арк. 29). В Ялтинському педучилищі викладали «Ритміку», яка складалася із двох, різних за змістовим наповненням, розділів: «Масові, народні та бальні танці» та «Ритмічні ігри та етюди». Хореографічне навчання доповнювали бесіди з теорії та історії танцювального мистецтва (там само. Спр. 3874. Арк. 45–46).

Водночас зазначимо, що навчання хореографії не стало загальною тенденцією розвитку середньої ланки педосвіти з об'єктивних причин, основна з яких – відсутність відповідного кадрового забезпечення. Так, у звітній документації Артемівського, Балтського, Бердичівського, Білгород-Дністровського, Коростишівського, Луцького, Черкаського, Чортківського педучилищ впродовж 60-х рр. інформації щодо хореографічного навчання не зафіксовано (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 3842; Спр. 3843; Спр. 3844; Спр. 3845; Спр. 3853; Спр. 3857; Спр. 3801; Спр. 3873, Спр. 5172; Спр. 7114). До того ж у загальному звіті МО УРСР за 1963-1964 н. р. про роботу педучилищ

знаходимо інформацію про випадки, де за звітний період не було проведено жодного загальноучилищного заходу з естетичного виховання студентів, як-от у Нікопольському, Чортківському та Уманському педучилищах (там само. Спр. 4244. Арк. 77–79).

В оновлених навчальних планах педінститутів, затверджених Міністерством вищої і середньої спеціальної освіти в 1964 р., практичне ознайомлення з хореографічним мистецтвом було передбачено для спеціальностей 2121 Педагогіка і методика початкового навчання, 2110 Педагогіка і психологія (дошкільна) та 2118 Музика і співи в переліку факультативних дисциплін мистецтвознавчого циклу. Курси «Рухливі ігри», «Хореографія і ритміка» викладали майбутнім учителям початкових класів, вихователям дошкільних закладів, учителям музики та співів середньої школи. Серед вибіркового було запропоновано також теоретичний спецкурс «Мистецтво балету». Для спеціальності 2114 Фізичне виховання хореографічну підготовку було передбачено у змісті дисциплін «Музично-ритмічне виховання» й «Рухливі ігри». Той факт, що вченим радам інститутів було надано певну автономію в укладанні навчальних планів, зумовлював коригування кількості навчальних годин зі спецкурсів і варіювання їхніх назв. Так, в одному із варіантів навчальних планів для майбутніх педагогів початкової школи хореографічну підготовку було закладено у спецкурсі «Шкільне сценічне й хореографічне мистецтво» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 4162. Арк. 17–18, 21, 27 зв., 29).

Продуктивним засобом «створення в інститутах і училищах відповідного естетичного середовища» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 4447. Арк. 1) стає організоване студентське дозвілля і, зокрема, хореографічне аматорство, як невід'ємний його складник. На важливості самодіяльної творчості студентів наголошувалося в директивних указівках МО УРСР: «Вважати, що в педагогічному інституті участь кожного студента в художній самодіяльності є обов'язковою передумовою його всебічного розвитку як майбутнього вчителя-вихователя <...> Її винятковість в естетичному вихованні вимагає системної допомоги і контролю <...>» (там само. Спр. 4160. Арк. 43). У тогочасній звітній

документації МО УРСР констатовано, що студенти всіх педінститутів охоплені гуртковою роботою, демонструють високу культуру сценічного виконання в самодіяльних колективах (і хореографічних зокрема) (там само. Спр. 2755. Арк. 54). У деяких педагогічних закладах художня самодіяльність була скоординована спеціальними громадськими організаціями. Наприклад, у Бердичівському педучилищі художня рада затверджувала тематику концертних виступів (там само. Спр. 3843. Арк. 69); у Кримському педінституті рада з естетичного виховання студентів скеровувала реалізацію естетико-виховних заходів (там само. Спр. 4182. Арк. 142); у Луцькому педінституті була диференційована система заходів художньо-естетичної спрямованості окремо для кожного курсу (там само. Спр. 4184. Арк. 150–152).

Танцювальні гуртки, як засіб організації студентського відпочинку, вважалися передовсім практичною базою для апробації та розширення спектру виконавських умінь, набутих під час аудиторних навчальних занять, адже саме «<...> у гуртку проводилась робота для поліпшення техніки танцю <...>» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 3860. Арк. 104, 108). Програма гурткової хореографічної роботи передбачала практичне ознайомлення студентської молоді зі сценічними танцювальними зразками (переважно народними танцями чи масовими молодіжними композиціями). Зміст хореографічного навчання варіювався у кожному інституті. *(Аналіз динаміки аматорської студентської хореографії у позааудиторних формах навчання представлено у звітній документації педінститутів 60-х рр. – ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 3782; Спр. 3783; Спр. 3784; Спр. 3786; Спр. 3788; Спр. 3871; Спр. 4167; Спр. 4171; Спр. 4176; Спр. 4179; Спр. 4184; Спр. 4186; Спр. 4187; Спр. 4667; Спр. 5100). (Див. Додаток 3 2).*

У зв'язку з популярністю серед учнівської молоді бальної хореографічної культури з 60-х рр. та її масовим поширенням у системі позакласної та позашкільної роботи відповідну зацікавленість до цього виду хореографії спостерігаємо в колах педагогічної громадськості. Поступово змінювалося тогочасне суб'єктивістське ставлення до бальних танців як до таких, що начебто

не потребували тривалої спеціалізованої підготовки. Хоча ця тенденційна думка методистів мала підстави, адже здебільшого програмні зразки бальних танців були нескладними і композиційно одноманітними. Відповідно, для забезпечення шкільного та позашкільного бального виконавства вчителю цілком достатньо було володіти організаторськими, а не фаховими хореографічними здібностями. Вважалося, що функція педагога, на якого покладалася місія навчати бальної хореографії, зводилася лише до вміння «<...> оживити шкільні свята виконанням добре вивчених, різноманітних і цікавих зразків бальних танців <...>» (Конорова & Светлинская, 1958, с. 15). (*становлення Народного ансамблю бального танцю «Грація» Полтавського педінституту Див. у додатках 3 3 – 3 6;*).

В окремих резолюціях, затверджених МО УРСР за результатами проведення II Республіканського конкурсу «На краще виконання бальних танців серед шкільної молоді» (1969 р.), рекомендувалося запровадити з 1970 р. у педагогічних інститутах та педучилищах факультативний курс «Заняття з бальних танців», щорічно проводити республіканські семінари для керівників гуртків і студій бальних танців, залучаючи до них педагогічні кадри (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 6765. Арк. 17). Результати V Республіканського конкурсу «На краще виконання сучасних масових і спортивних танців серед учнів шкіл та вихованців позашкільних установ України» (1978 р.) підтверджували динаміку зростання художнього рівня бального виконавства й водночас виявили низку недоліків у викладанні бальної хореографії в середовищі учнівської молоді. Відповідно, обласним інститутам удосконалення вчителів було запропоновано активізувати роботу з організації та проведення семінарів-практикумів для шкільних керівників-хореографів (там само. Спр. 8952. Арк. 77–82).

З 60-х рр. хореографічно-педагогічний досвід студентська молодь набувала на факультетах громадських професій [*далі – ФГП – Т.Б.*] – структурних підрозділах закладів педосвіти, які готували майбутніх педагогів з додаткових спеціальностей, орієнтуючись на кадрові потреби шкільної та позашкільної галузей. Створені за рішенням керівництва закладу, ФГП працювали за автономно розробленими навчальними планами й програмами, охоплювали різні напрямки

художньої активності, зокрема й хореографічної. Наприклад, в Одеському, Донецькому педвишах формування базових хореографічно-педагогічних умінь відбувалося на факультетах естетичного виховання у межах комплексної художньо-естетичної підготовки студентів до керівництва шкільною самодіяльністю, в Луганському педінституті – на відділенні масовиків-вітівників, у Корсунь-Шевченківському педучилищі – на відділеннях сценічного мистецтва, масовиків-вітівників, керівників шкільних танцювальних колективів. У Київському, Полтавському, Сумському, Кам'янець-Подільському, Кременецькому, Луцькому, Ніжинському, Мелітопольському педінститутах керівників-хореографів готували в структурі ФГП на відділеннях підготовки організаторів художньої самодіяльності, піонервожатих, керівників танцювальних колективів. *(Детальну інформацію щодо хореографічно-педагогічної підготовки студентства в структурі ФГП висвітлено у звітній документації педінститутів, представлений у фондах ЦДАВО України, зокрема, у Ф. 166. Оп. 15. Спр. 3856; 4186; 4189; 4650; 4659; 4661; 4663; 4176; 4180; 4184; 4171; 4187; 4658; 5091; 7093).*

Важливо, що навчання на ФГП було практико-орієнтованим, відбувалося у тісній взаємодії з гуртковою творчістю студентів, формувало їхню концертну і конкурсну активність, про що, зокрема, наголошувалося у директивних вказівках МО УРСР 1964 р. з питань естетичного виховання студентства у педінститутах: «Роботу гуртків художньої самодіяльності спрямовувати так, щоб участь у них максимально сприяла підготовці студентів до практичної роботи в якості організаторів і керівників мистецьких гуртків загальноосвітньої школи» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 4160. Арк. 44). Наприклад, ефективність роботи ФГП з формування у майбутніх учителів уміння керувати учнівськими мистецькими гуртками проілюстровано у звіті Сумського педінституту за 1962-1963 н. р.: «<...> огляди (міжфакультетські й міські) демонстрували зростаючу ідейно-художню майстерність студентів-аматорів, що вчаться на відділах ФГП <...> самодіяльні митці, майбутні вчителі-наставники сміливо понесуть в народні маси мистецькі знання і вміння, стануть керівниками художніх колективів» (там само.

Спр. 3795. Арк. 145, 152). У звіті Луцького педінституту за 1965–1966 н. р. деталізовано діяльність танцювального гуртка як бази для апробації і виконавських, і викладацьких здібностей майбутнього керівника хореографічного колективу (там само. Спр. 5092. Арк. 100). Як результат, випускники інститутів отримували додаткову кваліфікацію і посвідчення «піонерських керівників танцю», «керівників учнівських мистецьких гуртків», «керівників позашкільних гуртків художньої самодіяльності», що вможливило їхню офіційну діяльність у галузі аматорської хореографії. Інформацію щодо ефективності підготовки вчителів на ФГП знаходимо і в загальних звітах МО УРСР про роботу педінститутів. Зокрема, впродовж 1965–1966 н.р. громадські професії по різних спеціальностях набули 4240 студентів. Затребуваними серед них були спеціалізації піонервожатого та керівника самодіяльного мистецького колективу (там само. Спр. 5071. Арк. 86).

З метою подальшого вдосконалення роботи ФГП як ефективної форми підготовки студентства до різнобічної виховної діяльності у загальноосвітній та позашкільній галузях МО УРСР затверджує наказ «Про вдосконалення роботи ФГП педінститутів» (№ 297 від 21.10.1985 р.) (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 9242. Арк. 116–117). Імплементация документу забезпечувала поширення передового досвіду функціонування ФГП у структурі педвишів. Зокрема, Київський, Луцький і Полтавський інститути було визначено як опорні й такі, що мають згуртувати навколо себе найбільш кваліфікованих фахівців задля спільної розробки навчально-методичного забезпечення ФГП, активізації творчих контактів із випускниками.

У 80-х рр. організаційна структура середньої і вищої ланок педосвіти значно розширилась за рахунок упровадження додаткових спеціалізацій, серед них і дотичних до хореографічної. Майбутні вчителі початкових класів могли опанувати спеціалізації – «Теорія і методика роботи з жовтенятами» «Теорія і методика роботи старшого піонервожатого» «Теорія і методика роботи з комсомольцями», «Методика організації гурткової і клубної роботи»; організатори спортивних секцій і клубів – «Рухливі ігри з методикою навчання»,

«Теорія і методика навчання гімнастиці»; керівники дитячої самодіяльності – «Методика роботи з дитячим хореографічним колективом», «Методика гурткової і позакласної роботи» (Дані про роботу закладів освіти у роки XI п'ятирічки Міністерства освіти УРСР, 1986).

Підготовку майбутніх вихователів і організаторів хореографічної самодіяльності здійснювали і в інших організаційних формах у структурі педосвіти. У відповідності до наказу МНО України № 1 від 04.01.1991 р. «Про підготовку і підвищення кваліфікації кадрів позашкільних установ республіки у 1991 році» педінститути разом з інститутами удосконалення вчителів ініціювали підвищення кваліфікації для 1,5 тис. педпрацівників усіх типів позашкілля. З метою оновлення змісту, форм, методів навчання й виховання дітей і підлітків у позанавчальний час на республіканських курсах та семінарах було актуалізовано пріоритетні напрями позашкільного просвітництва, серед яких: «Удосконалення роботи з учнівською молоддю з питань відродження національної культури, звичаїв, обрядів, традицій народу», «Оновлення методичної роботи позашкільних закладів», «Розвиток творчої особистості, робота з обдарованими дітьми» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 17. Спр. 111. Арк. 93–94). Упровадження з 1990 р. в загальноосвітніх школах інтегрованих дисциплін «Музика і рух» та «Ритміка» спричинило організацію курсів та семінарів відповідного змісту для вчителів початкових класів (там само. Спр. 37. Арк. 22–24).

Зауважимо однак, що всі існуючі форми хореографічно-педагогічної підготовки, незважаючи на їхнє організаційне та змістове розмаїття, вже не задовольняли потребу шкільної та позашкільної галузей у професійних хореографах, керівниках хореографічної самодіяльності, які б володіли різнобічними фаховими вміннями. З-поміж різних кваліфікаційних характеристик і вимог до працівників культурноосвітньої галузі, затверджених у 1993 р., зазначалися й такі, що потверджували важливість їхніх загальнопедагогічних компетентностей, а саме: «<...> керівник колективу художньої самодіяльності веде навчально-виховну та художньо-творчу роботу, спрямовану на формування кожного із його учасників як гармонійно розвинену особистість з високими

духовними, моральними якостями, художньо-естетичним смаком. Виходячи із завдань художнього виховання, з урахуванням обдарувань, здібностей, інтересів учнів будує навчально-виховний процес, обирає ефективні форми й методи культурноосвітньої роботи <...> Настановленням та особистим прикладом утверджує повагу до принципів загальнолюдської моралі, культурно-національних, духовних, історичних цінностей <...> Додержується педагогічної етики, поважає гідність вихованця <...>» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 18. Спр. 42. Арк. 152–154). На нашу думку, визначення функційних обов'язків художнього керівника творчого колективу, їхня сфокусованість на реалізації комплексу освітньо-виховних завдань актуалізували потребу зміцнити кадровий потенціал хореографів насамперед за рахунок залучення фахівців із вищою педагогічною освітою. Необхідність ґрунтовної педагогічної підготовки майбутніх фахівців-хореографів доводили й відомі представники хореографічної педагогіки, як-от С. Забрєдовський: «<...>У хореографічній практиці люди, які мають досвід артистичної й виконавської роботи, часто намагаються працювати керівниками хореографічних колективів, як педагоги, проте, викладачами стають одиниці. Викладач – це не тільки людина високої культури з хорошою професійною підготовкою, а ще й особистість, яка має <...> серйозний багаж педагогічних знань» (Забрєдовський, 2011 с. 35).

Упродовж 90-х рр. у вищій педагогічній освіті унормовується підготовка вчителя хореографії, перетворюючись на багатоцільову систему, спрямовану на формування у студентів комплексних загальнопедагогічних і профільних хореографічних компетентностей. Розвиток хореографічно-педагогічної освіти в Україні активізувало створення у 1989 р. секції хореографічних дисциплін у Кіровоградському державному педагогічному університеті імені В. Винниченка, з 1994 р. – кафедри хореографічних дисциплін, яка стала центром хореографічного просвітництва у регіоні, а також провідним осередком з розробки навчально-методичного забезпечення для хореографічних спеціальностей педагогічних закладів (Похиленко, 2012, с. 329–331). Поступово в галузі вищої педосвіти поширюється тенденція підготовки вчителя хореографії з додаткових чи

суміжних спеціальностей, як-от «Музика і хореографія» у Ніжинському педінституті (з 1990 р.), «Початкове навчання і хореографія» у Прикарпатському (з 1989 р.), Полтавському (з 1991 р.), Уманському (з 1992 р.), педвишах, «Хореографія та художня культура» у Харківському педвиші (з 1993 р.), Херсонському виші (з 1998 р.), «Фізична культура та хореографія» у Чернігівському педвиші (з 1998 р.), «Педагогіка і методика середньої освіти. Хореографія» у Сумському педвиші (з 2002 р.).

Перший освітній стандарт для підготовки вчителів хореографії, розроблений педагогами-хореографами під керівництвом А. Короткова (Похиленко, 2012, с. 331), визначив загальні орієнтири у формуванні програмного забезпечення хореографічної спеціальності у вищих педагогічних навчальних закладах, не позбавивши їх при цьому автономії у виборі спрямованості профільного навчання. Варіативність підходів щодо хореографічно-педагогічної освіти, а саме, модель підготовки вчителя хореографії, диференціація у виборі поглибленого вивчення певного танцювального напрямку була зумовлена регіональними тенденціями розвитку хореографічного аматорства, кадровими потребами та, відповідно, специфікою майбутньої професійної діяльності студентів-хореографів. Водночас, незважаючи на певну автономність хореографічно-педагогічної освіти, спільною настановою у формуванні змісту професійної підготовки студентів хореографічних спеціальностей вважаємо її опертя на інтеграцію загальнопедагогічних ідей з актуальними концептами хореографічної педагогіки, глибоке поєднання інформаційної та творчої функцій навчання.

На межі ХХ – ХХІ сс. дієвим чинником професійного становлення студентів були творчі лабораторії у структурі профільних кафедр, які органічно доповнювали і поглиблювали процес формування фахових компетентностей шляхом активного залучення майбутніх учителів-хореографів до сценічної виконавської діяльності. Здебільшого саме творчі студентські колективи, як складник неформальної мистецької освіти, стали підґрунтям для започаткування впродовж 90-х рр. хореографічних спеціальностей у педінститутах. Студіювання

різновидів хореографічного мистецтва в умовах творчих об'єднань було орієнтоване на формування у студентів широкого спектру професійно значущих якостей, необхідних для різнопланової хореографічно-педагогічної, культурно-просвітницької та культурно-мистецької роботи з різновіковими категоріями дітей і молоді в системі загальноосвітніх, позашкільних та початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів.

Отже, в результаті аналізу хореографічно-педагогічної освіти в Україні встановлено, що різновиди рухової підготовки майбутніх учителів у різних організаційних формах корелювали з виробничими потребами шкільної, позашкільної, культурно-освітньої та мистецької галузей. Залучення студентства до хореографічного мистецтва у різних організаційних формах зумовлювалося потребою освітньої галузі у високоосвічених фахівцях, здатних виконувати багатопрофільну педагогічну роботу.

5.4. Хореографічна освіта фахівців галузі культури і мистецтва

5.4.1. Хореографічна підготовка культорганізаторів у першій половині ХХ ст.

Упродовж першої половини ХХ ст. ознайомлення майбутніх працівників культосвітньої галузі з основами хореографії відбувалося в різних форматах і мало ознаки багатовалентності. Синкретичність організаційних форм хореографічної підготовки культпросвітників була зумовлена розмаїттям творчих професій у структурі культурно-мистецької освіти, для яких одним із показників професіоналізму було володіння танцювальними вміннями. Хореографічна освіта працівників культурно-просвітницької роботи не виокремлювалася, як напрям профосвіти, і відбувалася здебільшого у стаціонарних та курсових формах організації.

У 20-х рр. у структурі ІНО було запроваджено підготовку нових фахівців – *«працівників соцвиху»* для різних ланок організації дозвілля. Вони мали володіти комплексними знаннями та вміннями і бути здатними провадити організаційну, політико-просвітницьку та культосвітню роботу. Станом на 1921 р. підготовку

працівників соцвиху в УСРР здійснювали 15 факультетів у системі педосвіти (ЦДАВО України. Ф.166. Оп. 8. Спр. 397. Арк. 42–43). У 1923 р. колегією Головного відділу профосвіти УСРР затверджено новий план факультетів соцвиху для педагогічних вишів. Головною стратегією їхнього функціонування було визначено ґрунтовну підготовку кваліфікованого «соцвиховника-організатора», який би володів енциклопедичними знаннями в усіх напрямках соціальної роботи, зокрема, мав би практичні навички мистецької діяльності. У програмі з «Художнього обслуговування дітей», розробленій Сектором Соцвиху Наркомосу УСРР, серед заходів організації дитячого й молодіжного дозвілля зазначалися концертні виступи спеціальних бригад, у складі яких працювали студенти професійних закладів мистецької освіти – майбутні «соцвихователі» (там само. Оп. 11. Спр. 6. Арк. 44–45).

Запровадження наприкінці 20-х рр. цілеспрямованої підготовки організаторів-вистівників для культмасової роботи серед населення передбачало формування у спеціалістів дозвіллевої галузі комплексних умінь: організаторських, музичних, акторських, ораторських, спортивних рухових. Така спектральність фахів в одній професії цілком задовольняла попит клубів в організації «розумних розваг» для відвідувачів, однак унеможлиблювала якісну спеціалізовану хореографічну підготовку вистівників, яка обмежувалася лише поверховими знаннями з методики показу танцювального матеріалу та нескладними виконавськими навичками найбільш затребуваних масових танців. За виразом А. Сокольської, розхожа формула клубної самодіяльності «два притупи, три плескання» зберегла своє універсальне значення ще на кілька десятиліть (Сокольская, 2000 б, с. 114). Виокремлення самої моделі організатора-вистівника з-поміж інших фахів клубної діяльності суттєво вплинуло на формування хореографічної спеціалізації в системі соцвиху та масової комосвіти, оскільки до комплексу компетентностей вистівника входили уміння проводити танцювальні вечори, конкурси на краще виконання популярних у соціумі хореографічних зразків.

Розвиток паркової, курортної та ресторанної субкультур у 20-30-х рр. активізував процес стихійного хореографічного навчання безпосередньо під час проведення дозвілєвих заходів – на танцювальних верандах, естрадах, майданчиках. Організацію так званих «хореографічних лікнепів» забезпечували переважно масовики-аматори, що володіли певним арсеналом виконавських навичок, хоча й не мали відповідної фахової освіти. При клубних установах організовувалися також тимчасові гуртки з метою вивчення окремих танцювальних форм спеціально для масових вечорів. На наше переконання, такий поверхневий підхід до навчання хореографічного мистецтва не міг забезпечити якості виконавської культури в умовах паркових і клубних локацій, призводив до примітивізму у формуванні первинних хореографічних навичок, хоча й задовольняв попит у соціумі.

Необхідно наголосити, що просвітницькі ініціативи в галузі хореографічної самодіяльності мали здебільшого ідеологічний контекст, визначалися засобом утвердження в соціумі радянських культурно-мистецьких цінностей. Цільовою настановою у підготовці активістів-хореографів проголошувалося формування кадрів не лише «для сфери танцю, ігор та вечірок», але й культурних працівників у широкому сенсі, «здатних вести боротьбу за проведення в життя генеральної лінії партії – виховання нової людини соціалістичного суспільства» (Касьянова, 1987, с. 7). Відповідно, аматорський танець, як соціокультурне явище, «долаючи елементи аполітичності й вузького культурництва», поступово перетворюється з форми розваги на дієвий засіб комуністичного виховання. Загальні стратегії профосвіти культпрацівників різних мистецьких жанрів знаходимо серед основних пропозицій, затверджених Всесоюзною нарадою з художньої роботи профспілок (24.06.1929 р. – 2.07.1929 р.), серед них: оновлення пролетарських кадрів керівників-аматорів за рахунок талановитої молоді – активу мистецьких гуртків; пошук нових напрямів розвитку галузі через ретельне й бережливе використання досвіду «старих» кадрів у процесі їх перепідготовки; підвищення професійної кваліфікації культпрацівників шляхом розширення мережі профільних закладів – робочих університетів, короткострокових курсів вузької

спрямованості (Всесоюзное совещание..., 1930). Централізований підхід до керівництва аматорської творчості передбачав навіть утворення спеціальних установ – «інститутів інспекторів з масового мистецтва» в українських містах: Києві, Одесі, Миколаєві, Дніпропетровську (ЦДАВО України. Ф.166. Оп. 10. Спр. 340. Арк. 5).

Безумовно, ґрунтовна підготовка хореографів була можливою винятково у стаціонарних закладах профосвіти, однак, пропонувані позаінституційні форми навчання забезпечували формування елементарних хореографічних навичок, необхідних для працівників дозвіллєвої галузі: педагогів комосвіти, агітаторів, керівників соцвиху, організаторів сільських клубів і червоних кутків, частково акторів (ЦДАВО України. Ф.166. Оп. 11. Спр. 6. Арк. 17). Незважаючи на затребуваність у соціумі зазначених професій, спеціалізована освіта хореографів-інструкторів для роботи в закладах соцвиху й комосвіти відбувалася здебільшого без належного фахового керівництва. На цій проблемі наголошували учасники Всесоюзної наради з танцю (1934 р.), застерігаючи від відвертого невігластва в системі хореографічного аматорства: «<...> відсутність системного навчання у сфері танцю перетворюється на дилетанство – найгірший порок будь-якого мистецтва <...>, а вдавана легкість процесу межує з невіглаством <...>» (Потапов, 1934 б, с. 19).

Масове затвердження впродовж 30-х рр. типових інструкцій з організації платних танцювальних вечорів у клубах спричинило офіційну появу нової вузькоспрямованої категорії клубних працівників – *хореографів-вितівників, танцювальних ведучих*, – які забезпечували первинну хореографічну підготовку безпосередньо під час проведення вечорів. На практиці ці функції покладалися не лише на досвідчених аматорів, а й на студентів ІНО – майбутніх працівників соцвиху та комосвіти, учнів спеціалізованих хореографічних шкіл, професійних майстрів сцени. Стрімке поширення громадської та приватної ініціатив у створенні танцкласів чи гуртків в умовах паркових і клубних локацій активізувало потребу навчально-методичного керівництва хореографічного аматорства. На допомогу масовикам-вितівникам друкують «одноденні» сценарні розробки,

пам'ятки з описом декількох популярних танців. Безумовно, зазначені видання були орієнтовані передовсім на підготовленого танцюриста, що яскраво ілюструє типовий текст передумови такої методичної збірки: «Пам'ятка розрахована винятково на інструкторів та витівників, що практично ознайомлені з основними елементами танцю, а тому лише для цієї категорії аматорів може слугувати необхідним посібником. Користуватися пам'яткою особам, необізнаним з танцювальними рухами, редакція не рекомендує» (Массовые и бальные танцы, 1936, с. 1).

У навчально-методичній літературі ідеологи радянської хореографії обґрунтовували сутність феномену масових танців, їхнє ідеологічне та педагогічне призначення, деталізували вказівки для інструкторів фізичної культури, масовиків-витівників щодо вивчення і проведення танців в умовах організованого дозвілля. Так, у збірці «Масові пляски та ігри» (1933 р.) потверджується просвітницька значущість танців, як «однієї з найцікавіших форм масової роботи, <...> яка може цілком самостійно розв'язувати низку найскладніших питань виховання й перевиховання мас у дусі комунізму» (Массовые пляски.., 1933, с. 3). Зважаючи на те, що «<...> у радянській масовій плясці багатогранно і барвисто зливаються фізкультурний рух, музика, співи, політична спрямованість і злободенність, агітація і пропаганда <...>», у виданні було аргументовано необхідність всебічного професійного підходу щодо формування її змістового наповнення: «<...> за останні роки до розробки масової пляски підійшли не лише фізкультурні організації, а й хореографічні заклади, студії, театральні майстерні <...> у результаті цієї роботи ми маємо значний танцювальний матеріал, більш-менш доступний і оригінальний <...>» (там само. с. 3–4). В організації «сеансів масової пляски» культурорганізатори мали дотримуватися методологічних принципів: масовості, класової спрямованості, конкретності [*у сенсі, індивідуального підходу – Т. Б.*], фізкультурності й музикальності. До того ж, у збірці було запропоновано стислий алгоритм розучування хореографічного матеріалу.

У 1937 р., з метою високоякісного художнього обслуговування курортних зон та з урахуванням зростаючої популярності в соціумі громадського танцювання, Держфілармонія СРСР за рішенням Всесоюзного Комітету у справах мистецтв при РНК СРСР здійснює спробу «упорядкувати на курортах організацію танцювальної справи» (Крылов, 1937, с. 1), запровадивши в умовах курортних локацій централізовану театральну-концертну програму і долучивши до її реалізації кваліфікованих фахівців культосвітньої галузі. Посилена вимогливість до «організації масових, народних і сучасних танців» пояснювалася тим, що «<...> ця ділянка культмасової роботи на курортах продовжувала відставати, як через нестачу досвідчених педагогів та велику кількість «викладачів-гастролерів», які не мали відповідної кваліфікації, так і через відсутність системності у хореографічному навчанні» (там само).

Відновлення культурно-освітнього життя, як один із пріоритетів державної політики УРСР у повоєнний період, активізувало затвердження Комітетом у справах культурно-освітніх установ УРСР та Комітетом у справах мистецтв УРСР нормативів, спрямованих на розширення мережі закладів масової культури та забезпечення їх кадровими ресурсами. Хореографічне аматорство, як складник загального процесу розвитку радянського мистецтва, стає одним із впливових факторів піднесення соціальної активності мас і, відповідно, потребує кваліфікованих фахівців задля забезпечення належного організаційно-методичного керівництва. Аналізуючи розвиток самодіяльної хореографії в УРСР у 40–50 х рр., зауважимо, що характерною тенденцією її розвитку була невідповідність працівників до гурткової хореографічної роботи. Станом на 1.01.1946 р. керівників самодіяльних танцювальних гуртків зі спеціальною середньою освітою працювало лише 10 %; керівників із загальною середньою освітою – 25 %; найчисленнішу групу представляли керівники гуртків із нижчою освітою – близько 65%. У річному звіті Управління художньої самодіяльності та ЦБНТ УРСР за 1946 р. підкреслювалося, що «аматорськими гуртками керують переважно люди без фахової освіти, часто із числа найбільш ініціативних та досвідчених гуртківців <...> Вони складають найбільшу групу керівних

самодіяльних кадрів і працюють на добровільних засадах, не маючи належного досвіду роботи» (ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 60. Арк. 4–6). Кількісна статистика і розподіл керівників аматорських гуртків по областях УРСР на «професіоналів» та «громадських працівників» станом на 1949 р. яскраво підтверджує кадрові потреби культосвітньої галузі та характеризує контингент керівників-аматорів ОБНТ, який здебільшого складала вчителі, лікарі, агрономи, клубні працівники (там само Спр. 335).

У 40-60 х рр. найбільш масовою, гнучкою і динамічною формою професійної підготовки різних категорій культпросвітників-хореографів визначалася системна позаінституційна навчально-курсорова робота, регламентована постановами ЦК КП(б)У і Ради Міністрів УРСР та Комітетом у справах культурно-освітніх установ. Її важливість як для аматорів, так і для професіоналів хореографічного жанру потверджували фахівці галузі, наголошуючи, що в закладах культури працює чимало професійних керівників-хореографів із високим рівнем виконавської майстерності, які «<...> обізнані з великою кількістю танців, рухів, тренажних вправ, однак абсолютно не володіють теоретичними знаннями і методикою керівництва танцювальним колективом, а також не знайомі з репертуарною політикою і специфікою виховної роботи <...>» (Советы методисту хореографии.., 1958, с. 15).

Поширеними були короткострокові курси та семінари з підготовки та підвищення кваліфікації культурно-освітніх працівників, організаторів самодіяльних колективів при обласних, районних БК. Упродовж 1946 р. десятиденними семінарами для керівників мистецьких гуртків трудових резервів було охоплено 200 слухачів із 14 областей УРСР. Цього ж року Комітетом у справах культурно-освітніх установ при РНК УРСР проведено обласні тритижневі семінари для керівників сільських самодіяльних колективів (зокрема, хореографічних) з охопленням до 2775 слухачів. Двотижневий республіканський семінар підвищення кваліфікації організовано для методистів ОБНТ та інспекторів художньої самодіяльності з контингентом до 125 осіб. Спеціально для учасників семінарів хореографічним відділом ЦБНТ було упорядковано

методичний poradnik та репертуарну збірку з розробкою трьох українських народних танців (ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 59. Арк. 23–36). У серпні-жовтні 1946 р. організовано двомісячні курси підготовки та перепідготовки керівників гуртків художньої самодіяльності при ОБНТ з контингентом слухачів у кількості 3 тис. осіб, із них 2 тис. осіб – керівники сільських гуртків, 1 тис. осіб – керівники гуртків профспілок, трудових резервів та промкооперації. Курси охоплювали найбільш поширені у клубах види мистецької активності (серед них і хореографічну) і влаштовувалися для слухачів з відривом від виробництва (там само. Арк. 44). У 1946–1947 рр. було організовано курси підготовки керівників танцювальних гуртків у м. Запоріжжі; практичний семінар з «масового танцю» проведено ОБНТ у м. Миколаєві; двотижневий семінар влаштовано для керівників-хореографів та масовиків-вистівників сільських і районних клубних установ Дніпропетровської області (там само. Арк. 69). На виконання Постанови Оргбюро ЦК ВКП (б) від 5.11.1946 р. «Про поліпшення позашкільної роботи серед дітей» Комітет у справах культосвітніх установ УРСР упродовж 1947 р. забезпечує «налагодження курсової підготовки масовиків-вистівників для художньо-естетичної роботи зі школярами в парках культури й відпочинку» (там само. Спр. 107. Арк. 9–13). *(Приклад посібників для хореографів Див. Додаток II)*

Упродовж 1948 р. курсовими заходами і семінарами з організації хореографічної самодіяльності при ОБНТ були охоплені всі обласні центри УРСР. Загалом відбулося 492 семінари (із них 302 – довготривалих і 190 – короткострокових). У 1948 р. ЦБНТ ініціював проведення десятиденного Республіканського семінару з підвищення кваліфікації методистів-хореографів для 100 осіб та обласних десятиденних семінарів-практикумів для 788 керівників самодіяльних танцювальних колективів (з тривалістю навчання 80 годин) (ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 287. Арк. 122). Навчальні програми семінарів були орієнтовані на різну аудиторію керівників хореографічної самодіяльності. У семінарі 1948 р. запропоновано курс з «організації затійництва», який об'єднав масовиків-вистівників, організаторів мистецьких агітбригад, вчителів масових і бальних танців, представників

«затійницької роботи» з дітьми (ЦДАВО України. Ф. 5132. Оп. 1. Спр. 28. Арк. 39–44).

Систематична навчально-методична робота була розгорнута у західних регіонах республіки. Комітет у справах культосвітніх закладів УРСР стимулював популяризацію масових форм західноукраїнської танцювальної культури, започаткувавши, зокрема, з 1947 р. проведення «15-денних семінарів підготовки масовиків-витівників та керівників самодіяльних хореографічних гуртків при РБК Західних та Закарпатської областей» (ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 103. Арк. 94–96). У 1949 р. комплекс просвітницьких ініціатив для забезпечення фахової підготовки керівників аматорських танцювальних гуртків було реалізовано Закарпатським і Рівненським ОБНТ. Навчально-виховні заходи відбувалися у форматах виїзних консультацій, масових розучувань популярних серед молоді народно-сценічних танців, конкурсів і вікторин бальних танців, оглядів хореографічної самодіяльності, збирання місцевого танцювального фольклору, поширення репертуарних списків, методичних листів (ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 336. Арк. 60–61. 64, 77–82). Зазначені різноаспектні заходи стимулювали розвиток аматорської хореографії. Так, триденні семінари для керівників танцювальних гуртків Закарпаття (11–13 вересня 1949 р. та 23–25 грудня 1949 р.), проведені за уніфікованою програмою ЦБНТ, активізували організацію студій бальних танців у Мукачівському, Свалявському, Ужгородському Хустському районах; десятиденний семінар у Рівненському ОБНТ (6–16 грудня 1949 р.) сприяв поширенню нових зразків бальної хореографії (там само. Арк. 60–62, 82).

Змістове наповнення навчально-курсової роботи із різними категоріями хореографів-аматорів (методистів, організаторів, масовиків-витівників, керівників колективів, танцюристів) забезпечували структурні підрозділи культосвітньої галузі: методичний кабінет при хореографічному відділі ЦБНТ УРСР та зональні методичні центри із розвитку хореографічної самодіяльності при ОБНТ та РБК. Зокрема, впродовж 1946-1947 рр. розроблено й видано навчальні програми з хореографії (200-годинні, 150-годинні, 80-годинні) для керівників танцювальних

гуртків. У видавничому плані на 1948 р. було закладено видання 5 методичних збірок з хореографії (загальним тиражем по 10 тис. примірників), а також 4 репертуарні збірки тиражем по 30 тис. примірників. Методистами хореографічного жанру упорядковано та підготовлено до друку «Збірку 16 українських народних танців для хореографічних гуртків». З метою надання практичної допомоги хореографічній самодіяльності міст і сіл у 1948 р. до ОБНТ надіслано методичні поради керівникам танцювальних гуртків за розробленими темами: «Хореографічний тренаж», «Запис нових сучасних побутових танців, обрядів, звичаїв», «Особливості виховавчої роботи у хореографічних колективах». У 1949 р. удосконалено й перевидано збірку «Молодіжні танці» з прикладами нових танцювальних композицій радянської тематики, впорядковано збірку кращих зразків українських народних танців і танців братніх республік. З метою їхнього масового поширення серед «хореографічної громадськості областей» профільним відділом ЦБНТ було організовано республіканські курси для аматорів і професіоналів із вивчення нового танцювального репертуару, запропонованого у виданих збірках (ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 287. Арк. 112).

У 1949 р. хореографічним відділом ЦБНТ УРСР розроблено уніфіковані навчальні плани і програми з хореографії для проведення семінарів з методистами-хореографами та керівниками танцювальних колективів. Навчальні матеріали було апробовано під час 15-денного Республіканського семінару у м. Києві, розрахованого на 120 навчальних годин. Загальним завданням семінару було визначено підвищення та поглиблення ідейно-творчого рівня знань та кваліфікації методистів ОБНТ з теорії, практики і методики керівництва танцювальною самодіяльністю», а також ознайомлення слухачів курсів із загальними творчими завданнями у справі розвитку хореографічного самодіяльного мистецтва. Учасники семінару мали опанувати значну кількість танцювальних елементів, етюдів із різних видів хореографічного мистецтва, на цій основі створити власні танцювальні композиції. Результати хореографічного навчання аматори демонстрували під час заліку, який складався з таких обов'язкових етапів: відкритого уроку з тренажу; теоретичного опитування з

хореографічних методик; публічного показу авторських танцювальних постановок (ЦДАВО України. Ф. 5132. Оп. 1. Спр. 39. Арк. 5–16).

У «Положенні про парки культури» танцювальні вечори і тимчасові школи танців також зазначалися серед поширених форм «культурного впорядкування повсякденного відпочинку і розваг трудящих на повітрі, піднесення їхнього загальнокультурного рівня» (ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 134. Арк. 52–54). До того ж, паркові локації були визнані зручними для залучення широкої аудиторії відпочивальників до зразків професійної хореографії шляхом проведення на відкритих майданчиках показових виступів відомих хореографічних колективів чи окремих танцюристів (там само. Спр. 6, Арк. 273–274). Відповідно, цілком умотивованою вважаємо вимогливість до фахових компетентностей *розпорядника вечора* чи *диригента танців*, який зазвичай «обирався із активістів клубу, що добре танцюють», упорядковував програму заходу, проводив зведені репетиції з оркестром, організовував вивчення з молоддю маловідомих хореографічних зразків до початку вечора, ініціював проведення конкурсних змагань на краще виконання бальних і народних танців серед молоді (Раузен, 1955, с. 247–248).

Обов'язковою офіційною вимогою до організації роботи кожного клубного закладу, «як справжнього вогнища політико-виховавчої і культурно-художньої роботи» (ЦДАВО України. Ф. 5132. Оп. 1. Спр. 17. Арк. 17), була наявність у штаті зразкових гуртків різної мистецької спрямованості, де працювали досвідчені фахівці. Зокрема, завдання методиста-хореографа полягало у всебічній підтримці хореографічного аматорства, безпосередній допомозі керівникам танцювальних гуртків «<...> систематично поповнювати свої знання для проведення серйозної, глибокої та цікавої навчально-виховної роботи у колективі» (Советы методисту хореографи., 1958, с. 3–4). Діяльність методиста з хореографічного жанру була підпорядкована реалізації основної мети клубної діяльності – «вихованню засобами мистецтва танцю» (там само, с. 4) – і передбачала різноаспектні напрями просвітницької роботи: 1) консультаційно-методичну; 2) навчально-курсому; 3) популяризаторську; 4) науково-

методичну (там само, с. 11–12, 15, 18–20). Консультативну допомогу керівники самодіяльних танцювальних колективів отримували також від хореографічної секції ОБНТ, яка виконувала роль «найближчого помічника й консультанта керівника гуртка у творчій роботі» (там само, с. 25). До складу секції входили «ентузіаста самодіяльності хореографії»: найбільш активні керівники-хореографи, вчителі середніх шкіл, старшокласники, колгоспники-танцюристи, а також колгоспники похилого віку – носії старовинних місцевих танцювальних традицій. Очолював роботу «найбільш енергійний хореограф-аматор, наділений профільними і організаторськими здібностями (там само, с. 4–5, 24–25).

Важливо, що хореографічне просвітництво, реалізоване у різноманітні організаційних формах навчання, підсилене шефською допомогою представників професійних навчальних закладів, активізувало кількісну динаміку самодіяльної хореографії та сприяло підвищенню фахового рівня її керівників-аматорів. Водночас з архівних джерел відомі факти щодо незадовільного стану хореографічного навчання у системі клубних установ, а саме: формальне ставлення з боку управлінців культосвітньої галузі до організації просвітницьких і дозвіллевих заходів, несистемність чи перенесення строків їх проведення у зв'язку з обмеженою кількістю компетентних фахівців-хореографів в ОБНТ, неналежне методичне і кадрове забезпечення навчально-курсової та семінарської роботи. Отже, незважаючи на розмаїття позаінституційних форм хореографічної підготовки у структурі культурно-освітньої галузі, вони лише частково задовольняли потребу у кваліфікованих фахівцях-хореографах. Відповідно, актуальною перспективою для всіх напрямів аматорської хореографії залишалася організація фахової підготовки хореографів-аматорів у структурі інституційних форм освіти.

5.4.2. Інституційні форми хореографічної підготовки в системі спеціалізованих навчальних закладів культури і мистецтва

Інституційну підготовку культурно-освітніх діячів різних профілів забезпечували спеціалізовані навчальні заклади, підпорядковані Комітету у

справах мистецтв УРСР і Комітету у справах культурно-освітніх установ УРСР. Неукомплектованість галузі кваліфікованими кадрами стимулювала з другої половини ХХ ст. кількісну динаміку розвитку професійних культурно-освітніх шкіл із одночасним розширенням спектру спеціальностей. Якщо станом на 1944-1945 н. р. функціювало 13 технікумів політосвіти, які готували бібліотекарів і працівників культурно-освітньої галузі (ЦДАВО України. Ф.4762. Оп. 1. Спр. 16. Арк. 1-7), то наприкінці 40-х рр. у технікумах (їхня кількість зросла вже до 16 із загальною кількістю студентів 3590 осіб (там само. Спр. 105. Арк. 293)) з'явилися нові відділення для підготовки масовиків-вистівників та керівників усіх жанрів художньої самодіяльності. Актуальною стратегією розвитку галузі було визначено організацію в УРСР ще 9 технікумів політосвіти з тією метою, щоб у кожній області функціював заклад з підготовки культурно-освітніх працівників, насамперед керівників художньої самодіяльності (там само. Спр. 105. Арк. 296), оскільки у цей період з-поміж загальної кількості майбутніх культпросвітників у складі технікумів політосвіти на спеціальності «організатор художньо-самодіяльних гуртків» навчалося лише 42 особи (там само. Спр. 149. Арк. 47).

Популярність у соціумі танцювального жанру зумовлювала потребу у запровадженні інституційної підготовки культпросвітників, здатних забезпечувати хореографічну освіту в різних формах організації культурного дозвілля. Зокрема, на проблемі нестачі у закладах культури і мистецтва хореографів-методистів, хореографів-інспекторів та хореографів-організаторів наголошувалося під час Республіканської наради працівників культурно-освітніх закладів УРСР (10-15 січня 1946 р., м. Київ) (ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 38. Арк. 193). Упродовж 1946 р. Комітет у справах культурно-освітніх установ УРСР затвердив низку нормативів, спрямованих на посилення професійної підготовки кваліфікованих організаторських та керівних кадрів художньої самодіяльності, зокрема й тих, що були безпосередньо дотичні до процесу хореографічної освіти у культосвітній галузі. У Київському, Одеському, Львівському та Дніпропетровському технікумах політосвіти вже з початку 1946-1947 н. р. були організовані відділення художньої самодіяльності; при Київському

та Одеському технікумах організовані заочні відділення для культосвітніх працівників, які не мали повної фахової освіти, та запроваджено проведення для студентів масових лекцій з фаху і культмасових заходів у позаурочний час з метою розширення їхнього професійного світогляду. Низка затверджених ініціатив спрямовувалася на покращення у технікумах політосвіти змісту вузькопрофільної підготовки, а саме: за сприяння Управління художньої самодіяльності спільно із ЦБНТ до початку 1946-1947 н. р. оновлено навчальні плани та відредаговано навчальні програми дисциплін з художньо-самодіяльної роботи; з метою забезпечення якісного викладання практико-орієнтованих дисциплін з методик клубної діяльності для викладачів технікумів організовано місячний навчальний семінар у м. Києві; для майбутніх організаторів художньо-самодіяльної роботи на базі ЦБНТ проведено семінар-практикум з фахових методик, а також актуалізовано курсову підготовку та перепідготовку культпросвітників в якості дієвої форми посилення їхньої інституційної освіти (там само. Спр. 30. Арк. 52, 54, 56, 62).

Незважаючи на запроваджені заходи, питання «укомплектованості закладів культури кваліфікованими працівниками з вищою і середньою фаховою художньою освітою» залишалося актуальним, про що вкотре наголошувалося у звітних документах культосвітньої галузі за 1948 р.: «<...> Керівниками самодіяльних гуртків керують переважно молоді люди, які не мають спеціальної освіти <...> такі жанри, як хореографія, взагалі не забезпечені кваліфікованим керівництвом» (ЩДАВО України. Ф.4762. Оп. 1. Спр. 203. Арк. 61–63). На необхідності реорганізації профільного навчання в культурно-освітніх технікумах, його максимального наближення до виробничих умов і потреб зазначено у стенограмі Республіканської наради завідуючих облвідділами культурно-просвітницької роботи (22-23 березня 1948 р., м. Київ): «Студенти технікумів отримують хорошу загальноосвітню, але доволі поверхову спеціальну підготовку» (там само. Спр. 207. Арк. 89).

З 1948–1949 н. р. Міністерство Вищої освіти СРСР затвердило нові навчальні плани для «клубних» відділень культосвітніх навчальних закладів з

метою вдосконалення прикладної підготовки студентів. Значних змін зазнали спецдисципліни (ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 349. Арк. 1–2). Аналіз навчальної документації технікумів кінця 40-х рр. дозволив зазначити, що ознайомлення майбутніх фахівців з основами хореографічної педагогіки було закладено у змісті дисциплін, які розкривали особливості методики клубної роботи, як-от: «Основи культурно-просвітницької роботи», «Культурно-освітня робота», «Організація і методика клубної роботи» (там само. Спр. 166; Спр. 167; Спр. 168). (Див. Додаток II 2). У Київському державному інституті культури для майбутніх організаторів-методистів культосвітньої роботи викладали «Форми і методи клубної роботи» (там само. Спр. 104. Арк. 258–259). Слухачі «Шестимісячних постійних курсів з підготовки працівників культурно-освітніх установ» на базі Львівського і Терехівлянського технікумів опановували «Масово-виховну роботу» (там само. Спр. 1. Арк. 6). Незважаючи на варіативність у назвах, змістове наповнення дисциплін було майже ідентичним і охоплювало різні аспекти клубної і, зокрема, хореографічної діяльності. У розділі «Робота клубів по комуністичному вихованню трудящих» було деталізовано специфіку професійної підготовки культпросвітників за напрямками: «Художнє виховання», «Роль мистецтва у комуністичному вихованні», «Позашкільне виховання дітей», «Організація культурного відпочинку і розваг», «Художня самодіяльність, різноманітність її видів і жанрів», «Керівництво художньою самодіяльністю», «Хореографічна самодіяльність», «Колективи народного танцю» (Програма курсу «Культурно-освітня робота», 1951).

Наприкінці 40-х рр. у навчальні плани «клубних» відділень офіційно впроваджено факультативну дисципліну «Танцювальне мистецтво» з метою підготовки майбутніх керівників аматорських хореографічних колективів (ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 291. Арк. 12–21). Її зміст корелював зі змістом обов'язкового контенту вузькопрофільного навчання, а саме, з методиками організації клубної роботи та художньої самодіяльності. Про запровадження хореографічної дисципліни знаходимо підтвердження у звітах Київського, Дубнівського, Ніжинського, Олександрійського, Терехівлянського,

Тулчинського, Харківського, Чернівецького технікумів (там само. Спр. 351; Спр. 353; Спр. 570; Спр. 571; Спр. 572; Спр. 573; Спр. 357). Незважаючи на те, що дисципліна мала статус «факультативної», студенти вивчали її нарівно з обов'язковими, а по закінченні курсу складали залік. У 1950–1951 н. р. для викладачів хореографії масовим тиражем було видано загальну навчальну програму з курсу «Танцювальне мистецтво» (там само. Спр. 568. Арк. 24).

Формування практичних хореографічних навичок відбувалося також у форматі позааудиторної гурткової роботи – обов'язкового складника організації навчально-виховного процесу в усіх культурно-просвітницьких технікумах. Хореографічна творчість майбутніх культпросвітників була характерною ознакою «клубних» гуртків, які об'єднували різні види художньої самодіяльності (ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 16. Арк. 4). Однак, поступово ця тенденція зникає, оскільки у нормативах культосвітньої галузі з'являються постанови щодо доцільності організації гуртків за окремими напрямками мистецької активності, з метою «прищеплення студентам смаку до майбутнього фаху» (там само. Спр. 1. Арк. 37). У підсумках навчально-виховної роботи культурно-освітніх технікумів за 1948–1949 н. р. указано про пошкваллення студентської гурткової творчості та демонстрацію її результатів під час проведення масових мистецьких вечорів (там само. Спр. 291. Арк. 21). Про обов'язковість самодіяльних гуртків, їхню «безперебійну роботу» та забезпечення кращими фахівцями-керівниками зазначалося також у статутній документації шестимісячних постійних курсів підготовки культурно-освітніх працівників при Львівському і Терехівлянському технікумах (там само. Спр. 98. Арк. 25).

Розвиток хореографічних здібностей студентів-культпросвітників стимулювали олімпіади, огляди, фестивалі народної творчості. Метою їх організації визначали популяризацію кращих мистецьких досягнень у різних формах студентської художньої самодіяльності, покращення рівня виконавської майстерності та якості викладання практико-орієнтованих дисциплін у культосвітніх навчальних закладах, усунення недоліків у роботі студентських самодіяльних гуртків та вдосконалення репертуару. Республіканський огляд

художньої самодіяльності учнів технікумів підготовки культурно-освітніх працівників (липень 1947 р., м. Київ) зібрав 300 осіб – представників різних сценічних жанрів з усіх технікумів політосвіти (ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 108. Арк. 129–130). Репетиції, семінари, консультації, які передували проведенню огляду, визначалися як «ефективна школа підготовки майбутніх керівників художньої самодіяльності» (там само. Спр. 149. Арк. 19–20). З метою вдосконалення рівня навчально-виховної роботи у студентських творчих гуртках, надання методичної допомоги їх керівникам, у резолюціях профільної галузі було рекомендовано запровадити у технікумах «практику систематичного проведення внутрішніх оглядів художньої самодіяльності» (там само. Спр. 606. арк. 29–31).

Практична апробація навичок мистецької, зокрема й хореографічної, діяльності відбувалася під час навчальних і виробничих практик за програмами, розробленими відділом навчальних закладів Комітету у справах культурно-освітніх установ УРСР. Проходження навчальної практики було організовано для студентів 1–3 курсів із одночасним вивченням дисциплін з методик клубної роботи і відбувалося під керівництвом викладача на базі закладів культури 3 год. щотижня. Виробничу практику студенти 3-х курсів проходили самостійно у культурно-просвітницьких закладах, набуваючи досвіду керівників творчих гуртків, організаторів художньої самодіяльності, методистів (ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 349. Арк. 17–19). У зведених звітах технікумів зазначалося, що з метою кращого засвоєння специфіки клубної роботи доцільно обирали базами практик зразкові заклади масової культури, досвід яких слугував би «засобом наочної ілюстрації накопичених теоретичних знань, узагальнення і застосування їх на практиці» (там само. Спр. 168. Арк. 61). Наприклад, студенти Харківського культурно-просвітницького технікуму студіювали основи дитячої хореографії у відомих самодіяльних колективах міста, брали участь у підготовці та проведенні концертних заходів (там само. Спр. 168. Арк. 100–102).

У 60-ті рр., у контексті загальних перетворень у культурно-освітніх навчальних закладах, регламентованих офіційними нормативами (постановою Ради Міністрів УРСР № 1437 від 14.09.1959 р. «Про форми і строки навчання і

про поліпшення якості підготовки спеціалістів у середніх спеціальних учбових закладах», наказом Міністерства вищої і середньої спеціальної освіти УРСР № 469 від 28.09.1960 р. «Про перебудову роботи середніх спеціальних учбових закладів Міністерства культури УРСР» (ДАК. Ф. Р-1504. Оп. 1. Спр. 146. Арк. 4–9)), відбулися прогресивні зміни в організації хореографічної підготовки майбутніх культпросвітників, як-от: 1) поглиблення змісту хореографічних дисциплін та розширення напрямків хореографічного навчання; 2) підтримка гурткової хореографічно-самодіяльної роботи та підвищення професійних вимог до її проведення; 3) збільшення годин на проведення виробничих практик та організація їх на базі зразкових закладів культури і мистецтва, зокрема, відомих аматорських танцювальних колективів; 4) запровадження у технікумах хореографічної (клубно-хореографічної) спеціалізації; 5) організація методичних об'єднань (предметних комісій) з хореографічних дисциплін; 6) узагальнення й поширення передового досвіду роботи викладачів-хореографів шляхом видання й розповсюдження навчально-методичної літератури. Оптимізація хореографічного навчання у культурно-просвітницьких навчальних закладах середньої ланки була спричинена передовсім запровадженням з 1960-1961 н. р. для майбутніх *організаторів-методистів клубної роботи* додаткової спеціалізації «керівник самодіяльного художнього колективу» (за видами мистецької діяльності, зокрема хореографічної) (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 12. Спр. 311. Арк. 66–77).

Незважаючи на проаналізований поступ хореографічної освіти у культурно-освітній галузі, актуальною проблемою у цей період залишалася нестача в УРСР фахівців-хореографів вищої кваліфікації. Процес «докорінної перебудови підготовки клубних працівників» у вищій школі, зумовлений підвищенням місця і ролі закладів масової культури в соціумі, був позначений затвердженням у період 1959–1961 рр. низки законодавчих документів Міністерством вищої і середньої спеціальної освіти УРСР та Міністерством Культури УРСР, які регламентували, зокрема, такі освітні ініціативи: повне оновлення навчальних планів в усіх мистецьких вишах з метою збільшення навчального часу до 10-15% для професійно-орієнтованого складника (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 12. Спр. 311.

Арк. 77); створення спеціальних виїзних комісій із провідних викладачів мистецьких дисциплін задля забезпечення якісного відбору обдарованої молоді (учасників художньої самодіяльності) для вступу до вишів; упровадження у 1960-1961 н. р. мистецької спеціалізації «керівник художнього колективу» з метою поглиблення вузькоспеціалізованої підготовки культпросвітників у певному жанрі самодіяльності (там само. Спр. 508. Арк. 11); реорганізацію з 1964 р. бібліотечних інститутів у багатoproфільні інститути культури з підготовки фахівців для культосвітньої галузі (там само. Спр. 419. Арк. 85–86).

Важливо зазначити, що з-поміж закладів вищої освіти, які здійснювали навчальну й науково-дослідну роботу в галузі культурного будівництва, орієнтиром підготовки хореографічних кадрів в Україні в останню чверть ХХ ст. стає Київський державний інститут культури *[тодішня назва Київського національного університету культури і мистецтв – Т.Б.]*. За ініціативи знаного балетмейстера, педагога-хореографа К. Василенка, балетмейстера Г. Березової та вченого-фольклориста, мистецтвознавця А. Гуменюка з 1970 р. у закладі було започатковано професійну підготовку фахівців у галузі мистецтва танцю. Пріоритетним напрямом діяльності кафедри під керівництвом К. Василенка визначено професійно-практичну підготовку керівників хореографічних колективів, організаторів хореографічної самодіяльності. До програмного змісту хореографічного навчання було запроваджено дисципліни «Український танець», «Народно-сценічний танець», «Методика роботи з самодіяльним танцювальним колективом», «Композиція та постановка танців», «Хореографічний ансамбль», «Історія хореографічного мистецтва», «Бальний танець», «Класичний танець», «Мистецтво балетмейстера» (ДАК. Ф. Р-1516. Оп. 1. Спр. 124; Спр. 192; Спр. 193; Спр. 557). За ініціативи очільника кафедри К. Василенка в освітньо-виховний процес упроваджувалися також мистецькі навчальні дисципліни загальнокультурного спрямування: «Історія художньої культури», «Теорія музики та аналіз музичних творів», «Сценічне оформлення костюмів». Їхня функційність полягала у забезпеченні всебічної підготовки хореографічних кадрів (Жиров, 2007 б, с. 151). Викладачі хореографічних дисциплін використовували різні

форми навчання, (групові лекційні та практичні, індивідуальні, факультативні, консультативні та секційні), презентували результати своєї діяльності у форматах академконцертів і творчих звітів, а також брали активну участь у загальноінститутських семінарах і конференціях (там само. Спр. 315). Від викладацького складу кафедри консультативну допомогу отримували керівники хореографічних самодіяльних колективів.

Поступово кафедра сформувалась у науково-практичний центр із розробки теоретичних досліджень та впровадження новаторських методик хореографічної освіти республіканського значення (ДАК. Ф. Р-1516. Оп. 1. Спр. 193; Спр. 687). На різних етапах функціонування кафедри діяльність відомих педагогів-хореографів, провідних майстрів української сцени (Г. Боримської, В. Володько, Є. Зайцева, О. Касьянової, О. Колоска, В. Пасютинської, Ю. Станішевського, Л. Цветкової) органічно поєднувалася з науково-дослідною роботою, спрямованою на розробку теорії і практики навчання в галузі професійної хореографії (там само. Спр. 315; Спр. 316; Спр. 685). Їхня плідна праця відкрила можливості для формування вітчизняної хореографічної педагогіки.

Загальною для навчальних мистецьких закладів формою організації виробничих практик були гастролі студентських груп, сформовані «з метою дальшої активізації концертного обслуговування трудящих республіки та набуття практичних умінь вихованцями мистецьких учбових закладів УРСР під час літніх канікул» (ЩДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 436. Арк. 126). Упродовж 1973 р. студентські групи мистецьких інститутів і культосвітніх училищ провели майже 500 концертів, охопивши понад 70 тис. глядачів (там само. Спр. 3. Арк. 11–14). У період літніх канікул 1976 р. студентськими концертними бригадами було проведено 450 заходів (там само. Спр. 648. Арк. 134–137). Формування концертного репертуару студентських груп та підвищення рівня виконавської майстерності практикантів покладалося на провідних театральних режисерів. Виїзним заходам обов'язково передували концерти-перегляди із затвердження творчих програм (там само. Спр. 1065. Арк. 7–8; Спр. 2018. Арк. 36–37).

Інституційна підготовка фахівців-хореографів, залишаючись актуальним напрямом розвитку культосвітньої галузі, поступово розширювалася за рахунок упровадження різних спеціальностей і спеціалізацій. У 1972 р. на базі декількох культурно-освітніх училищ для старшокурсників спеціальності 2004 «Культурно-просвітницька робота» були впроваджені «вузькі спеціалізації», затверджені галузевим міністерством і розподілені у мережі закладів так: у Львівському училищі – «керівник школи бального танцю», «керівник хореографічного фольклорного ансамблю»; у Херсонському училищі – «організатор культмасової та спортивної роботи з дітьми»; у Чернівецькому училищі – «організатор художньої самодіяльності»; у Хустському училищі – «масовик-вистівник» (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 651. Арк. 28–30). З 1977 р. при Харківському інституті культури розпочав діяльність факультет підвищення кваліфікації викладачів спеціалізованих дисциплін культурно-освітніх училищ. З-поміж інших спеціалізацій запроваджена «Хореографія», а у переліку спецдисципліни зазначалися «Танок» і «Композиція та постановка танцю» (там само. Спр. 653. Арк. 39–42). З метою вдосконалення професійної підготовки студентів культурно-освітніх училищ з вузьких спеціалізацій Мінкультури УРСР наказом № 946 від 21.10.1982 р. доручило Науково-методичному кабінету навчальних закладів розробити тематичні плани з вивчення спецдисциплін та провести у листопаді 1983 р. методичний семінар для викладачів, які забезпечували їх викладання (там само. Спр. 1782. Арк. 57–58).

Інституційні форми організації підготовки фахівців-хореографів для культосвітньої галузі корелювали з тимчасовими, унормованими профільним міністерством та хореографічним відділом РНМЦ. Вони впроваджувалися з метою продовження базової освіти випускників середніх і вищих навчальних закладів, поглиблення їхньої виконавської та педагогічної компетентностей. Поширеними формами перепідготовки були семінари-практикуми, короткострокові та постійні курси, стажування, науково-практичні конференції, консультації провідних діячів хореографічного мистецтва. Кожна із організаційних форм мала різні освітні програми, змістові характеристики,

кадровий потенціал, але, на наше переконання, загалом вони забезпечували наступність і неперервність розвитку хореографічної освіти. *(Приклади просвітницьких заходів деталізовано у Додатку II 3).*

Відповідно до держзамовлень на підвищення фахового рівня кадрів культурно-мистецької галузі Інститут підвищення кваліфікації працівників культури України забезпечував їхню щорічну перепідготовку, анонсуючи у «Календарному плані проведення занять» теми проблемного навчання, розраховані і на представників хореографічних спеціальностей. Упродовж 1995 р. запроваджувалися «очно-заочні» форми навчання з тем, які охоплювали різні напрями хореографічної освіти: «Сучасний танець. Творча лабораторія» – для завідувачів хореографічними відділеннями шкіл мистецтв; «Народна хореографія: стан і перспективи розвитку» – для керівників народних хореографічних колективів, методистів з хореографії; «Організація культурно-дозвіллевої діяльності» – для художніх керівників клубних установ; «Сучасна аматорська хореографія: проблеми, тенденції» – для керівників гуртків сучасного танцю; «Сучасні тенденції розвитку українського танцю» – для викладачів училищ культури; «Самодіяльні танцювальні колективи: стан і перспективи розвитку» – для керівників самодіяльних танцювальних колективів (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 3275. Арк. 205–235).

З 01.09.1993 р., за наказом Мінкультури України № 93 від 21.04.1993 р., у мистецьких навчальних закладах середньої ланки запроваджено нові навчальні плани з підготовки молодших спеціалістів для різних мистецьких напрямів, зокрема й для спеціальності 0509 «Хореографічне мистецтво» (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 3279. Арк. 306). У переліку кваліфікаційних характеристик і вимог до «фахівців групи культури та мистецтва», затверджених у 1993 р., зазначалися й такі, що потверджували важливість їхньої і мистецької, і загальнопедагогічної підготовки: «<...> керівник колективу художньої самодіяльності спрямовує навчально-виховну та художньо-творчу роботу на піднесення мистецького рівня й виконавської майстерності його учасників, <...> обирає ефективні форми й методи культурноосвітньої роботи <...> Постійно

підвищує професійний рівень, педагогічну, виконавську майстерність, загальну культуру» (там само. Оп. 18. Спр. 42. Арк. 152–154).

Розширення спектра хореографічних спеціальностей на ринку праці з початку ХХІ ст. спричинило диверсифікацію напрямів професійної підготовки хореографів в умовах закладів вищої освіти культури і мистецтва. Фактично цей процес реалізовувався в організації хореографічних кафедр чи факультетів, у структурі яких функціують профільні кафедри різної спрямованості (класичної, народної, бальної, сучасної хореографії). Ґрунтовну підготовку фахівців хореографічних спеціальностей для різних типів навчальних закладів забезпечували, зокрема, Харківська державна академія культури (з 1989 р. – на кафедрі хореографії, з 2003 р. – на факультеті хореографічного мистецтва), Державна академія керівних кадрів культури і мистецтва (з 1970 р. функціювала як Інститут підвищення кваліфікації працівників культури). Формування нових напрямів стилістики сценічного виконавського мистецтва наприкінці ХХ – з початку ХХІ ст. зумовлювало процеси осучаснення вимог до моделі підготовки кваліфікованого фахівця в сфері професійного танцю в різних типах культосвітніх навчальних закладів. Кожний новий чи оновлений напрям сценічно-хореографічної творчості вимагав науково-обґрунтованого методичного супроводу і шляхів його практичної реалізації.

Висновки до розділу 5

Отже, дослідження професійної хореографічної освіти в Україні дозволило з'ясувати, що вона реалізовувалася в різних типах навчальних закладів в різноманітні організаційних форм, освітніх ступенів і напрямів. Підпорядковуючись загальним закономірностям розвитку мистецької освіти, кожна її ланка мала свої цілі та змістове наповнення. Спрямованість змісту хореографічного навчання здобувачів варіювала в залежності від цільових настанов, кваліфікаційних характеристик обраної спеціальності, а також сфери її практичного застосування у мистецькій та педагогічній галузях. Хореографічну підготовку акторів, режисерів, театральних педагогів забезпечували в структурі театральної вертикалі професійної освіти; в середніх спеціалізованих навчальних

зкладах готували хореографів-виконавців (артистів балету, артистів танцювальних ансамблів різних сценічних жанрів), а також керівників аматорських і професійних хореографічних колективів; в закладах педагогічної освіти у здобувачів формували хореографічно-педагогічні вміння задля професійної реалізації в умовах шкільної та позашкільної галузей; в закладах культури і мистецтва готували фахівців культурно-просвітницької роботи, культорганізаторів, методистів хореографічної самодіяльності, організаторів і керівників творчих колективів. У першій половині ХХ ст. професійна хореографічна освіта функціювала в різних форматах, поєднувала форми студійної, курсової та інституційної підготовки акторських, виконавських, культорганізаторських, педагогічних кадрів. Тенденцію академічної інституційної підготовки артистів балетного жанру було започатковано в Україні в 30-х рр. в діяльності КДХУ – провідної навчальної установи з формування концептів балетної педагогіки. З другої половини ХХ ст. превалювали інституційні форми хореографічної підготовки в закладах гуманітарної освіти, забезпечуючи формування кваліфікованих виконавських, балетмейстерських і педагогічних кадрів. Диверсифікація організаційних форм хореографічного навчання учнівської молоді зумовлювала необхідність зрушень у підходах до професійної підготовки фахівців-хореографів у структурі інституційних форм вищої освіти. Контент-аналіз організації освітнього процесу в досліджених типах професійних навчальних закладів дозволяє виявити загальні тенденції розвитку змісту фахової хореографічної підготовки, як-от: комплексність і професійно-практична спрямованість навчання; інтеграція здобувачів у виконавську і педагогічну практику; взаємозв'язок формальних і неформальних форм профільної підготовки; органічного поєднання у формуванні професійної майстерності й особистісних якостей студентів (морально-етичних, світоглядних тощо).

Результати дослідження, висвітлені у цьому розділі, опубліковані у працях автора (Благова, 2010; Благова, 2011 а; Благова, 2011 d; Благова, 2011 і; Благова, 2012 і; Благова, 2014 а; Благова, 2014 d; Благова, 2015 b; Благова, 2020 а).

РОЗДІЛ 6. ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

У розділі схарактеризовано структуру сучасної хореографічної освіти, виявлено ознаки її неперервності як провідної тенденції розвитку, актуалізовано стратегічні напрями модернізації хореографічної освіти в Україні та шляхи подолання кризових явищ її розвитку на різних освітніх рівнях; узагальнено хореографічні й педагогічні смисли професії балетмейстера, які утворюють ієрархічну структуру професії.

6.1. Неперервність як провідна тенденція розвитку хореографічної освіти в Україні

У результаті дослідження розвитку хореографічної освіти в Україні як цілісної системи, можемо констатувати, що в умовах сьогодення вона є самостійною галуззю мистецької освіти і реалізується в різних організаційних формах різних ступенів і напрямів. Підпорядковуючись загальним закономірностям розвитку освітньої галузі, хореографічна освіта має водночас свої цілі та свої специфічні змістово-функційні характеристики, зумовлені методологією педагогіки мистецтва, передбачає формування не лише вузькопрофільних (хореографічних) компетентностей, але й естетичного досвіду, духовних, моральних, етичних якостей особистості, ціннісних орієнтацій, поведінкових суспільних норм. Вона також є своєрідним ретранслятором соціокультурної динаміки, що акумулює культурно-мистецькі, етнічні, ідеологічні, естетичні та педагогічні настанови.

Стрижневими характеристиками освіти в галузі хореографії визначаємо багаторівневність і багатоваріантність професійних і додаткових освітніх установ, паралельність реалізації різних видів освіти (формальної, неформальної та інформальної). Отже, пріоритетом розвитку сучасної хореографічної освіти вважаємо реалізацію концепції її *неперервності*. Як зазначає Н. Ничкало, у процесі реалізації програм неперервної освіти слід враховувати функційність самого поняття «неперервна освіта». Зокрема, у наукових дослідженнях її

визначення має різні підходи, згідно з якими «неперервна освіта» – це: 1) філософсько-педагогічна концепція, що трактує освіту як процес, який охоплює все життя людини; 2) важливий принцип реалізації державної політики в галузі освіти на різних його щаблях, який представляє освіту цілеспрямованим освоєнням людиною соціокультурного досвіду різних поколінь; 3) принцип організації системи освіти на загальнодержавному і регіональному рівнях; 4) парадигма науково-педагогічного мислення (Ничкало, 2001, с. 12).

Системоутворювальним чинником неперервної хореографічної освіти визначаємо її цілісність та глибоку інтеграцію всіх освітніх підсистем. Цей фактор системного структурування освітніх структур, що забезпечують реалізацію цілей і завдань хореографічної освіти на кожному із його етапів, уможливають формування загальних і професійних хореографічних компетентностей, підвищення кваліфікації впродовж усього життя. Підпорядковуючись загальним принципам і закономірностям розвитку хореографічної педагогіки, кожна ланка хореографічної підготовки має свої цілі, змістові характеристики, передбачає набуття та вдосконалення спеціальних (хореографічних) знань і умінь як в різних видах навчальних закладів (загальноосвітніх та спеціалізованих), так і шляхом самоосвіти.

Реалізація неперервності хореографічної освіти загалом спирається на її вертикальну і горизонтальну інтеграцію. *Вертикальна* інтеграція передбачає спадкоємність усіх ступенів формальної освіти, де кожний освітній рівень дає можливість переходу на наступний. *Горизонтальна* – забезпечує професійну підготовку поза формальною освітньою системою і спеціально організованих освітніх програм. Горизонтальна інтеграція також передбачає кореляцію додаткової освіти з освітою, яку забезпечують різні типи навчальних закладів. Ці дві інтеграційні сфери визначаються основою функціонування структури неперервної освіти, де ключове значення має взаємодія її складників. Отже, в основі неперервної хореографічної освіти закладено активну кореляцію вузькопрофесійної й загальної хореографічної підготовки на різних рівнях єдиної структури.

Вертикальна інтеграція хореографічної освіти реалізується в різних формах організації професійної та допрофесійної (пропедевтичної) підготовки, спеціалізованої початкової, передвищої та вищої професійної освіти. Кожен із цих етапів має різні характеристики і забезпечується різними освітніми програмами. Так, *початковий* ступінь хореографічної освіти носить переважно аматорський характер, реалізується в системі загальної освіти (як його варіативний складник), охоплюючи також сегменти додаткової освіти дітей та підлітків (в позашкільних чи початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах). Початкова ланка хореографічної освіти має також ознаки *горизонтальної інтеграції*, оскільки реалізує розширення базових хореографічних знань шляхом переходом від початкової професійної хореографічної підготовки до середньої в умовах додаткових освітніх структур (творчих об'єднань, авторських шкіл, дитячих студій професійних хореографічних колективів, танцювальних та художньо-естетичних центрів). Вони сприяють формуванню основи для подальшого професійного хореографічного навчання учнівської молоді у спеціалізованих закладах середньої та вищої освіти.

Активну кореляцію загальної (аматорської) та фахової хореографічної підготовки забезпечують в умовах сьогодення інтегровані навчальні комплекси *допрофесійної* ланки освіти. до складу яких може входити як звичайна загальноосвітня школа (з профілюванням навчання), так і спеціалізований навчальний заклад художньо-естетичного профілю (школа мистецтв, коледж та ін.). Зазначена модель організації хореографічної освіти є найбільш ефективною з точки зору інтеграції початкової професійної та додаткової хореографічної освіти дітей та підлітків, оскільки вона органічно поєднує ресурсні можливості обох видів освіти. До того ж саме в інфраструктурі навчально-виховних комплексів створюються умови для задоволення різноманітних особистісних потреб вихованців, зокрема і для їхнього професійного самовизначення. Водночас вони можуть і не розглядатися як основа прилучення до майбутньої професії, а лише як додатковий ресурс загальнохореографічної підготовки, що сприяє реалізації

індивідуальних творчих потреб дітей та підлітків, забезпечуючи їхній саморозвиток.

Передвища професійна хореографічна освіта в Україні представлена профільними навчальними закладами, серед яких: хореографічні училища і коледжі, хореографічні відділення училищ культури, естрадно-циркового мистецтва, театральних училищ. Охоплюючи різні спектри професійної діяльності у хореографічній галузі (артистичну, балетмейстерську, викладацьку), заклади сфокусовані на формуванні у студентів виконавських компетентностей, акцентують значущість професійно-практичної підготовки. *Вища* хореографічна освіта забезпечує багатовимірну профільну підготовку (мистецько-хореографічну й хореографічно-педагогічну) в закладах культури і мистецтва, педагогічних та театральних ЗВО, охоплює спектр спеціальностей: виконавців, педагогів, балетмейстерів, режисерів-постановників, керівників танцювальних колективів.

Наступність і неперервність розвитку особистісного потенціалу хореографа забезпечують курси перепідготовки, стажування, науково-практичні конференції, семінари і вебінари, майстер-класи провідних діячів хореографічного мистецтва, конкурси, концертні заходи. Сучасні науковці в галузі хореографічної освіти деталізують практичний і теоретичний складники у структурі підвищення кваліфікаційного рівня хореографів, де практична підготовка хореографів схарактеризована як система стажувальних заходів, а теоретична – передбачає навчання в аспірантурі та докторантурі (О. Касьянова, 2010, <http://glierinstitute.org/ukr/digests/038/8.pdf>). Кожна з позначених організаційних форм має різні змістові характеристики, забезпечується різними програмами хореографічного навчання, проте спрямована на реалізацію загального завдання – професійного самовдосконалення, формування індивідуального стилю (виконавського, балетмейстерського, педагогічного), творчого почерку, професійного іміджу.

Горизонтальна інтеграція хореографічної освіти реалізується в розмаїтті неформальних організаційних форм (різножанрових мистецьких об'єднань), передбачає самореалізацію, самовдосконалення танцюристів-аматорів. Як

невід'ємний компонент культурно-мистецького життя суспільства, аматорська хореографія також є важливою сполучною ланкою між загальною і професійною хореографічною освітою в умовах сьогодення. Розгалуженість та масовість, високий рівень практичної підготовки доводить значущість цієї структури неперервної хореографічної освіти та дозволяє вважати її тим обов'язковим щаблем, який також уможлиблює подальше навчання у спеціалізованих навчальних закладах (середніх та вищих).

Незважаючи на прогресивні тенденції неперервності хореографічної освіти, зауважимо, що сучасні виклики в розвитку різних ланок і форм її організації (відсутність навчальної дисципліни «Хореографія» як інваріантного складника у змісті загальноосвітніх закладів; дискретність підтримки (законодавчої, економічної, організаційно-методичної) допрофесійних форм хореографічної підготовки у структурі позашкільної та початкової мистецької освіти на державному та регіональному рівнях; недостатня нормативно-методична регламентація розвитку аматорської та професійної хореографічної освіти; відсутність державних програм національного хореографічного виховання дітей та учнівської молоді; тенденційність щодо професійної підготовки вчителя хореографії в закладах вищої педагогічної освіти) зумовлюють активізацію зусиль професійної спільноти хореографів щодо критичного осмислення і подолання наявних кризових явищ у галузі.

Зокрема, одним із першочергових завдань реалізації неперервної хореографічної підготовки визначаємо запровадження навчальної дисципліни «Хореографія» як інваріантного складника у змісті загальноосвітніх закладів. Зауважимо, що актуалізовано проблему шкільного хореографічного навчання ще в Державному стандарті базової і повної середньої освіти (2004 р.). Однак статус варіативності та відсутність системного підходу в організації шкільної хореографії внеможлилювали її визначення як обов'язкового складника навчального процесу, тож часткове впровадження дисципліни «Хореографія» у шкільні навчальні плани було потвердженням швидше фрагментарності, аніж обов'язковості.

Затвердження Державного стандарту початкової освіти (2018 р.) відкрило нові перспективи для навчання хореографічного мистецтва, оскільки спричинило прогресивні зрушення у визначенні його статусу в системі загальної середньої освіти. У «Типових освітніх програмах НУШ» «формування культурної та інших компетентностей, цінностей у процесі пізнання мистецтва» передбачено у «мистецькій освітній галузі» (Типові освітні програми, 2019, с. 9). Нормативні ініціативи загалом уможливили «знайомство з різновидами хореографії», «відтворення елементарних танцювальних елементів» через інтегровані курси або предмети вивчення за окремими видами мистецтва (там само, с. 310, 313, 317). До того ж початкове хореографічне навчання офіційно регламентовано в «Інструктивно-методичних рекомендаціях щодо вивчення в закладах загальної середньої освіти навчальних предметів та організації освітнього процесу у 2018–2019 н. р.» (03.07.2018 р.), де, зокрема, зазначено, що частина навчального навантаження з фізичної культури (до 1 год. на тиждень) може використовуватися на вивчення окремих навчальних предметів, що забезпечують рухову активність учнів (хореографія, ритміка), за наявності відповідних умов педагогічних кадрів та навчальних програм, що мають гриф Міністерства освіти і науки України.

Сучасна змістова диверсифікація програм неформальної хореографічної освіти свідчить про те, що кожна із них сформувалася в самостійну танцювальну школу, уособлює унікальність естетичних і стилістичних ідей, принципів, мови пластичної виразності, технологій підготовки. Поширення альтернативних танцювальних течій з початку ХХІ ст., ґрунтованих на зарубіжних практико-орієнтованих теоріях в галузі мистецтва руху, є дієвим змістовим напрямком сучасної аматорської хореографії, суттєво розширює її естетико-виховні ресурси. Їхня популярність і затребуваність в соціумі зумовлює високий запит сучасної галузі хореографічної освіти у кваліфікованих спеціалістах-хореографах, представниках різноаспектних зарубіжних теорій та хореографічних практик. Водночас зауважимо, що у період сучасних трансформацій в соціально-економічній та духовній сферах життєдіяльності саме національна хореографія має стати осердям танцювального аматорства. Перспективними напрямками творчо-

постановчої роботи танцювальних колективів визначаємо збереження і подальший розвиток української народно-сценічної хореографії; запровадження державних програм національного хореографічного виховання дітей та учнівської молоді, посилення нормативно-методичної регламентації розвитку аматорської та професійної хореографічної освіти дорослих.

Розвиток інноваційних напрямів у хореографічному мистецтві, диверсифікація організаційних форм навчання професійному танцю на різних освітніх рівнях зумовлюють динаміку змін у підходах до професійної підготовки майбутніх хореографів у структурі ЗВО. Сучасні умови фахової діяльності висококваліфікованого фахівця-хореографа, відкритого до новаторства, творчості, динамічних рішень, вимагають від нього володіння загальними (культурологічними, мистецтвознавчими, педагогічними, менеджерськими) та спеціальними (хореографічними) компетентностями. Отже, модерна дефініція поняття «хореограф» не є вузькоспрямованою, включає широкі можливості його застосування в різних сферах культури, мистецтва, освіти, спорту. Відповідно, інтегральна для всіх фахівців-хореографів компетентність – володіння мистецтвом танцю – включає різні види хореографічної діяльності, методи, технології, характер дії на об'єкт професійної діяльності з метою його зміни та перетворення (Юрьєва, 2015, с. 95–106). Підготовка студентів хореографічних спеціальностей в закладах вищої освіти на засадах компетентісно-орієнтованого підходу потребує, на наше переконання, вдосконалення якості освітніх програм спеціальностей 024 Хореографія та 014 Середня освіта (Хореографія); розширення можливостей профільних кафедр у збільшенні кількості професійно-орієнтованих дисциплін, формуванні індивідуальної освітньої траєкторії студентів, в організації їхньої зовнішньої і внутрішньої мобільності, набутті соціальних навичок *soft skills* у хореографічній діяльності; стимулювання студентської хореографічної творчості у формальних і неформальних формах організації; активізації використання в освітньому процесі інноваційних інформаційних ресурсів (навчально-наочних посібників, програм).

6.2. Актуалізація ідей українського балетмейстерства в сучасних умовах

Значущим фактором розвитку хореографічної освіти в Україні визначаємо індивідуальну діяльність її яскравих представників – знаних українських балетмейстерів, педагогів-хореографів – головних генераторів творчих ідей у професії та, як наслідок, формування її основоположних смислів. Їхня творчо-постановча й мистецько-педагогічна діяльність, часто руйнуючи усталені канони в галузі професійного танцю, живила балетмейстерський фах науковими ідеями та практичними здобутками, визначала стратегії його розвитку, зміст, технології, методи роботи, ставши рушійною силою у формуванні теоретичних і практичних регулятивів хореографічної педагогіки сьогодення. Утілена в різних формах сценізації (театралізованих академічних, естрадних), реформаторська діяльність відомих представників національної хореографії, визначала смисли професії, систему цінностей, регулятивів фахової майстерності (виконавської, постановчої, педагогічної), сформованих в контексті історичних та соціокультурних умов, особистісного та професійного становлення.

Процеси модернізації хореографічної освіти спричиняють підвищення кваліфікаційних вимог щодо професійної хореографічної підготовки, зумовлюючи відповідні трансформації у змістових напрямках і, відповідно, професійно значущих компетентностях сучасного балетмейстера – знання всіх видів сценічного танцю, володіння практичним досвідом танцівника-виконавця, постановника танцювальних творів – підтверджує уніфікований характер поняття і зумовлює виокремлення низки його модифікацій, дотичних за змістом до вихідної: *балетмейстер-творець, балетмейстер-постановник, балетмейстер-репетитор, балетмейстер-педагог.*

Специфікою українського балетмейстерського мистецтва визначаємо той факт, що сукупність його основних теоретико-методологічних концептів упродовж досліджуваного періоду сформувалася у вимірі професійно-сценічного виконавства: в умовах театраль-но-видовищної індустрії (в національному балетному театрі) та в ансамблево-естрадній галузі (в діяльності танцювальних колективів). Провідною тенденцією у створенні і класичного балетного, й

ансамблевого репертуару українськими балетмейстерами стало відтворення у мистецтві танцю національних духовних цінностей, традицій, естетики, образності, стилістики. Особливості формування професії балетмейстера в Україні містко схарактеризував Ю. Станішевський: «Найбільшим досягненням української хореографії, свідченням її художньої зрілості є те, що в республіці вирости свої балетмейстери, творці національного репертуару, які своєю діяльністю сприяли утвердженню на Україні професіонального балетного мистецтва. Кожний з цих майстрів, використавши багатства мальовничого українського танцю, досвід класичної хореографії, приніс на українську сцену свій творчий почерк, свою манеру <...>» (Станішевський, 1962, с. 3).

Узагальнення провідних тенденцій творчої практики українських балетмейстерів дозволило обґрунтувати структуру цілей, стратегій і змістових напрямків їхньої діяльності. Пропоноване структурування вможливує реконструкцію особливостей досліджуваної професії в історичній динаміці розвитку хореографічної освіти в Україні, визначення її характерних універсальних (типологічних) та індивідуальних ознак.

Концептуальною ідеєю функціонування професії балетмейстера у вимірі української хореографічної освіти визначаємо збереження національної самоідентичності засобами танцювального мистецтва в різних напрямках творчої активності. Її реалізація ґрунтується на методологічних принципах: поєднанні академізму й новаторства у сценічних хореографічних формах як необхідного чинника поступу балетмейстерського фаху; ставленні до національного танцю як до носія світоглядної інформації про українську культуру в її ментальних характеристиках; усвідомленні національної хореографії як чинника формування аксіосфери особистості. Практичне втілення окреслених методологічних принципів балетмейстерської діяльності відбувається у різноаспектних парадигмальних напрямках – її *хореографічних* і *педагогічних* смислах, які корелюють між собою, взаємозбагачуючись та утворюючи організовану цілісну структуру професії.

Змістове наповнення *хореографічних* смислів балетмейстерського фаху (його технологічного складника) об'єднує сукупність характеристик: світоглядно-художні позиції, індивідуальний виконавський стиль і хореографічний почерк, творчу манеру, естетику танцю, комплекс засобів виразності, режисерське рішення танцювальних композицій, що реалізуються у таких напрямках діяльності: 1) освоєнні загальноновизнаних та створенні авторських технологій формування танцювально-виконавської майстерності; 2) виявленні нових виразних ресурсів пластичних образів (танцювальної естетики, стилістики, характеру, виконавської манери) у процесі їх сценічного відтворення; 3) пошуку шляхів перекладу народної танцювальної лексики професійною хореографічною мовою художнього узагальнення; 4) збагаченні сценічної хореографії лексичними, морфологічними, стилістичними, композиційними новотворами; 5) утвердженні авторських принципів, методик, технологій різних форм хореографічної діяльності у сценічному просторі; 6) узагальненні засобів інтерпретації автентичної танцювальної лексики (її «первинного» та «вторинного» існування) у сценічних формах; 7) розширенні спектра виражальних засобів сценічної хореографії у передаванні національної самобутності, ментальності, ідейного змісту твору у різних формах сценізації; 8) упровадженні нових жанрових та тематичних мистецьких форм сценічного узагальнення першоджерел української народної хореографії.

Принципи сценічної обробки народного танцю, закладені видатними балетмейстерами минулого, стали засадничими у творчій діяльності відомих українських митців сьогодення, які утверджують власні мистецькі принципи сценічного втілення народного танцю на професійній сцені, формуючи практичні концепти національної хореографічної педагогіки. Зокрема, новаторський метод перекладу народної танцювальної лексики професійною хореографічною мовою художнього узагальнення запроваджено видатним хореографом П. Вірським. Балетмейстерська творчість митця стала реформаторською у формуванні сценічного жанру українського народного танцю в різних модальностях, розширенні його лексичних, стилістичних, жанрових можливостей. У діяльності

Державного ансамблю танцю УРСР (*нині – НЗААТУ імені П. Вірського*) утілились основні змістові напрямки розвитку української народно-сценічної хореографії: єдність традицій і новаторства, взаємозв'язок національного й інтернаціонального, поєднання фольклорних джерел із сучасними танцювальними формами, синтез народного та класичного танцю, еволюція танцювальної лексики жіночого, чоловічого й парного українського танцю, розширення тематики хореографічних композицій шляхом звернення до сучасності й театралізації фольклору (Боримська, 1974, с. 20–22).

Схарактеризовані тенденції професійної діяльності П. Вірського визначаємо знаменними у розвитку народно-сценічної хореографії, такими, що сформували загальні принципи та пріоритетні напрями розвитку українського балетмейстерства. Творчі пошуки хореографів наступних поколінь були спрямовані на формування світоглядних позицій і нової естетики народного танцю; осмислення ідейно-естетичного змісту й характеристик сценічного твору; створення виразної лексики танцю, його образних характеристик; вибір жанрових форм сценізації танцю. Ставлення до народного танцю як до носія національної самобутності стає загальною прогресивною тенденцією діяльності представників аматорської і професійної хореографії.

Концепти професії балетмейстера еволюціонують у творчості хореографів провідних професійних і аматорських колективів України, які впроваджують власний стиль, хореографічний почерк, авторські принципи, методики, технології, узагальнюючи засоби інтерпретації автентичної танцювальної лексики у сценічних формах. Професійна діяльність хореографів спрямована на активне використання танцювальної аутентики в напрямі збагачення репертуару колективу, розширення лексичних, стилістичних, образно-тематичних, композиційних характеристик народно-сценічної хореографії.

В органічній єдності з основними характеристиками хореографічних смислів балетмейстерської професії розвивається змістове наповнення її *педагогічних смислів*, які визначають викладацький почерк, методики, морально-етичні регулятиви взаємодії з вихованцями, є відображенням особистісних ціннісних

орієнтацій хореографа. Домінантним регулятивом в організації професійно-педагогічної активності балетмейстера вважаємо вимогливість до формування аксіосфери особистості вихованців у процесі основного хореографічного завдання – навчання виконавської майстерності.

Тож педагогічні смисли професії балетмейстера розкривають просвітницький аспект його діяльності, характеризують сутність авторських принципів, закономірностей, змісту, методів і прийомів хореографічно-педагогічної роботи, втілених у таких перспективних напрямках: 1) виявлення виховних ресурсів танцювального мистецтва у професійній хореографічно-педагогічній діяльності; 2) інтеграція виховного й навчального процесів як теоретичної основи хореографічної педагогіки в різних організаційних формах роботи; 3) виокремлення та обґрунтування класифікаційних напрямів хореографічно-педагогічної роботи; 4) визначення шляхів оптимізації процесу формування та вдосконалення майстерності в галузі танцю (виконавської, балетмейстерської, педагогічної); 5) популяризація зразків національного сценічного хореографічного мистецтва; 6) теоретичне узагальнення організаційних форм і методів роботи хореографа-педагога в аматорській і професійній галузях.

У дослідженні встановлено, що творча діяльність видатних хореографів із формування педагогічних смислів української національної хореографічної школи здійснювалася ними в контексті чітко вираженої ідейно-естетичної позиції, власних теоретико-методологічних підходів, сформованих у результаті різноаспектної діяльності: *навчально-виховної, етнографічно-пошукової, організаторської, просвітницької, дослідницької.*

Методологічною основою розвитку педагогічних смислів українського балетмейстерства вважаємо виявлення глибокого духовного змісту танцювального мистецтва, його виховних ресурсів, художньо-естетичного наповнення. Це багато в чому визначало стратегічні напрями практичної діяльності відомих майстрів хореографії, пов'язаної з формуванням аксіосфери своїх вихованців. Вони інтерпретували танець як дієвий засіб формування морально-етичних норм, світоглядних переконань, естетичного світосприйняття,

акцентуючи на його морально-етичному та естетичному потенціалі, утверджували важливість формування у вихованців осмисленого й шанобливого ставлення до національного хореографічного мистецтва. Прищеплюючи відчуття стильових особливостей української танцювальної лексики, вони прагнули сформувати у своїх вихованців справжнє розуміння природи й традицій народної хореографії, художній смак, естетичні принципи, глибоку повагу до української хореографічної культури.

Рефлексія балетмейстерами процесу й результатів своєї хореографічно-педагогічної діяльності зумовила певні узагальнення педагогічних поглядів, переконань щодо стратегій та змісту навчально-виховної роботи в умовах балетного й ансамблевого виконавства. Окремі художньо-естетичні й загальнопедагогічні принципи навчання хореографії, обґрунтовані та практично втілені ними, стали універсальними, що дозволяє визначити їх перспективними складниками національної хореографічної педагогіки. Зокрема, засадничими серед *принципів* хореографічно-педагогічної діяльності балетмейстера визначаємо: 1) формування у вихованців колективу усвідомленого ставлення до хореографічної праці; 2) індивідуального особистісно-орієнтованого підходу до вихованців; 3) професійної вимогливості до результатів діяльності; 4) широкої інтеграції хореографічного навчання (використання в освітньому процесі елементів різних хореографічних систем (видів, стилів, жанрів хореографії)); 5) цілісності хореографічно-педагогічного процесу (органічної єдності та взаємозв'язку всіх напрямів роботи виконавського колективу: навчально-виховної, організаційної, постановочної, режисерської, просвітницької, концертної); 6) систематичності й послідовності хореографічної підготовки.

Водночас кожен із відомих українських балетмейстерів створив свою педагогічну систему, методи й технології, свій унікальний професійний почерк – інструментарій практичного вивчення і творчого осмислення традиційного фольклорного чи багатожанрового сценічного танцю, яскраво проілюстрованими в різних формах хореографічної роботи. Вони впевнено відходили від хореографічних канонів, усталених художніх форм, визначаючи свою творчу

методику передовсім живим процесом, яка, зберігаючи певну традиційність, перманентно набувала новаторських рис.

Загальновідомі національні хореографічні колективи стали своєрідними творчими лабораторіями формування концептів професії балетмейстера: фахової майстерності, власного балетмейстерського стилю, авторських практико-орієнтованих теорій та методичних систем навчання хореографічного мистецтва. Кожний талановитий балетмейстер відкривав власне бачення теорії та практики танцю, формував принципи й закономірності створення хореографічних образів, методи хореографічно-педагогічної роботи. Фіксуючи й теоретично обґрунтовуючи свій практичний досвід, видатні митці хореографічного мистецтва уможлилювали подальше навчання законів творення танцю, а загалом – творення *загальнонаціональної хореографічної школи*. Незважаючи на множинність підходів до інтерпретації балетмейстерської діяльності, її узагальненими концептуальними напрямками визначаємо: 1) актуалізацію виховання молоді на кращих національних культурно-мистецьких традиціях; 2) удосконалення та систематизацію хореографічної лексики, розвиток її традиційних та осучаснених властивостей; 3) розширення виражальних можливостей танцю в різних формах сценізації; 4) утвердження авторських методичних систем і технологій хореографічно-педагогічної роботи.

Усвідомлюючи важливість формування фахового світогляду майбутніх хореографів на кращих національних балетмейстерських традиціях, вважаємо за необхідне актуалізувати впровадження в освітній процес ЗВО авторських навчальних дисциплін, які розкривають специфіку розвитку хореографічної освіти в Україні у творчості її персоніфікованих носіїв. *(Матеріали освітніх компонентів «Історія професійної підготовки педагога-хореографа», «Український народно-сценічний танець у хореографічних колективах» представлено в Додатках К 1, К 2).*

Однак, зауважимо, що попри очевидну значущість спадкоємності у формуванні концептів українського балетмейстерства, сучасні суспільно-політичні й соціокультурні трансформації в Україні ілюструють суперечливість

умов розвитку національної хореографічної освіти, що позначається як на її стратегіях, так і на змістовому наповненні. Фактори глобалізації та євроінтеграції все більше змушують наукову і творчу громадськість усвідомлювати небезпеку тотальної уніфікації культурного світу й, відповідно, актуалізувати проблему збереження багатоступінчастої національної хореографії в усьому різноманітті її жанрів, традицій, регіональних контекстів. Панівний вплив масової культури, комерціалізація сценічного мистецтва спонукають підсилити значення знання «генетичного коду» нації, відтворення ціннісно-сміслових орієнтирів у вітчизняній хореографічній педагогіці.

Вагомим фактором актуалізації розвитку українського балетмейстерства й загалом підтримки хореографічного просвітництва на державному рівні стало заснування у 2002 р. професійного об'єднання майстрів хореографічного мистецтва з метою координації творчих зусиль в напрямках відродження, збереження й розвитку надбань національної хореографічної культури і освіти – Всеукраїнської хореографічної спілки України, очолюваної М. Вантухом, яка з 2004 р. отримала статус «національної» (Про надання статусу національної Всеукраїнській хореографічній спілці <https://www.kmu.gov.ua/npas/10296739>). Національна хореографічна спілка України [далі НХСУ – Т. Б.] об'єднує на добровільних засадах професійних артистів, балетмейстерів, викладачів, створивши осередки у 15 регіонах України й охопивши просвітницькою роботою близько 20 тис. танцювальних колективів різних відомств і жанрових напрямів. Пріоритетом творчої активності митців визначено збереження національних традицій та здобутків у галузі хореографічної культури України, координацію творчих зусиль щодо підтримки всіх видів танцювального мистецтва. З метою подальшого розвитку виконавської хореографічної школи, збагачення лексичних і репертуарних ресурсів національної хореографії, виявлення талановитої молоді та поширення хореографічної освіти в Україні керівництво НХСУ започаткувало проведення низки змагальних культурно-мистецьких проєктів, серед яких – Міжнародний фестиваль-конкурс «Веселкова Терпсихора», Міжнародний фестиваль «Фольклорний дивосвіт», Всеукраїнський конкурс народної

хореографії імені П. Вірського. Як бачимо, практична реалізація статутних завдань НХСУ сфокусована на підтримці всіх соціально значущих ініціатив у галузі національної хореографічної культури й освіти, що загалом potwierджує важливість її місії як суб'єкта творчої діяльності.

Подією загальнонаціонального значення вважаємо створення у 2004 р. єдиного в Україні Музею історії українського хореографічного мистецтва, розташованого на території Державного музею-заповідника І. Карпенко-Карого (с. Миколаївка Кіровоградської обл.). Фонди музейної установи складають близько 5 тис. експонатів з розвитку національної хореографічної культури, творчих надбань відомих танцювальних колективів (Похиленко, 2012, с. 341–342). Тож перспективним напрямом поступу хореографічної освіти в Україні визначаємо створення регіональних музеїв та кімнат-музеїв хореографічного мистецтва в закладах освіти і культури з метою прилучення різних поколінь хореографів до історії, традицій національної хореографії, активізації студіювання хореографічної аутентики різних регіонів України та загалом започаткування окремого напрямку музейної педагогіки.

Висновки до розділу 6

Отже, реалізація сучасної неперервної хореографічної освіти спирається на дві інтеграційні сфери – вертикальну і горизонтальну, – які загалом визначають її функціонування, забезпечують спадкоємність усіх ступенів формальної освіти, де кожний освітній рівень дає можливість переходу на наступний, а неформальні форми організації доповнюють професійну підготовку поза формальною освітньою системою і спеціальних освітніх програм. Хореографічна підготовка на кожному із визначених рівнів має ознаки міждисциплінарності та наскрізної наступності в оволодінні професійними компетентностями. Актуальними тенденціями й водночас перспективами подальшого розвитку неперервної хореографічної освіти визначаємо її активну інтеграцію (вертикальну і горизонтальну) на різних організаційних рівнях.

Персоніфікований характер розвитку хореографічного мистецтва в Україні дає підстави визначити особисті досягнення знаних представників професійної

хореографії потужним активатором формування концептів хореографічної педагогіки й загалом ціннісно-культурного фонду національної хореографічної освіти. Хореографічні школи, сформовані відомими українськими балетмейстерами, синтезували досягнення кількох поколінь хореографів у сфері сценізації мистецтва танцю та формуванні методології професійно-хореографічного навчання, забезпечували наступність творчих і педагогічних концептів його практичного осягнення й теоретичного узагальнення. Поняття *«національна хореографічна школа»* трактуємо як освітню модель професійної хореографічної підготовки, сукупність характеристик виконавської манери, стилю, самобутності танцювальної мови та естетики, що ґрунтується на автентичних національних традиціях педагогіки хореографії, втілюючи передовсім так званій «майстровий тип освіти» – передавання досвіду «з ніг у ноги», а також на традиціях духовного учнівства, що транслюють наступним поколінням пріоритетні духовно-моральні цінності засобами хореографічного виконавства. Усвідомлення духовної цінності та глибокої змістовності народного танцювального мистецтва – осердя творчих методик знаних українських хореографів – вважаємо перспективним напрямом розвитку національної хореографічної школи. З урахуванням результатів наукового пошуку здійснено прогностичне обґрунтування розвитку хореографічної освіти в Україні на державному, інституційному, особистісно-творчому рівнях. Конструктивними напрямками подальших наукових розвідок в галузі хореографічної освіти вважаємо дослідження стратегій, особливостей змістового наповнення хореографічної інноватики, осмислення її педагогічних ресурсів задля втілення кращих її надбань в теорію і практику педагогіки хореографії.

Результати дослідження, висвітлені у цьому розділі, опубліковані у працях автора (Благова, 2014 б; Благова, 2016 б; Благова, 2017 б; Благова, 2018 а; Благова, 2018 б; Благова, 2020 а; Vlahova, 2019).

ВИСНОВКИ

Результати дослідження розвитку хореографічної освіти в Україні в період ХХ – початку ХХІ століття на основі архівних та опублікованих джерел підтверджують досягнення мети й розв'язання визначених завдань, а також дають змогу сформулювати такі висновки:

1. Узагальнення основних теоретико-методологічних підходів до осмислення термінологічного апарату дослідження, уточнення змістових характеристик дефініцій базових понять уможливило формулювання їх авторського визначення відповідно до визначеної ієрархії розвитку їхніх взаємозв'язків.

Поняття «танець» розуміємо як феномен, що являє собою сукупність фізичних інтенційних дій, наділених естетичними якостями, а отже, синтезує тілесні рухи з рухами людської душі. Виявлено, що в танці, як і в будь-якому явищі, наявному передусім у мистецькому вимірі, органічно поєднані амбівалентні властивості: суб'єктивне й об'єктивне, форма і зміст, задум і практичне втілення, зображальність і виразність. У зв'язку з цим поняття «хореографічна освіта» як складник освіти мистецького профілю визначено процесом і результатом цілеспрямованого формування комплексу професійних і особистісних якостей, де професійні зумовлені специфікою функційної спрямованості творчої діяльності в галузі танцю, а особистісні забезпечують розвиток аксіосфери індивіда. Процеси навчання й виховання інтерпретовано системоутворювальними елементами хореографічної освіти, її домінантними ознаками, що відображають сутність танцю в мистецько-педагогічному вимірі. Кожний із них має ознаки комплементарності, забезпечуючи професійну цілісність і діалектичну єдність.

Поняття «хореографічна педагогіка» визначено як профільну галузь педагогічних знань, сфокусовану на дослідженні ресурсності мистецтва танцю в системі освіти; науку про хореографічну освіту, що вивчає основні концепти теорії та практики навчання танцювального мистецтва в різних напрямках, стилях та жанрах, сформованих у результаті його історичного поступу та процесів

професіоналізації. Завдання хореографічної педагогіки як технологічного складника хореографічної освіти сфокусовані на осмисленні сутності, закономірностей, принципів, структури, змісту, технологій, організаційних форм і класифікацій методів різноаспектної освітньої діяльності в галузі танцю.

Розвиток педагогічних традицій у царині хореографічної освіти сприяв виокремленню поняття «хореографічна школа», яке інтерпретовано в дослідженні як соціокультурний феномен, що формує та розвиває балетмейстерські, виконавські, педагогічні традиції, забезпечуючи їхню наступність, акумулює сконцентрований професійно-хореографічний досвід поколінь, популяризує конкретні теорії, технології та методики опанування мистецтва професійного танцю, сприяє виокремленню різних хореографічно-педагогічних напрямів тощо.

2. На основі культурологічного підходу схарактеризовано розвиток хореографічної освіти через призму загальнофілософського розуміння та історико-культурної ідентифікації. З'ясовано, що осмислення природи «мистецтва руху» у контексті професійної діяльності та обґрунтування його освітніх ресурсів ґрунтується на різножанрових філософських, мистецьких, хореографічних, педагогічних творах. Еволюційний поступ танцювальної культури в різних історичних формаціях набував нових модифікацій із характерними змістово-функційними ознаками, які завжди містили в собі ідею, змістовність, образність, педагогічний компонент, що були своєрідним механізмом вираження духовно-естетичного наповнення відповідної епохи. Відповідно, хореографічну освіту інтерпретовано як соціокультурний феномен, що видозмінювався на різних історичних етапах не лише в аспекті лексичних, технічних чи композиційних можливостей, але й передовсім з позицій еволюції духовної культури, естетичної думки, світоглядних концепцій, утілених у русі, змістового наповнення кожного видового чи жанрового напрямку. З'ясовано, що реформи в хореографічній освіті були вибудовані з орієнтацією на культурні й мистецькі регулятиви, які визначали спрямованість її динаміки та змісту.

3. Дослідження феномену хореографічної освіти у вимірі історичних, соціокультурних і мистецьких детермінант дозволило з'ясувати, що з кожною

історичною епохою професійна хореографія набувала нових модифікацій із характерними змістово-функційними ознаками та, відповідно, потребувала наукового обґрунтування ідейно-художніх властивостей, естетики виконавського стилю, технік танцю та способів їхньої фіксації. Педагогічні смисли професійної хореографії вибудовувалися на ґрунті різних національних культур й водночас набували універсальних ознак. Класична хореографія, розвиваючись унаслідок міжкультурної взаємодії італійської, французької, слов'янської (польської і російської) виконавських танцювальних шкіл, поступово сформувалася в універсальну теоретико-методичну систему академічної підготовки зі спеціалізованим тезаурусом, канонічними правилами виконання. Розвиток бальної хореографії (побутової, сценічної, конкурсної), зумовлений загальними особливостями культурогенезу хореографічного мистецтва, призвів до стандартизації та уніфікації танцювальної лексики, професійних термінів, канонізації критеріїв конкурсного виконавства, які сформувалися передовсім у спортивно-танцювальній площині й набули статусу інтернаціоналізмів у хореографічній педагогіці. Розвиток радянської бальної танцювальної культури спричинив утвердження окремої моделі бальної хореографії й, відповідно, окремого теоретичного напрямку професійної хореографічної підготовки. Теоретичні напрацювання в галузі народно-сценічної хореографії відтворювали розвиток танцювальної аутентики різних етнічних груп, уособлювали самотність кожної з них. Розвиток української хореографічної педагогіки сформульовано в таких теоретико-методологічних напрямках: 1) розроблення способів паспортизації автентичного танцювального матеріалу, створення авторських систем його фіксації (текстової чи знакової) на основі студіювання етнонаціональних першоджерел; 2) здійснення класифікаційного поділу народного танцю за жанровими ознаками або на основі вивчення особливостей його семантики, лексики, морфології (із визначенням змістово-функційних характеристик); 3) розширення термінологічного поля народної хореографії; 4) узагальнення авторських методик і технологій практичного опанування народних танцювальних зразків.

4. Невід'ємним складником неперервної хореографічної освіти впродовж досліджуваного періоду визначено допрофесійну хореографічну підготовку дітей та учнівської молоді у навчальних закладах середньої ланки освіти (до 1917 р.), в однопрофільних спеціалізованих і багатoproфільних позашкільних навчальних закладів мистецької спрямованості. Аналіз їхньої діяльності дозволив висувати, що незалежно від призначення проаналізованих типів шкіл їх об'єднували спільні функційні характеристики – рання професійна орієнтація вихованців, створення сприятливого освітнього середовища для виховання творчої особистості з особливим типом освіченості, націленої на продовження хореографічної освіти. У кожному із типів освітніх закладів підготовка до подальшого професійного хореографічного навчання мала свою специфіку й відбувалася контекстно до цільової настанови й статутних нормативів організації освітнього процесу. Однопрофільні спеціалізовані хореографічні школи забезпечували базову підготовку для подальшого професійного навчання майбутніх артистів балету. Вони пройшли шлях від виробничих мистецьких студій та приватних шкіл до спеціалізованих хореографічних закладів, сформувавши в Україні окремий напрям передпрофесійної хореографічної освіти. Феноменом триступеневої фахової підготовки виконавських кадрів у межах професійного танцювального колективу стала хореографічна школа-студія при НЗААТУ імені П. Вірського, яка розвиває унікальний досвід наступності й системності хореографічної освіти. У системі багатoproфільних закладів позашкільля хореографічне навчання мало іншу функційність і було спрямоване на реалізацію творчого потенціалу особистості у вільний час, її гармонійний духовний та фізичний розвиток, а також набуття певного виконавського досвіду. Поглиблене хореографічне навчання у структурі позашкільної освіти забезпечували спеціальні школи піонерів-інструкторів, інструкторські штаби консультативно-хореографічної підготовки для найбільш здібних учасників танцювальних гуртків у позашкільних дозвіллевих установах, дитячі сектори, профільні оздоровчі дитячі табори відпочинку, творчі студії з підготовки хореографів-виконавців при аматорських ансамблях танцю. Початкові спеціалізовані мистецькі навчальні заклади займали свою окрему організаційну та

змістову нішу в допрофесійній хореографічній освіті. За своєю структурою, цільовими настановами, організацією освітнього процесу вони мали ознаки бінарності, поєднували ознаки і позашкільного, і професійного навчального закладу.

Професіоналізація позашкільної хореографічної підготовки на межі ХХ – ХХІ ст. зумовила трансформацію традиційних форм організації дитячого танцювального аматорства (гуртків, студій, творчих об'єднань) в однопрофільні структуровані освітньо-виховні комплекси, центри, авторські хореографічні школи. Такі типи закладів, об'єднавши загальноосвітні, позашкільні, культурно-мистецькі установи, значно розширили можливості допрофесійної хореографічної підготовки, її структурного, організаційного і змістового виокремлення.

5. Неформальна хореографічна освіта впродовж досліджуваного історичного періоду функціувала в позаінституційній площині, об'єднувала осередки професійного й аматорського танцювального виконавства. Вона розвивався дискретно й поетапно, зумовлюючи появу й поширення різних організаційних форм: студійних, гурткових, ансамблевих, масових дозвіллевих (танцювальних балів, дансингів, вечорів відпочинку, дискотек) і масових змагальних (конкурсів, оглядів, олімпіад різних рівнів). Їхня диверсифікація за видовими, жанровими, формальними ознаками, детермінована суспільно-політичними й культурно-мистецькими чинниками, на різних етапах історичного поступу забезпечувала прилучення різновікової аудиторії (учнівської молоді, дорослого населення) до танцювального мистецтва. Саме у практичному вимірі – в авторських стратегіях творчої діяльності відомих балетмейстерів, педагогів-хореографів, організаторів та керівників творчих колективів, методистів хореографічного жанру – утверджувалися смисли українського балетмейстерства, формувався тезаурус хореографічної педагогіки й загалом концепти національної хореографічної школи.

Вагомим чинником розвитку неформальної хореографічної освіти визначено просвітництво профільних структурних підрозділів культосвітньої галузі, сфокусоване на: 1) узагальненні й поширенні передового досвіду зразкових

самодіяльних хореографічних колективів, здійснення пошуку та пропаганди нових ефективних форм і методів їхньої роботи; 2) формуванні науково-методичного, довідково-інформаційного фонду з проблем хореографічної творчості й культурно-освітньої роботи, наданні його матеріалів для користування творчим організаціям і митцям; 3) здійсненні видавничої діяльності (виданні навчально-методичної й репертуарної продукції); 4) упровадженні цільових програм розвитку хореографічної самодіяльності в умовах культурно-дозвіллевої галузі; 5) проведенні зональних та республіканських фестивалів, оглядів-конкурсів, семінарів, науково-практичних конференцій із проблем розвитку народної творчості; 7) організації театральних-видовищних, танцювально-розважальних програм, спільних виступів аматорських і професійних творчих колективів; 8) створенні просвітницьких осередків, зокрема й на платній основі (курсів, шкіл, студій, творчих майстерень, консультаційних пунктів).

6. Професійна хореографічна освіта в Україні реалізовувалася в різних типах спеціалізованих навчальних закладів гуманітарного профілю, які забезпечували багаторівневу підготовку виконавців, керівників аматорських і професійних танцювальних колективів, організаторів хореографічної самодіяльності, балетмейстерів, режисерів, викладачів хореографії для різних типів навчальних закладів. Спрямованість змісту хореографічного навчання зумовлена цільовими настановами, кваліфікаційними характеристиками кожної спеціальності, сферою їхнього практичного застосування в мистецькому виробництві. У театральних навчальних закладах, які готували представників різних мистецьких спеціальностей (акторів, режисерів, педагогів), зміст хореографічної освіти був детермінований синкретичним характером театральних-видовищного виробництва й забезпечував формування широкого спектра професійних сценічних якостей: пластичної виразності тіла, танцювальної майстерності як складника акторської техніки, творчо-постановчих здібностей. Спеціалізовані хореографічні середні навчальні заклади інтерпретовано у дослідженні як провідні профільні інституції, які здійснювали підготовку

виконавських хореографічних кадрів і загалом представляли еволюційний поступ хореографічної освіти в Україні. Вони уособлювали академічну модель професійної хореографічної підготовки, забезпечували активну інтеграцію навчальних і виробничих завдань, ранню професійну спеціалізацію здобувачів. У закладах педагогічної освіти метою хореографічної підготовки було формування аксіосфери майбутнього вчителя (як важливого чинника його професійної сформованості) та прикладних рухових навичок задля якісного забезпечення хореографічно-педагогічного процесу у шкільній та позашкільній галузях. У навчальних закладах культури й мистецтва хореографічна підготовка була спрямована на формування в майбутніх фахівців культурно-просвітницької роботи (передовсім керівників хореографічних колективів, організаторів хореографічної самодіяльності) фахових компетентностей, необхідних для реалізації в різних типах культурно-просвітницьких закладів. Загальними завданнями хореографічної підготовки в усіх проаналізованих типах професійних навчальних закладів визначено формування виконавських, хореографічно-педагогічних та балетмейстерських компетентностей, необхідних для самореалізації у професійній діяльності.

7. На основі критеріїв (суспільно-політичних та культурно-мистецьких чинників, законодавчого оформлення в освітній галузі мистецького (хореографічного) напрямку, динаміки розвитку форм організації хореографічної освіти, стану розробки теорії та практики хореографічної освіти) розроблено періодизацію розвитку хореографічної освіти в Україні впродовж ХХ – на початку ХХІ століття та визначено характерні особливості кожного періоду, а саме:

I період (1900 – 1920 рр.) – період розвитку допрофесійних і становлення професійних форм хореографічної освіти у структурі театральнo-видовищної індустрії в імперську добу; поширення студійних форм хореографічної підготовки як напрямку масової культури; створення передумов для самовизначення українського балетного жанру та, як наслідок, оновлення змісту професійної

підготовки виконавців-хореографів у різних художніх формах у добу Української національно-демократичної революції.

II період (1920 – 1929 рр.) – період синкретичності форм хореографічної освіти, функціонування професійної хореографічної освіти у складі театральних освітніх закладів та у структурі мистецької індустрії як навчально-виробничих студій; розвиток професійної хореографічної освіти в новаторських мистецьких об'єднаннях УСРР; конвергенції різних видів сценічного мистецтва і, як наслідок, домінування мистецької форми «єдиного художнього гуртка» у студійному хореографічному русі, новаторських пошуків у змістовому наповненні хореографічної підготовки на тлі процесів національно-культурного відродження України у складі Радянського Союзу.

III період (1930 – 1959 рр.) – період централізації та структурного визначення хореографічної освіти як окремого напрямку професійної підготовки, її законодавчого та організаційно-методичного врегулювання; утвердження хореографічної підготовки в ансамблевих сценічних формах; контраверсійності розвитку хореографічної освіти в умовах тотальної ідеологізації й уніфікації змісту масового самодіяльного і професійного мистецтва, підвищення у соціумі його статусу як ідеологічної настанови та засобу впливу на особистість; латентного розвитку національної хореографії у творчості персоніфікованих її носіїв.

IV період (1960 – 1990 рр.) – період диверсифікації форм, змістових видів і напрямків хореографічної освіти на тлі ренесансу радянської танцювальної культури; підвищення статусу українського самодіяльного хореографічного мистецтва; активної кореляції цілей, завдань професійної та аматорської хореографії; посилення впливу громадських культурно-просвітницьких організацій на розвиток неформальних форм хореографічної освіти; актуалізації хореографічної підготовки організаторів культурно-просвітницької роботи та започаткування хореографічної спеціалізації в структурі професійних навчальних закладів культури й мистецтва.

V період (1991 – 2010 рр.) – період модернізації розвитку хореографічної освіти в незалежній Україні, стимульованого низкою нормативно-правових документів і урядових програм галузей освіти і культури; варіативності організаційних форм, змістового наповнення хореографічної підготовки; розвитку авторських шкіл, альтернативних технологій хореографічного навчання, індивідуальних освітніх траєкторій; започаткування вищої хореографічно-педагогічної освіти, зумовлене підвищенням місця і ролі хореографії у структурі загальної та позашкільної освіти, спрямованої на україноцентричні ідеї освіти й виховання як підростаючого покоління, так і освіти дорослих.

8. Узагальнення результатів наукового пошуку дало можливість сформулювати рекомендації щодо використання прогресивних ідей розвитку хореографічної освіти в Україні за трьома рівнями:

– *державний рівень*: запровадження хореографічної підготовки у зміст загальноосвітніх закладів; посилення підтримки (законодавчої, економічної, організаційно-методичної) допрофесійних форм хореографічної підготовки; запровадження програм національного хореографічного виховання дітей та учнівської молоді; посилення нормативно-методичної підтримки аматорської та професійної хореографічної освіти дорослих; модернізація вищої хореографічної освіти шляхом удосконалення якості освітніх програм спеціальностей 024 Хореографія та 014 Середня освіта (Хореографія); створення музеїв українського хореографічного мистецтва;

– *інституційний рівень*: удосконалення підготовки студентів-хореографів у ЗВО на засадах компетентісно-орієнтованого підходу (формування інтегральної, загальних і фахових компетентностей); розширення можливостей профільних кафедр у збільшенні кількості професійно-орієнтованих дисциплін, формуванні індивідуальної освітньої траєкторії здобувачів, в організації їхньої зовнішньої і внутрішньої мобільності, набутті соціальних навичок *soft skills*; активізація використання мультимедійних інформаційних ресурсів; стимулювання студентської хореографічної творчості в неформальних формах організації;

– *особистісно-творчий рівень*: усвідомлення необхідності вдосконалення й розширення фахових компетентностей для успішної реалізації у професійній діяльності; формування потреби в постійному професійному саморозвитку (участі у профільних мистецьких об'єднаннях, науково-практичних і конкурсних заходах); формування індивідуального стилю (виконавського, балетмейстерського, педагогічного), творчого почерку, професійного іміджу.

Проведене дослідження не претендує на висвітлення всіх аспектів розвитку хореографічної освіти в Україні. На нашу думку, кожний період її історичного поступу відповідно до розробленої періодизації може бути предметом окремого історико-педагогічного дослідження. Конструктивними напрямками подальших наукових розвідок у галузі хореографічної освіти вважаємо дослідження стратегій, особливостей змістового наповнення хореографічної інноватики, осмислення її педагогічних ресурсів для втілення кращих надбань у теорію і практику педагогіки хореографії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Абакумов, А. А., Кузин, Н. П., Пузырев, Ф. И., & Литвинов, Л. Ф. (Сост.). (1974). *Народное образование в СССР: общеобразовательная школа: сб. док. 1917–1973 гг.* Москва: Педагогика.
- Абрамов, А. (1924). Танец на ущербе. *Новый зритель*, 12, 6.
- Абызова, Л. И. (2015). *Теория и история хореографического искусства: Термины и определения: глоссарий: учеб. пособ.* Санкт-Петербург: Композитор.
- Авдеев, А. Л. (1959). *Происхождение театра. Элементы театра в первобытнообщинном строе.* Москва; Ленинград: Искусство.
- Аверинцев, С. С. (1973). Вступительная статья. *Идеи эстетического воспитания: антология* (Т. 1, с. 2-12). Москва.
- Авраменко, В. (1947). *Українські національні танки, музика і стрій.* Вінніпег.
- Авраменко, В. (1928). *Українські національні танки* (Кн. 1). Вінніпег; Київ; Львів.
- Адис, Л. (1937). Теория гимнастики театрального танца. В кн. М. В. Борисоглебский (Ред.), *Классики хореографии* (с. 195-219). Ленинград; Москва: Ленингр. гос. хореографический техникум.
- Александрова, Н. А. (Сост.). (2011). *Балет, танец, хореография: краткий словарь танцевальных терминов и понятий* (2-е изд., испр. и доп.). Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки.
- Александрова, Н. (1930). Создать массовый танец, созвучный нашей эпохе. *Физкультуривист*, 17–18, 21–26.
- Александрова, Н., Бурцева, М., & Шишкарева, Е. (1931). *Массовые агитпляски.* Москва; Ленинград: Физкультура и туризм.
- Алексеева, Л. (2000). *Двигаться и думать: сборник материалов.* Москва.
- Алексидзе, Г. Д. (2014). *Балет в меняющемся мире.* Санкт-Петербург: Композитор.
- Алексидзе, Г. (2011). *Школа балетмейстера: учеб. пособ.* Москва: ГИТИС.
- Алиев, Ю. Б. (1980). Дискотека в школе. *Воспитание школьников*, 1, 71–73.
- Алякринская, М. А. (2012). Танец и идеология: фокстрот в советской культуре 1920–1930-х гг. *Вестник СПбГУКИ*, 3 (12), 24–30.

- Алякринская, М. А. (2014). Тенденции развития массового танца 1950-х гг.: бальный танец. *Вестник СПбГУКИ*, 2 (19), 135–142.
- Амашукели, А. В. (2001). Эстетика в итерпарадигмальном пространстве: перспективы нового века. В кн. *Материалы научной конференции 10 октября 2001 года. Серия «Symposium»* (Вып. 16, с. 10–13). Санкт-Петербург: С.-Петерб. филос. об-во.
- Антипова, I. (1983). Ваш танцевальный гурток. *Соціалістична культура*, 5, 24.
- Антипова, I., & Згурський, А. (Упоряд.). (1974). *Ритми: збірник бальних танців* (Вип. 3). Київ: Мистецтво.
- Антипова, I. М., & Лешевич, Т. К. (1964). *Танцювальний гурток в клубі*. Київ: Мистецтво.
- Антипова, I. М. (1972). *Танцювальний гурток у клубі: посібник*. (2-ге вид., випр. і доп.). Київ: Мистецтво.
- Аристотель. (1981). Никомахова этика. *Сочинения* (Т. 4, с. 53-293) (пер., вступ. статья и примеч. И. Д. Рожанский). Москва: Мысль.
- Аристотель. (1997). *Политика. Афинская полития*. Москва: Мысль.
- Аристотель. Доватура, А. И. (Ред.). (1983). *Собрание сочинений* (Т. 4). Москва: Мысль.
- Арсенич, П. (2004). Збірка Володимира Шухевича «Гуцульщина» в оцінці українських та зарубіжних вчених. *Народна творчість та етнографія*, 6, 23-27.
- Атитанова, Н. В. (2000). *Танец как смысловая универсалия: от выразительного движения к «движению» смыслов*. (Автореф. дис. канд. философ. наук). Саранск.
- Базарова, Н., & Мей, В. (1964). *Азбука классического танца*. Ленинград: Искусство.
- Бакланова, Т. И. (1986). *Самодетельное художественное творчество в СССР: учеб. пособ.* Москва: МТИК.

- Баландина, Н. В. (2010). Феномен танца как объект философской рефлексии: ключевые проблемы и основные вопросы. *Культура народов Причерноморья*, 196, 1, 28–30.
- Баранова, Т. (1989). О космологической и религиозной концепции танца в культуре Средневековья, Ренессанса и Барокко. *Традиция в истории музыкальной культуры». Серия: Проблемы музыкознания*, 3, 74.
- Бахрушин, Ю. А. (1977). *История русского балета*: учеб. пособ. [для ин-тов культуры, театр., хореогр. и культ.-просвет. училищ]. (Изд. 3-е). Москва: Просвещение.
- Бахрушин, Ю. А. (1965). *История русского балета*. Москва: Советская Россия.
- Бахрушин, Ю. А. (1947). Танец в советской школе (1917–1933 гг.). В кн. В. Н. Шацкая (Ред.), *Художественное воспитание советского школьника*: сб. статей и материалов (с. 163-174). Москва.
- Бердовський, О. (1977). Життя і танець. *Соціалістична культура*, 1, 28-29.
- Березівська, Л. Д. (1999). *Освітньо-виховна діяльність київських просвітницьких товариств (друга половина XIX – поч. XX ст.)*. Київ: Молодь.
- Березівська, Л. Д. (2008). *Реформування шкільної освіти в Україні у XX столітті*: монографія. Київ: Богданова А. М.
- Березова, Г. (1947). Більше уваги хореографічній самодіяльності. *Культурно-освітня робота*, 4, 31-33.
- Березова, Г. (1948). Ширше використовувати скарбницю хореографічного фольклору. *Культурно-освітня робота*, 11, 38-39.
- Берека, В. Є. (2001). *Соціально-педагогічні основи розвитку позашкільної освіти в Україні (1957–2000 рр.)*. (Дис. канд. пед. наук). Київ.
- Бернадська, Д. П. (2005). *Феномен синтезу мистецтв в сучасній хореографії*. (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Київ.
- Белінська, А. І. (Ред.). (1972). *Голубка: танці з репертуару заслуженого самодіяльного вокально-хореографічного ансамблю УРСР «Галичина»*. Київ: Мистецтво.

- Бисикало, С. К., & Борщевський, Ф. М. (1978). *Український фольклор: Критичні матеріали*: [навч. посіб. для філол. ф-тів ун-тів та пед. ін-тів]. Київ: Вища школа.
- Благова, Т. О. (2012 а). Аматорська хореографічна освіта у системі роботи клубних закладів в Україні. В кн. *Освіта дорослих: теорія, досвід, перспективи*: зб. наук. праць (Вип. 5, с. 81-90). Київ; Ніжин: Вид-ць ПП Лисенко М.М.
- Благова, Т. О. (2016 а). Динаміка розвитку школи українського народного танцю (у контексті діяльності видатних педагогів-хореографів ХХ ст.). В кн. *Współczesne problemy kultury i sztuki: monograph* (pp. 250-260) (scientific editors: dr Karolina Janczy, dr Olga Lukovska, dr Tetyana Nestorenko). Wydawnictwo Wyższej Szkoły Technicznej w Katowicach.
- Благова, Т. О. (2016 б). Динаміка формування концептів професії балетмейстера в Україні (на матеріалі творчості П. П. Вірського). *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*, 4 (86), 24-29.
- Благова, Т. О. (2015 а). Динаміка формування теоретичних основ хореографічної освіти: історико-культурологічний контекст. *Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology: the journal is published by the support of Society for Cultural and Scientific Progress in Central and Eastern Europe*. Budapest, III(24), 48, 21-24.
- Благова, Т. О. (2013 а). Дитяче хореографічне аматорство у розвитку художньої самодіяльності в Україні. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 7 (33), 213-223.
- Благова, Т. О. (2017 а). Дослідження етапів професіоналізації народно-сценічної хореографії в історико-культурній динаміці. *ScienceRise: Pedagogical Education*, 7 (15), 36-40.
- Благова, Т. О. (2019). Етапи професіоналізації бальної хореографії в історико-культурній динаміці. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*, 1-2 (13-14), 3-13.

- Благова, Т. О. (2013 б). Етапи розвитку сучасної хореографічної художньої самодіяльності в Україні. *Науковий часопис Національного пед. університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти*, 14 (19), 181-186.
- Благова, Т. О. (2012 б). Історико-педагогічний аспект хореографічного виховання школярів. В кн. О. А. Дубасенюк, Н. Г. Сидорчук (Ред.), *Естетичне виховання дітей та молоді: теорія, практика, перспективи розвитку*: зб. наук. праць (с. 180-188). Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка.
- Благова, Т. О. (2014 а). Київське державне хореографічне училище у системі професійної мистецької освіти: історико-педагогічний аспект. *Педагогіка і психологія професійної освіти*, 6, 185-194.
- Благова, Т. А. (2014 б). Непрерывное хореографическое образование : традиции и перспективы развития. *SOCIETY, INTEGRATION, EDUCATION : proceedings of the International Scientific Conference. Rezekne, П*, 391-400.
- Благова, Т.О. (2016 с). Новаторські танцювальні системи як чинник розвитку хореографічної освіти на початку ХХ століття. *Сучасне хореографічне мистецтво: підґрунтя, тенденції, перспективи розвитку: навчально-методичний посібник для студ. вищ. навч. заклад.* упорядн. О.А. Плахотнюк. Львів: СПОЛОМ, 46–53.
- Благова, Т. О. (2012 с). Організація педагогічного процесу в системі хореографічного аматорства в Україні. *Педагогіка і психологія професійної освіти*, 6, 201-208.
- Благова Т. А. (2015 б). Особенности хореографического образования в системе театральных учебных заведений. *Modern Science – Moderní věda. Praha. Ceska republika, Nemoros*, 2, 69-76.
- Благова, Т. О. (2013 с). Особливості хореографічного виховання школярів у системі освіти в Україні: історико-педагогічний аспект. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*, 3 (69), 53–57.

- Благова, Т. О. (2011 а). Особливості хореографічної освіти у технікумах підготовки культурно-освітніх працівників в Україні середини ХХ ст. *Педагогіка і психологія професійної освіти*, 5, 197-206.
- Благова, Т. О. (2018 а). Пріоритети професійно-практичної підготовки хореографа в умовах закладів вищої освіти. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*, 1 (11), 3-10.
- Благова, Т. О. (2017 б). Професійно-практична підготовка хореографа в умовах вищої педагогічної освіти. *Мистецтво та освіта*, 1 (83), 48-52.
- Благова, Т. О. (2014 с). Розвиток українського народно-сценічного танцю у діяльності професійних вокально-хореографічних колективів ХХ ст. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*, 14, 125-130.
- Благова, Т. О. (2011 б). Розвиток хореографічної освіти в Україні в діяльності Будинків народної творчості (40–50 рр. ХХ ст.). *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*, 50, 63–67.
- Благова, Т.О. (2020 а). Розвиток хореографічної освіти в Україні: історико-педагогічний концепт : монографія. Полтава : ТОВ : АСМІ.
- Благова, Т. О. (2009). *Розвиток шкільної і професійної мистецької освіти на Полтавщині (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.)*: навч. посіб. [для студ. вищих навч. закл.]. Полтава: Оріяна.
- Благова, Т. О. (2012 d). Розвиток школи українського народного танцю у мистецькій спадщині Л. Д. Чернишової. *Педагогіка і психологія професійної освіти*, 3, 127–136.
- Благова, Т.О. (2011 с). Специфіка формування професійних якостей майбутніх учителів-хореографів. *Наук. часопис Націон. пед. університету імені М.П. Драгоманова. Серія 13. Проблеми трудової та професійної підготовки: зб. наук. праць*, 16. К.: НПУ, 16–25.
- Благова, Т.О. (2020 б). Танцювальна інноватика першої третини ХХ століття у формуванні концепцій хореографічної освіти. *Dynamics of the development of world science. Abstracts of the 8th International scientific and practical*

conference. Perfect Publishing. Vancouver, Canada. Pp. 323–329. URL: <http://sci-conf.com.ua>.

- Благова, Т. О. (2018 b). Формування концептів професії балетмейстера у контексті розвитку української хореографічної освіти. В кн. *Естетика і етика педагогічної дії* : зб. наук. пр. (Вип. 17, с. 140-151). Київ; Полтава.
- Благова, Т. О. (2018 c). Формування професійних компетентностей балетмейстера-педагога у структурі вищої хореографічної освіти: теоретичний аспект. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Педагогічні науки*, 3 (94), 21-26.
- Благова, Т. О. (2015 c). Формування теоретичних основ хореографічної освіти в контексті танцювальної культури античності. *Педагогіка і психологія професійної освіти*, 4-5, 148-159.
- Благова, Т. О. (2015 d). Формування теорії української народної хореографії в історико-культурологічному вимірі. *Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology: the journal is published by the support of Society for Cultural and Scientific Progress in Central and Eastern Europe, Budapest*, III (30), 59, 27-30.
- Благова, Т. О. (2015 i). Хореографічна освіта в системі початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів. *Науковий огляд*, 5 (15), 71-79.
- Благова, Т. О. (2011 d). Хореографічна освіта України середини ХХ ст. у системі підготовки культурно-освітніх працівників. *Науковий часопис Нац. пед. ун-ту імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти*, 11 (16), 286-290.
- Благова, Т. О. (2014 d). Хореографічна підготовка в системі театральної освіти України. В кн. *Естетика і етика педагогічної дії*: зб. наук. пр. (Вип. 8, с. 100-110). Київ; Полтава.
- Благова, Т. О. (2011 i). Хореографічна підготовка вчителя у системі вищих педагогічних навчальних закладів в Україні 20-х рр. ХХ ст. В кн. *Витоки*

- педагогічної майстерності. Серія: Педагогічні науки: зб. наук. пр. (Вип. 8, ч. II, с. 65-71). Полтава.*
- Благова, Т. О. (2012 і). Хореографічна підготовка вчителя в системі педагогічної освіти: історико-педагогічний аспект. В кн. Н. С. Побірченко (Ред.), *Проблеми підготовки сучасного вчителя: зб. наук. пр. (Вип. 6, ч. 2, с. 248-254). Умань: ПП Жовтий О.О.*
- Благова, Т. О. (2010). Хореографічне мистецтво у системі професійної освіти України 20-х рр. ХХ ст. *Педагогіка і психологія професійної освіти*, 5, 155-163.
- Блазис, Карло. (1937). Искусство танца. Извлечение из книги «Manuel complet de la danse». Л. Д. Блок, Ю. И. Слонимский (Ред.), *Классики хореографии* (с. 81-195) (пер. с фр. О. Н. Брошниковской). Ленинград; Москва: Ленингр. гос. хореографический техникум.
- Блазис, К. (2008). *Танцы вообще. Балетные знаменитости и национальные танцы*. (2-е изд. испр.). Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки.
- Блатова, А. Н. (1966). *Программа по народно-характерному танцу (для самодеятельных хореографических коллективов)*. Ленинград: Обл. совет профсоюзов.
- Блок, Л. Д. (1987). *Классический танец: История и современность*. Москва: Искусство.
- Блок, Р. С. (1959). *Проведение вечеров бального танца (из опыта работы в школе бального танца и на вечерах танца)*. Москва; Ленинград: Центральный Дом народного творчества имени Н. К. Крупской.
- Блюм, А. В. (1994). *За кулисами «Министерства правды»: тайная история советской цензуры. 1917–1929*. Санкт-Петербург: Академический Проект.
- Богаткова, Л. (1959). *Танцы для детей*. Ленинград; Москва: Детгиз.
- Богаткова, Л. (1961). *Танцы и игры пионеров*. Ленинград; Москва: Детгиз.
- Бодунова, И. И. (2012). Исторический танец в контексте современной парадигмы. *Вестник Полоцкого государственного университета. Серия Е: Педагогические науки. Культурология*, 7, 114-119.

- Бойко, О. С. (2008). *Художній образ в українському народно-сценічному танці*. (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Київ.
- Бойко, П. А. (2005). Вплив творчої спадщини видатного хореографа Павла Вірського на творчий та навчально-виховний процес дитячого хореографічного колективу (на прикладі народного ансамблю танцю «Барвінок» м. Вінниці). В кн. *Вплив творчості П. П. Вірського на розвиток національної хореографії*: матеріали наук.-практ. конф. (с. 38-42). Київ.
- Бондаренко, Л. А. (1974). *Методика хореографічної роботи в школі і позашкільних закладах*. Київ: Музична Україна.
- Бондаренко, Л. А. (1972). *Ритміка і танець у 1-4 класах загальноосвітньої школи*. Київ: Музична Україна.
- Бондаренко, Л. А. (1989). *Ритміка і танець у 1-4 класах загальноосвітньої школи*. Київ: Музична Україна.
- Бондаренко, Л. А., & Бердовський, О. Я. (1970). *Танцювальні композиції та етюди танцювальних народів світу* (Вип. 1). Київ: Музична Україна.
- Бондаренко, Л. А., & Корнієнко, О. Ф. (1960). *Хореографічна робота в дитячих гуртках художньої самодіяльності*. Київ: Радянська школа.
- Бондаренко, Л. А. (Уклад.). (1958). *Хореографічний гурток в дитячій установі*: методичний лист. Київ: Радянська школа.
- Бондарчук, С. К. (1991). «Молодий театр». Чому я взявся за перо? (Трошки історії). В кн. *Молодий театр. Генеза. Завдання. Шляхи* (с. 103–166). Київ: Мистецтво.
- Бореев, Ю. (1988). *Эстетика*. Москва: Политиздат.
- Боримская, Г. (1972). *Некоторые проблемы современной украинской народно-сценической хореографии (на творческом опыте Государственного Заслуженного академического ансамбля танца УССР под руководством народного артиста СССР, лауреата Государственных премий СССР и Государственной премии УССР имени Т. Г. Шевченко – П. П. Вирского)*. (Автореф. дис. канд. искусствоведения). Москва.

- Боримська, Г. В. (1974). *Самоцвіти українського танцю: про Державний ансамбль танцю ім. П. Вірського*. Київ: Мистецтво.
- Боримська, Г. В. (1959). *Державний заслужений ансамбль танцю Укр. РСР*. Київ: Образотворче мистецтво.
- Борисоглебский, М. (Сост.). (1939). *Материалы по истории русского балета* (Т. 2: Прошлое балетного отделения Петербургского Театрального училища. 1888–1918). Ленинград: ЛГХУ.
- Бочарникова, Е. В. (1974). *Страна волшебная – балет: очерк*. Москва: Детская литература.
- Брик, О. М. (1923). Судьба танца. *Зрелища*, 23, 10-11.
- Брондес, Э. (1937). Август Бурионвиль. В кн. М. В. Борисоглебский (Ред.), *Классики хореографии* (с. 249-331) (пер. с датского К. М. Жихаревой). Ленинград; Москва: Ленингр. гос. хореографический техникум.
- Будневич, В. (1953). Огляд народних талантів на Буковині. *Культурно-освітня робота*, 11, 18-21.
- Бурля, О. А. (2004). *Формування педагогічної майстерності керівника дитячого хореографічного об'єднання*. (Дис. канд. пед. наук). Київ.
- Бурнонвиль, Август. (1937). Моя театральная жизнь. В кн. М. В. Борисоглебский (Ред.), *Классики хореографии* (с. 227-327) (пер. с дат. К. М. Жихаревой). Ленинград; Москва: Ленингр. гос. хореографический техникум.
- Бурцева, М. (1929). Конкурс по пляске на Всесоюзном слете пионеров. *Физкультура и спорт*, 31, 10.
- Бурцева, М. (1928). Массовая пляска в клубе. *Физкультура и спорт*, 23, 4.
- Бурцева, М. (1928). Массовая пляска в школе. *Вестник физической культуры*, 11, 14.
- Бурцева, М. (1929). *Массовые пляски хороводне для клубних вечеров, экскурсий, прогулок*. Харьков: Вестник физической культуры.
- Бурцева, М. (1930). *Методика проведения массовой пляски*. Москва; Ленинград: Физкультура и спорт.

- Бурцева, М. Е. *Ритмические игры. Для школ II ступени, пионерорганизаций и юнсекций клубов.* Мелитополь.
- Бурцева, М., Гаркан, Л., Козлов, М., & Родин, А. (1930). *Игры, спортивные развлечения и пляски на летней площадке.* (2-е изд.). Москва; Ленинград: Госиздат.
- Буц, Л. М. (1987). *Подвижные игры под музыку.* Київ: Музична Україна.
- Былеева Л. В. Танец в советской школе (1933–1947 гг.). В кн. В. Н. Шацкая (Ред.), *Художественное воспитание советского школьника: сб. статей и материалов* (с. 174-182). Москва.
- Бюхер, К. (1923). *Работа и ритм.* Москва.
- Ваганова, А. Я. (1937). Задачи хореографического образования. *Рабочий и театр*, 3, 24-25.
- Ваганова, А. Я. (2002). *Основы классического танца.* (7-е изд.). Санкт-Петербург: Лань.
- Ваганова, А. Я. (1948). *Основы классического танца.* (Изд. 3-е, исп. и доп.). Ленинград; Москва: Искусство.
- Вадясова, Н., Чернець, В., & Шульгіна, В. (2012). *Мистецько-педагогічна школа видатного діяча української культури Мирослава Вантуха.* Київ: НАКККіМ.
- Валукин, Е. П. (1980). *Вопросы воспитания балетмейстера в театральном ВУЗе:* сб. науч. трудов. Москва: ГИТИС.
- Валукин, Е. П. (1987). *Мужской классический танец.* Москва: ГИТИС.
- Ванслов, В. В. (1980). *Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета.* Ленинград: Музыка.
- Вартовник, В. О. (Уклад.). (2013). *Навчальні програми з хореографічного мистецтва для позашкільних навчальних закладів:* зб. програм. Львів: СПОЛОМ.
- Василенко, К. (1978). Балетмейстер в аматорському колективі. *Соціалістична культура*, 3, 34–35.

- Василенко, К. Ю. (1961). *Дзержинці танцюють: Нарис про заслужений самодіяльний ансамбль народного танцю УРСР "Дніпро" Палацу культури металургів заводу ім. Ф. Дзержинського, міста Дніпродзержинська, Дніпропетровської області*. Київ: Держ. вид-во образотв. мистец. і муз. літ-ри УРСР.
- Василенко, К. Ю. (1963). *Золоті зерна*. Київ: Молодь.
- Василенко, К. Ю. (1998). *Лексика українського народно-сценічного танцю*. (Автореф. дис. д-ра мистецтвознавства). Київ.
- Василенко, К. Ю. (1971). *Лексика українського народно-сценічного танцю*: [навч. посіб.]. Київ: Мистецтво.
- Василенко, К. Ю. (1996). *Лексика українського народно-сценічного танцю*: навч. посіб. для ін-тів культури. (3-тє вид.). Київ: Мистецтво.
- Василенко, К. Ю. (1997). *Український танець*: підруч. для ін-тів культури і мистецтв. Київ: ПІК ПІК.
- Василенко, К. (1960). *Украинские танцы на клубной сцене*: науч. пособ. Москва: Профиздат.
- Васильева, А. Л. (2015). *Характерный танец в петербургской балетной культуре*. (Дис. канд. культурології). Санкт-Петербург.
- Васильева, Е. Д. (1968). *Танец*: [учеб. пособ. для театральных вузов]. Москва: Искусство.
- Васильева, М. А. (2004). Урок Н. Г. Легата. *Вестник АРБ им. А.В. Вагановой*, 13, 15-28.
- Васильева-Рождественская, М. (1951). Бальный танец. *Клуб*, 4, 28.
- Васильева-Рождественская, М. В. (1987). *Историко-бытовой танец*: [учеб. пособ.]. Москва: Искусство.
- Васянович, Г. П. (2010 а). *Вибрані твори* (Т. 1: Філософія): навч. посіб. Львів: Сполом.
- Васянович, Г. П. (2010 б). *Вибрані твори* (Т. 2: Морально-правова відповідальність педагога (теоретико-методологічний аспект): монографія. Львів: Сполом.

- Васянович, Г. П. (2010 с). *Вибрані твори* (Т. 3: Педагогічна етика): навч. посіб. Львів: Сполом.
- Васянович, Г. П. (2020). Естетична і художня культура особистості педагога. В кн. Ю. І. Колісник-Гуменюк (Ред.), *Сучасні тенденції розвитку освіти і науки : проблеми та перспективи*: зб. наук. пр. (Вип. 6, с. 13–21). Київ; Львів; Бережани; Гомель.
- Васянович, Г. П. (2012). Естетичні погляди Гегеля. В кн. О. А. Дубасенюк, Н. Г. Сидорчук (Ред.), *Естетичне виховання дітей та молоді: теорія, практика, перспективи розвитку*: зб. наук. праць (с. 34–43). Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка.
- Васянович, Г. П. (2013). Методологічні контексти педагогічної науки на сучасному етапі її розвитку. В кн. М. Євтух, Д. Герцюк, К. Шмидт (Ред.), *Педагогічна освіта і наука в умовах класичного університету : традиції, проблеми, перспективи*: зб. наук. пр. (Т. 1: Підготовка педагогічних кадрів у вищій школі: виклики, проблеми, динаміка змін, с. 11-28). Львів: ЛНУ імені Івана Франка.
- Васянович, Г. П. (2019). Мистецтво танцю у творчих пошуках Лукіана. В кн. *Художні практики та мистецька освіта у кроскультурному просторі сучасності*: матеріали V Всеукр. наук.-практ конф. (с. 13-17). Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка.
- Вахтеров, В. П. (1917). *Всенародное школьное и внешкольное образование*. Москва.
- Вашкевич, Н. Н. (1908). *История хореографии всех веков и народов*. С иллюстрациями (Вып. 1). Москва: Изд-во И. Кнебель.
- Верджерио, П. П. (1999). О благородных нравах и свободных науках. В кн. Н. В. Ревякина, О. Ф. Кудрявцева (Сост.), *Образ человека в зеркале гуманизма: мыслители и педагоги эпохи Возрождения о формировании личности (XIV–XVII)* (с. 94-125). Москва: Изд-во УРАО.
- Вернигор, Ю. В., & Косенко, Є. І. (Упоряд.). (2012). *Павло Вірський: життєвий і творчий шлях*. Вінниця: Нова Книга.

- Верховинець, В. М. (1925). *Весняночка*. Харків: ДВУ.
- Верховинець, В. М. (1979). *Весняночка: Ігри з піснями для дітей дошкільного віку та молодших школярів*. (Вид-ня четверте, перероб. і доп.). Київ: Музична Україна.
- Верховинець, В. М. (1989). *Весняночка: ігри з піснями для дітей дошкільного віку та молодших школярів*. (5-е вид.) Київ: Музична Україна.
- Верховинець, В. М. (1936). Про фольклор в опері «Наталка Полтавка». В кн. *Наталка Полтавка: оперне видовище на три дії* (с. 30-35). Київ.
- Верховинець, В. М. (1920). *Теорія українського народнього танка*. (Вид-ня друге, поширене). Полтава.
- Верховинець, В. М. (1990). *Теорія українського народного танцю*. (5-е вид.). Київ: Музична Україна.
- Верцьохова, Д. (1933). Світлиця для шкільних дітей. *Шлях виховання і навчання*, 2-3, 139-140.
- Виноградов, В. В. (2003). *Теории «выразительного движения» С. М. Эйзенштейна и Л. В. Кулешова (основные факторы их формирования)*. (Автореф. дис. канд. искусствоведения). Москва.
- Вихрева, Н. А. (2008). *Сохранение и реконструкция авторской хореографии : методы фиксации и расшифровки*. (Автореф. дис. канд. искусствоведения). Москва.
- Вільчковський, Е. С. (1988). *Рух і музика. Ігри під музику для дітей старшої та підготовчої до школи груп дитячого садка*. Київ: Музична Україна.
- Володько, В. Ф. (2007). *Методика викладання народно-сценічного танцю: навч.-метод. посіб.* (Вид. 2-е, переробл.). Київ: ДАКККіМ.
- Волынский, А. (1992). *Книга ликований. Азбука классического танца*. Москва: АРТ.
- Волхонович, Ю. (1997). Броніслава Ніжинська і Лесь Курбас. *Український театр*, 1, 10-13.

- Воронин, Р. Е. (2007). *Философско-эстетические и художественные аспекты танцевального искусства (спортивный балльный танец, вторая половина XX века)*. (Автореф. дис. канд. искусствоведения). Санкт-Петербург.
- Всесоюзное совещание по художественной работе профсоюзов при культотделе ВЦСПС, 27 июня – 3 июля 1929 г.* (1930): Резолюции и материалы. Москва: Изд-во ВЦСПС.
- Вюлье, Г. (1902). *Танцы, ихъ історія и развитіе съ древнихъ времянь до нашихъ дней*. Санкт-Петербург: Тип-я А.С. Суворина.
- Гавликовский, Н. Л. (2010). *Руководство для изучения танцев*. Санкт-Петербург: Планета музыки: Лань.
- Гаевский, В. (1981). *Дивертисмент*. Москва: Искусство.
- Гаевский, В. М. (2000). *Дом Петипа*. Москва: Артист. Режиссер. Театр.
- Гашенко, О. (1955). Виховання керівників колгоспної самодіяльності. *Соціалістична культура*, 8, 27.
- Гегель, Г. (1970). Иенская реальная философия. В кн. *Работы разных лет* (Т. 1, с. 287-355) (сост., общая ред. и вступ. статья А. В. Гулыги). Москва: Мысль.
- Гегель, Г. (1968). *Эстетика* (Т. 1). Москва: Искусство.
- Гелун, Л. І. *Національна хореографічна спілка України в реалізації державної культурної політики*. Взято з http://culturalstudies.in.ua/knigi_10_15.php.
- Герасимова, И. А. (2000). Танец : эволюция кинестезического мышления. В кн. И. П. Меркулов (Ред.), *Эволюция. Язык. Познание* (с. 84-112). Москва: Языки русской культуры.
- Герасимова, И. А. (1998). Философское понимание танца. *Вопросы философии*, 4, 50-63.
- Герасимчук, Р. (1964). *Особенности украинских народных танцев Карпатского района*. Москва: Наука.
- Герасимчук, Р. (1956). *Развитие народного хореографического искусства советского Прикарпатья*. (Автореф. дис. канд. искусствоведения). Киев.
- Гессен, С. И. (1995). *Основы педагогики: Введение в прикладную философию*. Москва.

- Глязер, С. (1933). Танцы – тоже проблема. *Клуб*, 3, 48-50.
- Гнатюк, В. (1909). *Матеріали до української етнології. Гаївки* (Т. XII). Львів: Наукове товариство ім. Т. Шевченка у Львові.
- Год, Б. (2015). *Дитячі ігри (від Античності до початку ранньомодерного часу): монографія*. Полтава: Вид-во ПНПУ імені В. Г. Короленка.
- Голдрич, О. (2003). *Хореографія: посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю*. Львів: Край.
- Голейзовский, К. Я. (1984). *Жизнь и творчество. Статьи, воспоминания, документы*. Москва: Всерос. театр. об-во.
- Голейзовский, К. Я. (1964). *Образцы русской народной хореографии*. Москва: Искусство.
- Горбатова, Н. О. (2004 а). *Становлення мистецтва класичного танцю в Україні (20–30-ті рр. ХХ ст.)*. (Автореф. дис. канд. іст. наук). Київ.
- Горбатова, Н. О. (2004 б). *Становлення мистецтва класичного танцю в Україні (20–30-ті рр. ХХ ст.)*. (Дис. канд. іст. наук). Київ.
- Гордієнко, О. А. (1949). *Методичні поради для дитячих самодіяльних танцювальних гуртків шкіл та позашкільних закладів*. Київ: Рад. шк.
- Гренлюнд, Э., & Оганесян, Н. (2004). *Танцевальная терапия. Теория, методика, практика*. Санкт-Петербург: Речь.
- Григоревич, В. В. *Всеобщая история физической культуры и спорта: учеб. пособ.* Взято с http://ebooks.grsu.by/ist_sporta/glava-2-fizicheskaya-kultura-v-srednieveka-i-v-epokhu-vozhrozhdeniya.htm.
- Григорович, Ю. Н. (Ред.). (1981). *Балет: энциклопедия*. Москва: Сов. энцикл.
- Гриценко, М. (1984). І пісню в дорогу. *Соціалістична культура*, 4, 24-25.
- Грищук, Б. (1987). Чи легко підкувати коня? *Соціалістична культура*, 9, 4-5.
- Гродзенская, Н. Л. (1958). *Художественное воспитание в доме пионеров*. Москва: Учпедгиз.
- Громов, Ю. И. (1976). *Воспитание пластической культуры актера средствами танца*. Москва: Профиздат.

- Громов, Ю. И. (1962). *Работа педагога-балетмейстера в детском хореографическом коллективе*. Ленинград: Ленингр. высш. шк. профдвижения ВЦСПС.
- Гук, В., & Кузнецова, Н. (1951). Культурно-освітня робота серед дітей. *Культурно-освітня робота*, 5, 34-35.
- Гуменюк, А. И. (1968). *Народное хореографическое искусство Украины*. (Автореф. дис. д-ра искусствоведения). Киев.
- Гуменюк, А. І. (1963). *Народне хореографічне мистецтво України*. Київ: АН УРСР.
- Гуменюк, А. І. (Упоряд.). (1969). *Українські народні танці*. Київ: Наукова думка.
- Гуменюк, А. І. (1980). Хореографічна діяльність В. М. Верховинця. *Народна творчість та етнографія*, 1, 45-47.
- Гусев, В. Е. (1967). *Эстетика фольклора*. Ленинград: Наука.
- Гусев, Г. П. (2003). *Методика преподавания народного танца: Упражнения у станка*: учеб. пособ. для вузов искусств и культуры. Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС.
- Гусев, Г. П. (2004). *Методика преподавания народного танца: Этюды*: учеб. пособ. для студ. вузов. Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС.
- Даль, В. И. (1998). *Толковый словарь живого великорусского языка* (Т. 4: Р-Я). Москва: Рус. яз.
- Дані про роботу закладів освіти у роки XI п'ятирічки Міністерства освіти УРСР*. (1986). Київ.
- Деген, А., & Ступников, И. (1988). *Ленинградский балет. 1917–1987 гг.*: словарь-справочник. Ленинград: Советский композитор.
- Дей, О. І. (1983). *Народнописенні жанри* (Вип. 2). Київ: Музична Україна.
- Дем'яненко, Н. М. (1998). *Загальнопедагогічна підготовка вчителя в Україні (XIX – перша третина XX ст.)*: монографія. Київ: ІЗМН.
- Дем'янюк, Н. Ю. (2012). *Формування національної культури молоді в педагогічній спадщині В. М. Верховинця*: монографія. (Вид. 2-ге, випр. та доповн.). Полтава: АСМІ.

- Демени, Ж. (1905). *Научные основы физического воспитания* (пер. с фр., под ред. В. Е. Игнатъев). Москва.
- Державний стандарт базової і повної середньої освіти. Естетична культура. (2004). *Державний стандарт базової і повної середньої освіти* (с. 37–41). Київ: КНТ.
- Державний стандарт загальної середньої освіти в Україні. Художня культура. Проект. (1997). *Мистецтво і освіта*, 3, 2-10.
- Добровольская, Г. А. (1968). *Балетмейстер Якобсон*. Ленинград: Искусство.
- Добровольская, Г. Н. (1975). *Танец. Пантомима. Балет*. Ленинград: Искусство.
- Добротворская, К. А. (1992 а). *Айседора Дункан и театральная культура эпохи модерна*. (Автореф. дис. канд. искусствоведения). Санкт-Петербург.
- Добротворская, К. А. (1991). Духовная телесность Айседоры Дункан. *Московский наблюдатель*, 8-9, 10–17.
- Добротворская, К. А. (1992 б). Стиль модерн и пластические поиски рубежа XIX–XX веков. В кн. *Сборник научных трудов кафедры зарубежного искусства* (с. 25–32). Санкт-Петербург: СПГИТМиК.
- Догорова, Н. А. (2006). *Становление и развитие педагогических систем в хореографической культуре : от XVII до начала XX века*. (Дис. канд. искусствоведения). Саранск.
- Долинова, К. (1975). Клуб і виховання творчої особистості. *Соціалістична культура*, 3, 26-27.
- Дорогих, Л. В. (1998). *Аматорське мистецтво як історико-культурне явище (на матеріалах України другої половини XIX ст.)*. (Автореф. дис. канд. іст. наук). Київ.
- Дорогих, Л. (1998). *Аматорське мистецтво як історико-культурне явище (на матеріалах України другої половини XIX ст.)*. (Дис. канд. іст. наук). Київ.
- Друскин, М. С. (1936). *Очерки по истории танцевальной музыки*. Ленинград: Ленинградская филармония.
- Дункан, А. (1998). *Танец будущего. Моя жизнь. И. Шнейдер. Встречи с Есениным*. Ростов-на-Дону: Феникс.

- Дьяконова, Л. Т. (2011). Танец как феномен культуры. *Общество. Среда. Развитие (Terra Humana)*, 3, 155-158. Взято с <http://cyberleninka.ru/article/n/tanets-kak-fenomen-kultury>.
- Дышиневич, В. Н. (1985). *Театр. Эстрада. Хореография. Цирк*: указатель книг для руководителей художественной самодеятельности. Москва.
- Евладова, Е. Б., Логинова, Л. Г., & Михайлова, Н. Н. (Сост.). (2002). *Дополнительное образование детей: учеб. пособ. для студ. учреждений сред. проф. образования*. Москва: Владос.
- Евсеев, А., & Гитман М. (Ред.). (1979). *Проблемы развития самодеятельного художественного творчества*: сб. науч. трудов. Ленинград: ВПШК.
- Еремина-Соленикова, Е. В. (2014). К вопросу о программах обучения танцу в XVIII веке. *Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой*, 6 (35), 38-51.
- Еремина-Соленикова, Е. В. (2010). *Старинные бальные танцы. Новое время*. Санкт-Петербург: Планета Музыки: Лань.
- Есаулов, И. Г. (2005). *Введение в эстетику классической хореографии. «Письма к Ж. Ж. Новерру»*. Ижевск: ИД «Удмуртский университет».
- Євтушенко, Д. (1954). Розквітає народне мистецтво Радянської України. *Культурно-освітня робота*, 1, 28-34.
- Єльохіна, О. О. (1996). *Проблеми розвитку танцювального мистецтва України. Період Київської Русі*. (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Київ.
- Жаворонков, Ю. (1928). Пляска и танец на спартакиаде. *Спартакиада : бюллетень Оргкомитета Всесоюзной спартакиады при ЦИК СССР*, 3, 7.
- Жаворонков, Ю. (1929). Танцы и пляски на пионерской спартакиаде. *Физкультура и спорт*, 41, 5.
- Жак-Далькроз, Э. (1914). Несколько советов преподавателям. *Листки курсов ритмической гимнастики*, 4, 7-8.
- Жак-Далькроз, Э. (1913). Ритмическое воспитание (из докладов, читанных перед демонстрациями во время Международного Конгресса Физического

- Воспитания в Париже в марте 1913 г.). *Листки курсов ритмической гимнастики*, 3, 5.
- Жак-Далькроз, Э. (2002). *Ритм*. Москва: Классика XXI.
- Жбанкова, Е. В. (2004). *«Искусство движения» в русской культуре конца XIX века – 1920-х годов : от эстетической идеи к идеологической установке*. (Дис. д-ра культурологии). Москва.
- Жиленко, М. Н. (2000). *Танец как форма коммуникации в социокультурном пространстве*. (Автореф. дис. канд. культурологии). Москва.
- Жиров, О. А. (2007 а). *Розвиток української народної хореографії у мистецько-педагогічній спадщині та діяльності К. Василенка (50–90 роки XX ст.)*. (Автореф. дис. канд. пед. наук). Житомир.
- Жиров, О. А. (2007 б). *Розвиток української народної хореографії у мистецько-педагогічній спадщині та діяльності К. Василенка (50–90 роки XX ст.)*. (Дис. канд. пед. наук). Полтава.
- Житомирський обласний центр хореографічного мистецтва. Школа хореографічного мистецтва «Сонечко»*. Взято з <http://sonechko-zt.at.ua/index/0-5>.
- Жорницкая, М. Я. (1991). Танец народный. В кн. *Народные знания. Фольклор. Народное искусство* (Вып. 4, с. 123-125). Москва: Наука.
- З положення про республіканський фестиваль самодіяльного мистецтва Української РСР, присвячений 50-річчю Великої Жовтневої революції. (1966). *Соціалістична культура*, 7, 29-32.
- Забредовський, С. Г. (2011). *Методика роботи з хореографічним колективом: [навч. посіб.]*. (Вид. друге, доп.). Київ: НАКККіМ.
- Забредовський, С. Г. (2004). Стан та перспективи розвитку народно-сценічної хореографії в Україні. В кн. *Театральне і хореографічне мистецтво України в контексті світових соціокультурних процесів: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф.* (с. 64-66). Київ.
- Загайкевич, М. П. (1978). *Драматургія балету*. Київ: Наукова думка.

- Загайкевич, М. П. (2004). Про танцювальну культуру України. *Студії мистецтвознавчі*, 4, 58-63.
- Заїка, О. (1962). Дитячі сектори – кожному клубу. *Соціалістична культура*, 2, 18.
- Зайфферт, Д. (2015). *Педагогика и психология танца*: учеб. пособ. (пер. с нем. В. Штакенберга, 2-е изд., стер.). Санкт-Петербург: Лань: Планета музики.
- Зайцев, Є., & Колесниченко, Ю. (2007). *Основи народно-сценічного танцю*: навч. посіб. для вищих навч. закладів культури і мистецтв I-IV рівнів акредитації. Вінниця: Нова книга.
- Запесоцкий, А. С. (1988). *Молодежная дискотека*: пособие для работников культурно-просветительных и молодежных культурных центров. Москва: ВНИЦ и КНР МК СССР.
- Запрещение эксцентрических танцев. (1924). *Жизнь искусства*, 34, 24.
- Захаров, Р. В. (1954). *Искусство балетмейстера*. Москва.
- Захаров, Р. (1958). Классический танец. *Художественная самодеятельность*, 2, 21.
- Захаров, Р. В. (1977). *Слово о танце*. Москва: Молодая гвардия.
- Захаров, Р. В. (1983). *Сочинение танца. Страницы педагогического опыта*. Москва: Искусство.
- Захарова, О. Ю. (2010). *Русский бал XVIII – начала XX века: танцы, костюмы, символика*. Москва: Центрполиграф.
- Зеленко, А. (1927). *Массовые народные танцы*: руководство для проведения коллектив. танцев в кружках, клубах, на вечеринках, на экскурсиях и в школах. Москва: Работник Просвещения.
- Зеленко, А. (1929). *Массовые народне танцы*. (2-е изд.). Москва.
- Зубатов, С. Л. (Ред.). (1995). *Основи викладання українського народно-сценічного танцю*: навч. посіб. Київ: ІПК ПК.
- Иванова, С. А. (2013). *Организационно-педагогические условия совершенствования преподавания народно-сценического танца в старших классах хореографических училищ: личностно-деятельностный подход*. (Автореф. дис. канд. пед. наук). Москва.

- Ивановский, Н. П. (1948). *Бальный танец XVI–XIX вв.* Ленинград; Москва: Искусство.
- Ивинг, В. П., & Конорова, Е. В. (Ред.). (1956). *Хореографическая работа со школьниками.* Москва: Учпедгиз.
- История развития физической культуры в Древней Греции и Риме.* Взято с <http://www.refine.com/referatshow-1385-4.html>.
- Іваницький, А. (1990). Фольклор в системі сучасної культури. В кн. *Українська народна музична творчість: посіб. для вищ. та серед. учб. закл.* (с. 292-302). Київ: Музичне Україна.
- Іващенко, М. (1953). За змістовність і чистоту народної хореографії. *Культурно-освітня робота*, 10, 21-23.
- Каган, М. С. (1996). *Историческая типология художественной культуры: Пять лекций.* Самара: Междунар. ин-т «Открытое общество».
- Каган, М. С. (1972). *Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств.* Ленинград: Искусство.
- Каган, М. С. (1991). *Системный подход и гуманитарное знание: избр. статьи.* Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та.
- Каган, М. С. (Ред.). (1984). *Художественная культура в докапиталистических формациях.* Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та.
- Каган, М. С. (1997). *Эстетика как философская наука.* Санкт-Петербург: Петрополис.
- Камін, В. О. (2008). *Народно-сценічний танець: груповий розподіл вправ біля станка:* навч. посіб. Київ: ДАКККіМ.
- Каміна, Л. *Формування особистості балетмейстера – автора хореографічних творів:* метод. посіб. Взято з http://www.culturalstudies.in.ua/2008_zv_13_1.php.
- Каргин, А. С. (1984). *Воспитательная работа в самодеятельном художественном коллективе:* учеб. пособ. для студ. культ.-просвет. фак. вузов культуры и искусств. Москва: Просвещение.

- Каргин, А. С. (1988). *Самодетельное художественное творчество: История. Теория. Практика: учеб. пособ.* Москва: Высш. шк.
- Каржанский, Н. (1922). *Коллективная драматургия: материал для работ драмат. студий и кружков.* Москва: Госиздат.
- Карп, П. М. (1986). *Младшая муза.* Москва: Детская литература.
- Касьянова, Е. В. (1987). *Пути развития советской балльной хореографии (исторический анализ периода 1917–1941 гг.).* (Автореф. дис. канд. искусствоведения). Москва.
- Касьянова, О. (2010). *Диверсифікація хореографічної освіти України в контексті євроінтеграційних процесів.* Взято з <http://glierinstitute.org/ukr/digests/038/8.pdf>
- Келдыш, Ю. В. (Ред.). (1981). *Музыкальная энциклопедия* (Т. 5: Симон – Хейлер). Москва: Советская энциклопедия.
- Керженцев, В. (1919). Театр во внешкольном образовании. *Внешкольное образование*, 2-3, 24.
- Київська муніципальна академія танцю імені Серґа Лифаря.* Взято з <http://dance-academy.com.ua/academ.html>.
- Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого. Кафедра хореографії та пластичного виховання.* Взято з <http://knutkt.com.ua/struktura/teatr/horeografiya.html>.
- Кільколик, С. (1927). Літній піонермайданчик. *Дитячий рух*, 4, 5-7.
- Кіндер, К. Р. (2007). *Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців.* (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Київ.
- Книш, І. (1966). *Жива душа народу: До ювілею українського танку.* Вінніпег: Накладом авторки.
- Кодекс законів о народном просвещении в УССР.* (1922). Харьков: Изд-во Народного комиссариата просвещения УССР.
- Козлов, В. В., Гиршон, А. Е., & Веремеенко, Н. И. (2006). *Интегративная танцевально-двигательная терапия.* (Изд. 2-е, расширенное и доп.). Санкт-Петербург: Речь.

- Кокуленко, Б. Г. (2006). *Там, де «Ятрань»...* (Національна хореографічна спілка України). Кіровоград.
- Колесникова, А. В. (1999). *Бал в истории русской культуры*. (Автореф. дис. канд. культурологии). Санкт-Петербург.
- Колесниченко, Ю. В. (2012). *Инструменты хореографа. Терминология хореографии*. Киев: Освіта України.
- Коллективный танец «А мы спляшем гопака». (1930). *Затейник*, 5, 22–23.
- Колногузенко, Б. М. (2009). *Види мистецтв і хореографії*. Харків: ХДАК.
- Колногузенко, Б. М. (2014). *Види мистецтв і хореографії* (Національна хореографічна спілка України). Харків.
- Колногузенко, Б. М. (2004). *Методика роботи з хореографічним колективом*. (Ч. 1). Харків: ХДАК.
- Колногузенко, Б. М. (2001). *Методика роботи з хореографічним колективом: навч.-метод. матеріали*. Харків: ХДАК.
- Колногузенко, Б. М. (1990). *Основы руководства и постановочной работы в самодеятельном ансамбле народного танца: метод. реком*. Харьков.
- Колногузенко, Б. М. (2008). *Хореографічне мистецтво: зб. статей: метод. матеріали для підготовки бакалаврів і спеціалістів за фахом «Хореографія»*. Харків: ХДАК.
- Коломієць, В. (1958). Повчальний приклад. *Соціалістична культура*, 7, 24–25.
- Коломієць, М. П. (2005). Спадщина П. Вірського у творчому житті ансамблю «Україна» дитячо-юнацької хореографічної студії «Щасливе дитинство». В кн. *Вплив творчості П. П. Вірського на розвиток національної хореографії: матеріали наук.-практ. конф.* (с. 61-68). Київ.
- Колосок, О. П. (Уклад.). (2008). *Майстри народно-сценічного танцю: біографічний довідник*. Київ: ДАКККіМ.
- Конвисарова, О. (1968). Танцуют дети. *Воспитание школьников*, 1, 81-82.
- Кондратенко, Ю. А. (2010). *Система художественного языка танца*. (Автореф. дис. д-ра искусствоведения). Саранск.

- Кондратенко, Ю. А. (2009). *Язык сценического танца: видовая специфика и морфология*. Саранск: Изд-во Мордовского ун-та.
- Конорова, Е. (Сост.). (1958). *Программы дошкольных педагогических училищ. Народные и балетные танцы (факультативный курс)*. Москва: Учпедгиз.
- Конорова, Е. В., & Светлинская, В. Н. (1958). *Танцевальные кружки старших школьников*. Москва: Изд-во АПН РСФСР.
- Конорова, Е. В. (Ред.). (1960). *Танцы в школе*. Москва: Изд-во АПН РСФСР.
- Константиновский, В. С. (1973). *Учить прекрасному*. Москва: Молодая гвардия.
- Королёва, Э. А. (1977). *Ранние формы танца*. Кишинев: Штиинца.
- Королёва, Э. А. (1975). Танец, его происхождение и методы исследования (по работам зарубежных ученых XX века). *Советская этнография*, 5, 147-155.
- Коротков, А. Е. (2005). Влияние творчества П. П. Вирского на развитие народного хореографического искусства Кировоградщины. В кн. *Вплив творчості П. П. Вірського на розвиток національної хореографії*: матеріали наук.-практ. конф. (с. 31-34). Київ.
- Коротков, А. Е., & Тараканова, А. П. (2005). *Все про танець*: довідник школяра. Кіровоград: Імекс-ЛТД.
- Косаковська, Л. П. (1999). Василь Авраменко і Волинь. В. кн. *«Роде наш красний»*. Волинь у долях краян і людських документах (Т. 3, с. 823–834). Луцьк: Вежа.
- Косаковська, Л. П., & Чепалов, А. И. (2011). Украинский народный балет. *Танец в Украине и мире*, 1, 33-34.
- Косаковська, Л. П. (2009). *Мистецька парадигма Василя Авраменка в контексті розвитку української культури ХХ ст.* (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Київ.
- Котошихин, Г. К. *О России в царствование Алексея Михайловича*. Взято с <http://www.hist.msu.ru/ER/etext/kotoshih.htm#101>.
- Кохан, Т. Г. (2002). *Експресіонізм в контексті видової специфіки мистецтва*. (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Київ.

- Красовская, В. М. (1979). *Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: От истоков до середины XVIII века*. Москва: Искусство.
- Красовская, В. М. (1983). *Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: Преромантизм*. Ленинград: Искусство.
- Красовская, В. М. (1981). *Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: Эпоха Новерра*. Ленинград: Искусство.
- Красовская, В. М. (2008). *Западноевропейский балетный театр. Романтизм*. (2-е изд., испр.). Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки.
- Крижановський, І. (Ред.). (1918). *Порадник діячам позашкільної освіти і дошкільного виховання* (Вип. 1). Київ.
- Кристерсон, Х. Х. (1958). *Танцевальное образование драматического актера: [учеб. пособ. для режис. фак. театр. ин-тов]*. Ленинград: Москва.
- Крылов, В., & Беляев, Г. (1937). *Памятка по современному танцу. Для учащихся дансинга на КМВ с рисунками и диаграммами*. Кисловодск: Госфилармония на КМВ.
- Крылова, Н. Б. (2000). *Культурология образования*. Москва: Народное образование.
- Крылова, Н. Б. (2007). Развитие культурологического подхода в современной педагогике. В кн. И. М. Быховская (Ред.), *Личность в социокультурном измерении: история и современность: сб. статей* (с. 132-138). Москва: Индрик.
- Кузнецов, С. А. (Ред.). (1998). *Большой толковый словарь русского языка*. Санкт-Петербург: Норинт. Взято с <http://www.gramota.ru/slovari/info/bts/>.
- Кузнецов, А. (Ред.). (1951). *Учебно-воспитательная работа в самодеятельных танцевальных коллективах*. Профиздат.
- Кузовникова, Т. Б. (2012). *Конкурсный европейский бальный танец: учеб. пособ.* Барнаул: Изд-во Алт. гос. акад. культуры и искусств.
- Кулка, Иржи. (2014). *Психология искусства*. Харьков: Гуманитарный Центр.
- Культурне будівництво в Українській РСР. 1917–1927: зб. документів і матеріалів*. (1979). Київ: Наукова думка.

- Курбас, Л. (1988). *Березіль: Из творчої спадщини* (упоряд. і прим. М. Лабінського ; передм. Ю. Бобошка). Київ: Дніпро.
- Курбас, Лесь. (2001). *Філософія театру* (упоряд. М. Лабінський). Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи».
- Курюмова, Н. В. (2011). *Современный танец в культуре XX века: смена моделей телесности*. (Автореф. дис. канд. культурологии). Екатеринбург.
- Кутасова, Т. (1954). *Самодетельный танцевальный коллектив*. Москва: Профиздат.
- Лавріненко, О. А. (2009). *Педагогічна майстерність в історико-педагогічному вимірі: теорія, практика, поступ*: монографія. Київ: Богданова А. М.
- Ларионов, А. (1929). Народные пляски и танцы в СССР по данным спартакиады. *Физкультура и спорт*, 5, 8.
- Левинсон, А. Я. (1915). *Мастера балета*. Санкт-Петербург: Изд-во Н. В. Соловьева.
- Левинсон, А. Я. (1919). *Старый и новый балет*. Петербург: Советское искусство.
- Легка, С. А. (2003 а). *Українська народна хореографічна культура XX ст.* (Автореф. дис. канд. іст. наук). Київ.
- Легка, С. А. (2003 б). *Українська народна хореографічна культура XX ст.* (Дис. канд. іст. наук). Київ.
- Лещинский, А. А. (2011). *Танец в системе профессионального становления актера драматического театра в России*. (Автореф. дис. канд. искусствоведения). Москва.
- Лимонэ, М. (1940). *Детские ритмические пляски: пособие для музыкальных работников и педагогов*. Минск: Белгосиздат.
- Лисициан, С. (1940). *Запись движения (кинетोगрафия)*. Москва; Ленинград.
- Литвин, К. (1955). Республіканський огляд сільської художньої самодіяльності. *Соціалістична культура*, 7, 3-4.
- Литвиненко, В. А. (2007). *Зразки народної хореографії*: підручник. Київ: Альтерпрес.

- Литвиненко, В. А. (2011). Мова національного танцю. В кн. *Культура і мистецтво у сучасному світі. Наукові записки КНУКіМ: зб. наук. праць* (Вип. 12, с. 227–232). Київ.
- Лифар, С. (2007). *Спогади Ікара*. Київ: ПУЛЬСАРИ.
- Лифарь, С. (1995). *Мемуары Икара*. Москва: Искусство.
- Лозко, Г. (1995). *Українське народознавство: [посіб. для вчителя]*. Київ: Зодіак-ЕКО.
- Лозко, Г. С. (2006). *Українське народознавство*. Київ: АртЕк.
- Лопухов, Ф. (1925). *Пути балетмейстера*. Берлин: Петрополис.
- Лопухов, Ф. (1972). *Хореографические откровенности*. Москва: Искусство.
- Луговая, Е. К. (2008). *Философия танца*. Санкт-Петербург: Изд-во СПб. ун-та.
- Лукиан. (1935). *О пляске. Собрание сочинений* (Т. 2). Москва; Ленинград: АCADEMIA.
- Луначарский, А. В. (1925). *Почему мы сохраняем Большой театр. Большой театр 1825–1925*. Москва: Изд-е управления государственных академических театров.
- Луначарский, А. В. (1976). Из доклада «О массовых празднествах, эстраде, цирке». В кн. *О воспитании и образовании* (с. 98-110). Москва.
- Лур'є, З. (1963). Самодіяльний танцювальний колектив. *Соціалістична культура*, 1, 29-30.
- Лучинская, А. (1986). Взаимодействие дома пионеров и школ. *Воспитание школьников*, 1, 47-48.
- Лыткина, И. (1957). *Хореографический коллектив художественной самодеятельности*. Москва: Трудрезервиздат.
- Максимова, А. Е. (1999). Балетто Фабрицио Карозо и его трактат «Благородство дам» (*Nobilta didame*). В кн. *Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция: материалы науч.-практ. конф.* (с. 58-68). Москва.
- Малая, Е., & Костюк, В. (129). *Танцевальные шаги и гимнастические танцы: метод. рук-во для работников школы и клуба*. Харьков.

- Маншилін, О. О. (2013). Хореологія Рудольфа Лабана. В кн. *Науковий вісник Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*: зб. наук. пр. (Вип. 12, с. 170-178). Київ.
- Маньковская, Н. Б. (Ред.). (2002). *Эстетика на переломе культурных традиций*. Москва: ИФ РАН.
- Марков, П. А. (Ред.). (1967). *Театральная энциклопедия* (Т. 5: Табакова–Яшугин). Москва: Сов. энцикл.
- Массовые и бальные танцы*. (1936). Москва.
- Массовые пляски и игры*. (1933). Ленинград; Москва: СГИЗ «Физкультура и туризм».
- Массовые театрализованные представления и праздники: стенограммы совещаний и занятий*. (1963). Москва.
- Мастера веселья*. (1935). Клуб, 14, 17.
- Матусевич, Н. (1963). *Хореографічне мистецтво*. Київ: Мистецтво.
- Меженко, Ю. (1923). Театр Михайличенківців. *Червоний шлях*, 9, 163-164.
- Меланьин, А. А. (2010). *Методы анализа танцевального движения*. (Автореф. дис. канд. искусствоведения). Москва.
- Мерлянова, О. А. (2009). *Жіночі танці в українській народній хореографії*. (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Київ.
- Мессерер, А. (1979). *Танец. Мысль. Время*. Москва: Искусство.
- Мессерер, А. (1967). *Уроки классического танца*. Москва: Искусство.
- Мессерер, А. (2004). *Уроки классического танца*. Санкт-Петербург: ЛАНЬ.
- Михайлова, Н. (1967). Діти в клубі. *Соціалістична культура*, 2, 14-15.
- Михайлова-Смольнякова, Е. С. (2010). *Старинные бальные танцы. Эпоха Возрождения*. Санкт-Петербург: Планета Музыки: Лань.
- Моисеев, И. А. (2001). *Я вспоминаю... Гастроль длиною в жизнь*. Москва: Согласие.
- Мушинка, М. (1994). За мистецькими заповітами Василя Авраменка. *Народна творчість та етнографія*, 1, 26.
- Нагачевський, А. (2001). *Побутові танці канадських українців*. Київ: Родовід.

- Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття.* Сидоренко, В. (Уклад.). (2006). Київ: Інтертехнологія.
- Наша клубная жизнь. (1928). *Рабочий клуб*, 5-6, 63-64.
- Нижинская, Р. (2004). *Вацлав Нижинский*. Москва: ТЕРРА: Книжный клуб.
- Никитин, В. Ю. (2011). *Мастерство хореографа в современном танце*. Москва: ГИТТИС.
- Ницше, Ф. (1990). Так говорил Заратустра. В кн. *Сочинения* (Т. 2, с. 29–30; 152–153). Москва: Мысль.
- Новейший философский словарь. Экспрессионизм. *Библиотека Гумер – философия*. Взято с <http://www.gumer.info>.
- Новерр, Ж.-Ж. (1965). *Письма о танце и балетах*. Ленинград; Москва: Искусство.
- Носов, Л. (1954). Художня самодіяльність у дні святкування 300-річчя возз'єднання України з Росією. *Культурно-освітня робота*, 3, 54–56.
- О культурно-просветительной работе профсоюзов: Постановление ЦК ВКП(б) от 1 апреля 1929 г. (1984). *КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и Пленумов ЦК (1898–1988)* (Т. 4: 1926–1929, с. 424–428). Москва.
- О перестройке литературно-художественных организаций: Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. (1984). *КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и Пленумов ЦК (1898–1988)* (Т. 5: 1929–1932, с. 407–408). Москва.
- О работе клубов: из Постановления Президиума ВЦСПС от 19 августа 1932 г. (1932). *Правда*, 22 сент., 3.
- Об укреплении связи школы с жизнью и о дальнейшем развитии системы народного образования в стране. (1959). *Советская педагогика*, 2, 3.
- Ожегов, С. И., & Шведова, Н. Ю. (1999). *Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений*. (4-е изд., доп.). Москва: Азбуковник.
- Олександрова, Н., Бурцева, М., & Шишмарева, Е. (1932). *Масові танки*. Харків: ДВОУ «На варті».

- Олександрова, Н., Бурцева, М., & Шишмарева, Е. (1933). *Масові танки*. Харків: ДВОУ «На варті».
- Ончурова, Н. (1987). Айседора Дункан в Советской России. *Советский балет*, 5, 57-59.
- Осадців, Т. (2001). *Спортивні танці*: навч. посіб. Львів: ЗУКЦ.
- Осинцева, Н. В. (2006). *Танец в аспекте антропологической онтологии*. (Автореф. дис. канд. филос. наук). Тюмень.
- Основы подготовки специалистов-хореографов. Хореографическая педагогика*: учеб. пособ. (2006). Санкт-Петербург: СПб ГУП.
- Островський, В., & Михайлов, В. (Упоряд.). (1969). *Ритми*: збірник бальних танців (Вип. 2). Київ: Мистецтво.
- Островський, В., & Михайлов, В. (Упоряд.). (1973). *Ритми*: збірник бальних танців (Вип. 1). (2-ге вид., випр. і допов.). Київ: Мистецтво.
- Островський, В., & Михайлов, В. (Упоряд.). (1973). *Ритми*: збірник бальних танців (Вип. 2). (2-ге вид., випр. і допов.). Київ: Мистецтво.
- Отич, О. (2009). *Мистецтво у системі розвитку творчої індивідуальності майбутнього педагога професійного навчання: теоретичний і методичний аспекти*: монографія. Чернівці: Зелена Буковина.
- Павлюк, Т. (2008). Функціональний аспект бальної хореографії. В кн. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*: зб. наук. праць (Вип. 1-3, с. 79–82). Харків: ХДАДМ.
- Павлюк, Т. С. (2005). *Українське балетмейстерське мистецтво другої половини ХХ ст.* (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Київ.
- Пастернакова, М. (1964). *Українська жінка в хореографії*. (2-ге вид., доп.). Вінніпег; Торонто.
- Пастух, В. (1999). *Сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20–30-х років ХХ століття*. (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Київ.
- Пасютинская, В. М. (1985). *Волшебный мир танца*: книга для учащихся. Москва: Просвещение.
- Пельше, Р. А. (1929). *Наша театральная политика*. Москва; Ленинград.

- Петроченко, Н. В. (2008). Народный танец в современных условиях: к вопросу о понятии и методологии исследования. В кн. *Культурология, культура и искусство в современном российском социуме*: сб. науч. ст. по итогам Всерос. науч.-практ. конф. (Ч. 2, с. 391-401). Кемерово: КемГУКИ.
- Петроченко, Н. В. (2005). Культурная парадигма как методологическое средство исследования хореографического искусства. (Автореф. дис. канд. культурологии). Кемерово.
- Пименова, Ж. (2014). Танец как эстетическая форма художественного мышления в контексте современного арт-процесса. *Балет*, 4, 38-41.
- Пігуляк, І. (1979). *Василь Авраменко і відродження українського танку (1917–1978)* (Ч. 1). Сиракюз; Нью-Йорк.
- Підлипська, А. М. (2011). Тенденції розвитку наукових досліджень у галузі хореографічної культури в Україні. *Культура і сучасність*, 2, 207–211.
- Платон. (1998). *Государство. Законы. Политик*. Москва: Мысль.
- Платон. (2006). Государство. Кн. V. В кн. А. И. Пискунов (Ред.), *Хрестоматия по истории педагогики* (Т. 1: Античность. Средневековье, с. 58-63.). Москва: Сфера.
- Платон. (1981). Государство. Кн. VIII. В кн. А. И. Пискунов (Сост.), *Хрестоматия по истории зарубежной педагогики* (с. 20-32). Москва: Просвещение.
- Платон. (1972). *Сочинения* (Т. 3, ч. 2) (под ред.: А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса ; вступ. ст. А. Ф. Лосева). Москва: Мысль.
- Плахотнюк, О. А. (2016). *Сучасний джаз-танець як феномен художньої культури*. (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Івано-Франківськ.
- Погребенник, Р. (1997). Корифей українського танцю: (Спроба осмислення мистецтва В. Авраменка у науковій літературі). *Народна творчість та етнографія*, 2/3, 80-84.
- Политпросветработа и искусство. (1926). *Музыка и революция*, 4, 25.
- Полтавська освіта. (1921). *Бюлетень губерньського відділу народної освіти Полтавщини за 1920 р.*, 1-3, 11-16.

- Полферов, Я. (1925). Народа у справі музично-драматичної освіти. *Шлях освіти*, 9 (29), 164-170.
- Пономарьов, А. (Ред.). (1999). *Українці: історико-етнографічна монографія* (Кн. 2). Опішне: Українське народознавство.
- Попов, С. Г., Ковалев, С. П., & Яшина, Е. Р. (2013). *Танцуйте і будьте щасливі! Танцуйте і будьте здорові!:* учеб.-практ. пособ. Москва: Альянс Медиа Стратегия.
- Порадник по соціальному вихованню дітей.* (1921). (Вип. 1). Харків: ХДВ.
- Портнова, Т. В. (1996). *Балет в ряду пластических искусств (проблемы синтеза и формы взаимодействия): лекции.* Москва.
- Постанови першого з'їзду "Просвіт" (1917). *Вільна українська школа*, 1, 44-45.
- Постернак, С. (1920). *Из історії освітнього руху на Україні за часи революції 1917–1919 рр.* Київ.
- Потапов, В. (1934 а). Кружки танцев: к итогам совещания. *Клуб*, 20, 41-44.
- Потапов, В. (1929). Програма вечера танцев. *Физкультура и спорт*, 22, 4.
- Потапов, В. (1934 б). Танцы в клубах и парках: перед совещанием по танцу при культмассовом отделе ВЦСПС. *Клуб*, 18, 19-21.
- Похиленко, В. Ф. (2012). *Танець між Небом і Землею.* Кіровоград: Імекс-ЛТД.
- Про затвердження переліку типів позашкільних навчальних закладів. Положення про позашкільний навчальний заклад (2001): Постанова Кабінету Міністрів України від 6 травня 2001 р. № 433. В кн. *Освіта України: нормат.-прав. док.* (с. 251-263). Київ: Міленіум.
- Про затвердження Положення про початковий спеціалізований мистецький навчальний заклад (школу естетичного виховання):* Наказ Міністерства культури і мистецтв України від 06 серпня 2001 року № 523. Взято з <http://kadrovik01.com.ua/regulations/2340/2578/2579/293486/>.
- Про затвердження Порядку видачі випускникам позашкільних навчальних закладів свідоцтв про позашкільну освіту:* Наказ Міністерства освіти і науки України від 12 липня 2001 року № 510. Взято з <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0788-01#Text>

- Про затвердження Програми розвитку позашкільних навчальних закладів на 2002–2008 рр.:* Постанова Кабінету Міністрів України від 28 березня 2002 р. № 378. Взято з http://osvita.ua/legislation/pozashk_osv/3000.
- Про надання статусу національної Всеукраїнській хореографічній спілці:* Постанова Кабінету Міністрів України № 1648 від 13 грудня 2004 року. Взято з <https://www.kmu.gov.ua/npas/10296739>.
- Програма для творчих об'єднань позашкільних і загальноосвітніх навчальних закладів.* (2005). Київ: ТОВ Антей.
- Програма курсу «Культурно-освітня робота».* (1951). Для технікумів підготовки культурно-освітніх працівників. Харків: Вид-во Книжкової палати УРСР.
- Программы для хореографических отделений детских школ искусств.* (1983). Москва.
- Прохоров, А. М. (Ред.). (1976). *Большая Советская Энциклопедия* (Т. 25: Струнино-Тихорецк). (3-е изд.). Москва: Сов. энцикл.
- Пуртова, Т. (1989). *Хореографическая самодеятельность в СССР: Теория, практика, опыт:* информационный выпуск. Москва: ВНИИЦ НТ и КИР МК СССР.
- Пуртова, Т. В. (1990). *Этапы становления хореографического искусства на любительской сцене в период 1917–1941 гг.* (Автореф. дис. канд. искусствоведения). Москва.
- Рапацевич, Е. С. (Сост.). (2001). *Современный словарь по педагогике.* Минск: Современное слово.
- Ратанова, М. (1999). Бронислава Нижинская: в тени легенды о брате. В кн. Б. Нижинская. *Ранние воспоминания* (Ч. 1, с. 5-61). Москва: АРТ.
- Раузен, М. В. (Сост.). (1955). *Сельский клуб:* справочная книга. Москва: Гос. изд-во культ.-просвет. лит-ры.
- Резникова, З. П. (1953–1956). *Бальный танец:* метод. пособ. для руководителей самодеятельных танцевальных коллективов и преподавателей кружков бальных танцев (Ч. 1-2). Москва: Госкультпросветиздат.
- Резникова, З. П. (1968). *Приглашение к танцу.* Москва: Молодая гвардия.

- Романов, А. П. (1990). *Детские и подростковые клубы в системе общественного воспитания в СССР (Историко-педагогический аспект)*. (Автореф. дис. д-ра пед. наук). Москва.
- Ромм, В. В. (2010). Культурологические вариации дансологии. *Казначеевские чтения*, 2, 116-146.
- Ромм, В. В. (2002). *Танец и секреты древнейших цивилизаций*. Новосибирск.
- Ромм, В. В. (2006 а). *Танец как фактор эволюции человеческой культуры*. (Автореф. дис. д-ра культурологии). Барнаул.
- Ромм, В. В. (2006 б). *Танец как фактор эволюции человеческой культуры*. (Дис. д-ра культурологии). Барнаул.
- Рудницька, О. П. (Ред.). (1998). *Основи викладання мистецьких дисциплін*: навч. посіб. Київ.
- Рудницька, О. П. (2002). *Педагогіка: загальна та мистецька*: навч. посіб. Київ: ІПППО.
- Рудницька, О. П. (2000). *Українське мистецтво у полікультурному просторі*: [навч. посіб.]. Київ: ЕксОб.
- Руководство к оборудованию и ведению детских площадок*. (1919). Екатеринбург: Изд. Культ-просвет. отдела при Рев. Совете Екатеринбург. ж.д.
- Русские сезоны Дягилева: выставка «Видение танца»*. Взято с <http://www.liveinternet.ru/users/masyanova/post121583210/>.
- Руссо, Ж. Ж. (1961). *Избранные сочинения* (Т. 1). Москва: Гос. изд. Худ. литературы.
- Рябчиков, А. И., & Фирилева, Ж. Е. (Сост.). (2009). *Словарь терминов гимнастики и основ хореографии*. Санкт-Петербург: ДЕТСТВО-ПРЕСС.
- Савченко, Е., & Рубина, Ю. (Ред.). (1963). *Эстетическое воспитание во внеклассной работе восьмилетней школы*. Москва: Изд-во акад. пед. наук РСФСР.
- Сборник документов и материалов по бальным танцам*. (1973). Москва: Советская Россия.

- Сборник документов и материалов по бальным танцам.* (1974). Москва: Советская Россия.
- Сборник документов и материалов по бальным танцам.* (1977). Москва: Советская Россия.
- Сборник художественно-гимнастических композиций, коллективных танцев, пантомимы, инсценировок.* (1925). Ленинград: Изд. кн. сектора ЛГОНО.
- Семейные вечера в рабочих клубах. (1926). *Музыка и революция*, 3, 10.
- Семинары и курсы по танцу* (1960): программы и учебные планы занятий по повышению квалификации руководителей танцевальных коллективов. Москва: Изд-во ВЦСПС Профиздат.
- Симаева, Ю. М. (2014). *Педагогическое обеспечение преподавания хореографии в общеобразовательных учебных заведениях России (60-е годы XIX века – 1918 год)*. (Дис. канд. пед. наук). Москва.
- Сироткина, И. (2012). *Свободное движение и пластический танец в России*. (2-е изд., испр. и доп.). Москва: Новое литературное обозрение.
- Сироткина, И. Е. (2009). Танец как практическая философия: категории «естественное» и «искусственное» в танце. *Новые российские гуманитарные исследования*, 4. Взято с <http://nrgumis.ru/articles/150/>.
- Сірополко, С. (2001). *Історія освіти в Україні*. Київ: Наукова думка.
- Скляревская, И. (1991). Парный портрет Дягелев и Баланчин. *Советский балет*, 1, 29-31.
- Скорочена стенограма Республіканської хореографічної конференції 13 травня 1963 р.* (1964). Київ.
- Слонимский, Ю. И. (1958). *Дидло. Вехи творческой биографии*. Москва: Искусство.
- Слонимский, Ю. (1937). *Петербургские мастера балета XIX столетия*. Москва; Ленинград: Искусство.
- Слонимский, Ю. Н. (1937). Хореография Карло Блазиса. В кн. Л. Д. Блок, Ю. И. Слонимского (Ред.), *Классики хореографии* (с. 84-90). Ленинград; Москва: Ленингр. гос. хореографический техникум.

- Слонимский, Ю. О. Путь характерного танца. В кн. Лопухов, А. В., Ширяев, А. В., & Бочаров, А. И. (Авт.), *Основы характерного танца* (с. 3-33). Москва: Искусство.
- Слонимский, Ю. И. (1950). *Советский балет*. Москва: Искусство.
- Слыханова, В. И. (2012). *Русский народно-сценический танец в контексте региональной культуры России: традиции и новаторство*. (Автореф. дис. канд. культурологии). Москва.
- Смирнов, И. В. (1986). *Искусство балетмейстера: учеб. пособ. для студ. культ.-просвет. фак-тов вузов культуры и искусств*. Москва: Просвещение.
- Советы методисту хореографии Дома народного творчества*. (1958). Москва: Центральный Дом народного творчества им. Н.К. Крупской.
- Современность в танце: сборник*. (1964). Москва: Искусство.
- Соковицова, Н. В. (2010). Трансформация этимологического понятия танец в процессе исторического развития. *Казначеевские чтения*, 2, 154-155.
- Соковицова, Н. В. (2007). *Хореографический словарь: [сб. слов. ст. с кратким описанием танцев, танцевальных традиций, видов танца и танцевальных терминов]*. Новосибирск: Сова.
- Соколов-Каминский, А. А. (1983). *Советская балетная школа*. Москва: Знание.
- Сокольская, А. (2000 а). Пластика и танец в самодеятельном творчестве. В кн. Л. Солнцев (Ред.), *Самодеятельное художественное творчество в СССР* (Т. 1, кн. 2: Очерки истории, 1917–1932 гг., с. 356–399.). Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин.
- Сокольская, А. (2000 б). Танцевальная самодеятельность. В кн. Л. Солнцев (Ред.), *Самодеятельное художественное творчество в СССР* (Т. 1, кн. 2: Очерки истории, 1930–1950 гг., с. 99–146). Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин.
- Соллертинский, И. (1973). *Статьи о балете*. Ленинград: Музыка, Лен-кое отделение.
- Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку: матеріали наук.-практ. конф.* (2002). Київ: Стилос.

- Станиславский, К. С. (1990). *Собрание сочинений* (Т. 3: Работа актера над собой, ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения). Москва: Искусство.
- Станішевський, Ю. О. (2003). *Балетний театр України: 225 років історії*. Київ: Музична Україна.
- Станішевський, Ю. О. (1986). *Балетний театр Радянської України (1925–1985): Шляхи і проблеми розвитку*. Київ: Музична Україна.
- Станішевський, Ю. О. (Ред.). (1978). *Народна артистка СРСР Лідія Чернишова: збірник*. Київ: Мистецтво.
- Станішевський, Ю. О. (2002). *Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: історія і сучасність*. Київ: Музична Україна.
- Станішевський, Ю. О. (1962). *Павло Павлович Вірський*. Київ: Держ. вид-во образотв. мистец. і муз. літ-ри УРСР.
- Станішевський, Ю. О. (1967). *Танцювальне мистецтво Радянської України*. Київ: Знання.
- Станішевський, Ю. О. (1963). *Український радянський балет*. Київ: Мистецтво.
- Стасько, Б., & Марусик, Н. (2009). *Митці народної хореографії Прикарпаття: посібник для студ. хореографічних відділень мистецьких вищих навч. закладів*. Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ.
- Стасько, Б., & Марусик, Н. (2010). *Роман Гарасимчук та його автентичні «Танці гуцульські»: навч.-метод. посіб.* Івано-Франківськ: Прикарпатський нац. ун-т імені Василя Стефаника.
- Стенографический отчет VII Всесоюзной конференции ВЛКСМ.* (1933). Москва: Молодая гвардия.
- Стенюшина, А. А., & Ткаченко, Т. А. (1962). *Танцевальный коллектив в клубе*. Москва: Сов. Россия.
- Степаненко, Б., & Антипова, І. (1956). За змістовність і чистоту танцювального мистецтва. *Соціалістична культура*, 11, 30-32.
- Столяр, А. (1972). *Ранние формы искусства*. Москва: Наука.

- Страхова, В. А. (Сост.). (1988). *Приглашаем на дискотеку: сборник сценариев*. Киев: Музична Україна.
- Стриганова, В. М. & Уральская, В. И. (Ред.). (1977). *Современный бальный танец: пособ. для студ. ин-тов культуры, учащихся культ.-просвет. училищ и руководителей коллективов бального танца*. Москва: Просвещение.
- Строев, А. С. (Ред.). (1948). *Программа хореографических детских кружков (классический и характерный экзерсис): проект*. Москва: Учпедгиз.
- Студія по підготовці акторських кадрів при Національному ансамблі танцю України імені П. Вірського*. Взято з <http://virsky-studio.com.ua/ru/>.
- Стуколкина, Н. (1972). *Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца*. Москва: Всероссийское театральное общество.
- Суриц, Е. Я. (1966). *Все о балете: словарь-справочник*. Москва; Ленинград: Музыка. Ленингр. отд-ние.
- Сухомлинська, О. В. (Ред.). (1996). *Нариси історії українського шкільництва. 1905–1933 рр.: навч. посіб. Київ: Заповіт*.
- Схема организации учреждений Черниговского института народного образования. (1924). *Бюлетень Чернігівського Інституту народної освіти*, 4, 34–36.
- Тараканова, А. П., & Островський, В. В. (Упоряд.). (1971). *Запрошення до танцю: збірник бальних танців*. Київ: Мистецтво.
- Тараканова, А. П. (2016). *Как это было: история становления хореографического воспитания детей в системе образования Украины*. Киев: ІЗМН.
- Тараканова, А. (Упоряд.). (1973). *Про мистецтво хореографії: методичний лист*. Київ: Мистецтво.
- Тараканова, А. П. (Уклад.). (1993). *Програма з хореографічного навчання дітей у підготовчих групах загальноосвітніх шкіл, шкіл мистецтв і позашкільних закладів України*. Київ.
- Тараканова, А. П. (1996). *Система хореографічного виховання у школах і позашкільних закладах: навч.-метод. посіб. Київ: ІЗМН*.
- Тараканова, А. П. (2010). *Танцюйте з нами: навч.-метод. посіб. для вчителів хореографії (1–4 кл.) і керівників хореографічних гуртків (початковий*

- рівень) загальноосвітніх і позашкільних навчальних закладів. Вінниця: Нова книга.
- Тараканова, А. П. (2003). Хореографія: програма для серед. загальноосвітньої школи (1–4 класи). *Початкова школа*, 12, 42–45.
- Терехова, М. А. (2008). Методика физической подготовки танцоров 10–11 лет на этапе начальной спортивной специализации. (Автореф. дис. канд. пед. наук). Малаховка.
- Тертичний, Ю. М. (1958). *Палац культури металургів*. Дніпродзержинськ: Дніпровське обласне вид-во.
- Типові освітні програми для закладів загальної середньої освіти: 1–2 та 3–4 класи. (2019). Київ: Видавництво «Світоч»
- Тихомиров, А. Д. (1901). *Самоучитель модных балльных и характерных танцев*. Москва: С. Кашинцев.
- Ткаченко, Т. С. (1954). *Народный танец*. Москва.
- Ткаченко, Т. С. (1958). *Работа с танцевальным коллективом*. Москва: Искусство.
- Ткаченко, А. Ф. (Сост.), Былеева, Л. В. (Ред.). (1938). *Украинская пляска: для детских самодеятельных танцевальных кружков*. Москва: Учпедгиз.
- Уральская, В. И. (Ред.). (1982). *Проблемы взаимодействия самодеятельного и профессионального художественного творчества: сб. статей*. Москва: Наука.
- Уральская, В., & Пуртова, Т. (1999). Хореографическая самодеятельность. В кн. Л. Солнцев (Ред.), *Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории, 1950–1990 гг.* (с. 335–353). Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин.
- Уральская, В. И. (1982). Художественно-творческие процессы в хореографии. В кн. *Проблемы взаимодействия самодеятельного и профессионального художественного творчества* (с. 19–36). Москва: Искусство.
- Ушаков, Д. Н. (2009). *Большой толковый словарь современного русского языка: 180 000 слов и словосочетаний*. Москва: Альта-Принт: ДОМ XXI век.

- Фасмер, М. Р. (2009). *Этимологический словарь русского языка* (Т. 4: Т–Ящур). (4-е изд., стереотип.). Москва: АСТ: Астрель.
- Федій, О. А. (2009). *Підготовка педагогів до використання засобів естетотерапії: теорія і практика*: монографія. Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка.
- Фёйе, Рауль-Оже. (2010). *Хореография, или искусство записи танца*. Москва: Изд-ль Доленко.
- Филановская, Т. А. (2011 а). *Динамика хореографического образования в художественной культуре России XVIII – XX веков*. (Автореф. дис. д-ра культурологии). Санкт-Петербург.
- Филановская, Т. А. (2011 б). *Динамика хореографического образования в художественной культуре России XVIII – XX веков*. (Дис. д-ра культурологии). Санкт-Петербург.
- Филановская, Т. А. (2011 с). Роль межкультурного взаимодействия в становлении хореографического образования в России. *Проблемы педагогики и психологии*, 1, 203–208.
- Филановская, Т. А. (2011 d). Факторы динамики хореографического образования в контексте историко-культурологического исследования. *Философия образования*, 2 (35), 196–202.
- Филиппов, А. В. (Ред.). (2006). *Краткий словарь танцев*. Москва: Флинта: Наука.
- Филиппов, А. В. (Ред.). (2011). *Краткий словарь танцев*. (2-е изд., стереотип.). Москва: Флинта: Наука.
- Философский словарь. Модернизм. *Энциклопедии и словари*. 2009–2013. Взято с <http://encdic.com/philosophy/Modernizm-1399.html>.
- Философский энциклопедический словарь. (1989). Аверинцев, С. С., Араб-Оглы, Э. А., & Ильичев, Л. Ф. и др. (Ред.). (2-е изд.). Москва: Сов. энцикл.
- Фокин, М. М. (1981). *Против течения. Воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма*. Москва: Искусство.
- Фомин, А. С. (2002). Многофункциональная природа танца и проблемы его изучения. В кн. *Проблемы танцевальной педагогической деятельности*.

- Психолого-педагогические, региональные и методологические аспекты* (с. 104–105). Новосибирск.
- Фомин, А. С., & Фомин, Д. А. (2004). Осмысление танца в образовательных технологиях. *Современные наукоемкие технологии*, 5, 55-58.
- Фомин, А. С., & Фомин, Д. А. (2012). Полифункциональное исследование танца в профессиональном педагогическом образовании. *Сибирский педагогический журнал*, 4, 129-133.
- Фомин, А. С. (1990). *Танец: понятие, структура, функции*. Москва: Книга.
- Фореггер, Н. (1926). Опыты по поводу искусства танца. В кн. *Ритм и культура танца* (с. 53). Ленинград: Academia.
- Франк. (1923). Джаз-банд. *Зрелища*, 7, 24–25.
- Франко, І. (1976). Мандрівна хроніка. В кн. *Зібрання творів* (Т. 3: Художні твори, с. 234). Київ: Наукова думка.
- Хореографическая самодеятельность в СССР: Теория, практика, опыт: информационный выпуск*. (1989). Москва: ВНИИ ИТ и КИР МК СССР.
- Худеков, С. Н. (2009). *Всеобщая история танца*. Москва: Эксмо.
- Художественная самодеятельность в клубном учреждении: сборник*. (1978). Ленинград: ВЦСПС и ВПШК.
- Цветкова, Л. Ю. (2007). *Методика викладання класичного танцю*. Київ: Альтпрес.
- Цветкова, Л. Ю. (2005). *Теорія і методика викладання класичного танцю у школі: метод. реком*. Київ: ІЗМИ.
- Цветкова, Л. Ю. (2005). Творча спадщина П. П. Вірського як невичерпне джерело розвитку мистецтва танцю. В кн. *Вплив творчості П. П. Вірського на розвиток національної хореографії: матеріали наук.-практ. конф.* (с. 20-23). Київ.
- Цвірова, Т. Д. (2004 а). *Розвиток позашкільних закладів різних типів в Україні (1920–1941 рр.)*. (Автореф. дис. канд. пед. наук). Київ.
- Цвірова, Т. Д. (2004 б). *Розвиток позашкільних закладів різних типів в Україні (1920–1941 рр.)*. (Дис. канд. пед. наук). Київ.

- Цорн, А. А. (1890). *Грамматика танцевального искусства и хореографии*. Одесса: Тип. А. Шульце.
- Цорн, А. Я. (2011). *Грамматика танцевального искусства и хореографии*. (2-е изд., испр.). Санкт-Петербург: Планета музыки: Лань.
- Цукерман, А. (1955). Комуністичне виховання дітей і клуб. *Соціалістична культура*, 7, 36–37.
- Чепалов, А. *Хореология как научная дисциплина (Теоретические предпосылки и практические опыты)*. Взято с <http://slavzso.narod.ru/6/Thepal.htm>.
- Чепалов, О. І. (2007). *Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.*: монографія. Харків: ХДАК.
- Чепалов, О. (2004). Хореологія як наукова дисципліна (Пролегомени). *Культура і сучасність*, 2, 80–87.
- Чесноков, Е. И., & Борисоглебский, М. В. (Ред.). (1937). *Классики хореографии*. Москва; Ленинград: Искусство.
- Чистов, К. В. (1975). Традиционные и вторичные формы культуры. *Расы и народы*, 5, 32-41.
- Чой, Кьюнг Сук. (2010). *Корейская хореография: культурный контекст и опыт феноменологической интерпретации танцевальной практики*. (Автореф. дис. канд. филос. наук). Санкт-Петербург.
- Чубинський, П. П. (1995). *Мудрість віків: Українське народознавство у творчій спадщині Павла Чубинського* (Кн. 1). Київ: Мистецтво.
- Чурко, Ю. М. (1990). *Белорусский хореографический фольклор*. Минск: Вышэйшая школа.
- Чурко, Ю. М. (1999). *Линия, уходящая в бесконечность: субъективные заметки о современной хореографии*. Минск: Полымя.
- Шаповал, О. В. (2006). *Творча діяльність балетмейстера А.Ф.Шекери в контексті історії української хореографічної культури 60–90 років ХХ століття*. (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Київ.
- Шапошников, А. К. (Сост.). (2010). *Этимологический словарь русского языка* (Т. 2: Н–Я). Москва: Флинта: Наука.

- Шариков, Д. І. (2015). Дефініція хореографічної культури: функції та система закономірностей існування. *Парадигма пізнання: гуманітарні питання*, 1 (4). Взято з <http://naukajournal.org/index.php/Paradigm/article/view/398/578>.
- Шариков, Д. І. (2013). *Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. Філософія балету та онтологія танцю: монографія (Ч. 1)*. Київ: КиМУ.
- Шахназарова, Н. Г. (2001). *Парадоксы советской музыкальной культуры. 30-е годы*. Москва: Индрик.
- Шевчук, А. С. (2008). *Дитяча хореографія : програма та навчально-методичне забезпечення хореографічної діяльності дітей від 3–7 років: навч.-метод. посіб.* Київ: Шкільний світ.
- Шендрік, М. (1922). На маргінесі дебюту В. Авраменка. *Громадський вісник*, 82, 2-4.
- Шереметьевская, Н. Е. (1972). *Основные тенденции развития советского танца на эстраде в период между 1917 и 1941 годами*. (Автореф. дис. канд. искусствоведения). Москва.
- Шереметьевская, Н. Е. (1985). *Танец на эстраде*. Москва: Искусство.
- Шестакова, В. П. (Сост.). (1973). *Идеи эстетического воспитания: антология (Т. 1)*. Москва.
- Школьников, Л. С. (1961). *Формы и методы популяризации балльных танцев*. Москва: Советская Россия.
- Шкоріненко, В. (2003 а). *Народний танець у традиційній і сучасній культурі України*. (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Київ.
- Шкоріненко, В. О. (2003 б). *Народний танець у традиційній і сучасній культурі України*. (Дис. канд. мистецтвознавства). Київ.
- Шкурко, Т. *Изложение авторской концепции танцевально-экспрессивного тренинга, созданного на основе социально-психологического подхода к танцу*. Взято с <https://studfile.net/preview/6130704/>.
- Шухевич, В. О. (1999). *Гуцульщина (Ч. 3)*. (2-ге вид.). Верховина: Гуцульщина.

- Шухмин, Х. (1914). *Бальные и балетные танцы. Практический самоучитель. Танцы всех наций и веков.* Москва.
- Экспериментальные учебные планы детских школ искусств с 8–10-летним сроком обучения: приложение к приказу Министерства культуры УССР от 10.05.1989 г. № 50. (1989). Киев.
- Юдина, Н. П. (2002). *Педагогическая традиция: опыт концептуализации.* Москва; Хабаровск: Изд-во ХГПУ.
- Юрьева, М. Н. (2015). Содержание и направленность профессиональной подготовки студентов-хореографов в вузах культуры и искусств. *Гаудеамус*, 1 (25), 95–106.
- Янель, Ю. (1930). Массовая художественная самодеятельность и пути социалистического развития искусства. *Литература и искусство*, 3–4, 43.
- Ясницкий, Г. И. (1965). *Развитие народного образования на Украине 1921–1932 гг.* Киев: Изд-во Киевского ун-та.
- Яцковская, И. Ф. (2014). Этапы развития танца модерн и его стилевое разнообразие. *Культура и образование*, 2. Взято с <http://vestnik-rzi.ru/2014/02/1395>.
- Ященко, М., & Ривес, Ю. (1967). Организатор, методист, администратор. *Воспитание школьников*, 3, 34–35.
- Blagova, Tatyana. (2014). The specificity of professional development of a teacher-choreographer in terms of the higher pedagogical education. *British Journal of Science, Education and Culture*. London : London University Press, 1 (5), V, 413–419.
- Blahova, Tetiana. (2019). Formation of concepts of higher choreographic education in Ukraine. *ASSOCIATION AGREEMENT: DRIVING INTEGRATIONAL CHANGES: Collective monograph* (pp. 617–628). Accent Graphics Communication. Chicago, Illinois, USA.
- Caroso, F. (1986). *Nobilta di dame*. Translated and edited by J. Sutton, with music transcribed and edited by F. Marian Walker. Oxford.
- Dolmetsch, M. (1954). *Dances of Spain and Italy from 1400 to 1600*. London.

- Laban, Rudolf. (1966). *Choreutics* (edited by Lisa Ullmann). London: Macdonald and Evans.
- Lifar, Serge. (1952). *Traite de choreografie*. Paris.
- Picart, C. J. (2006). *From Ballroom to Dancesport: Aesthetics, Athletics, and Body Culture*. Albany: State University of New York Press.
- Richardson, Philip J. S. (1945). *A History of English Ballroom Dancing*. London: Herbert Jenkins.
- Sachs, C. (). *World History of the Dance* (transl. B. Schoenberg). New York: Bonanza Books.
- The New Encyclopedia Britannica*: 32 volumes. Volume 22: Knowledge in Depth 15th edition USA: Encyclopedia Britannica Inc., 1995.

АРХІВНІ ДЖЕРЕЛА

Центральний державний архів вищих органів влади та управління України
Ф. 166 – Народний Комісаріат освіти Української РСР (з 21 січня 1919 року);
Міністерство освіти УРСР (з 25 березня 1946 року)

- Бюлетені культури і мистецтва Головополітосвіти за 1921 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп.2. Спр. 25. 110 арк.
- Виписки з протоколів засідань Раднаркому УРСР, плани робіт, звіти, доповіді, відомості та інші матеріали про роботу Укрголовиполітосвіти та її відділів, 1924-1928 р р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 4. Спр. 177. 292 арк.
- Директивні вказівки Управління підвідомчим установам з питань методичної роботи в педагогічних вузах, Т. I, 1956 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 1855. 194 арк.
- Директивні вказівки Управління підвідомчим установам з питань методичної роботи в педагогічних вузах, Т. II, 1956 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 1856. 263 арк.
- До діяльності комісії по перегляду та виконанню Статуту про єдину, вільну, трудову, соціальну школу на Україні, 1919 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 1. Спр. 393. Арк. 139–139 зв.

- Довідки відділу до Ради Міністрів УРСР та ЦК КП України з питань позашкільної роботи, 1968 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 6630. 50 арк.
- Довідки відділу до Ради Міністрів УРСР та ЦК КП України з питань позашкільної роботи, 1972 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 8284. 38 арк.
- Довідки про стан навчально-виховної роботи в педінститутах УРСР за 1966 рік // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 5072. 196 арк.
- Документи, направлені в ЦК Компартії України, Ради Міністрів УРСР; Верховної Ради УРСР з питань народної освіти (інформації, доповіді, листи), 1985 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп.15. Спр. 9256. 142 арк.
- Документи, направлені до ЦК Компартії України, Ради Міністрів УРСР; Верховної Ради УРСР та інші державні органи, з питань народної освіти (інформації, переписка), 1988 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 9350. 95 арк.
- Доповіді Всеукраїнського театрального комітету про організацію і роботу відділу сценічної освіти, необхідність всебічного обслідування театральних шкіл і завдання відділу сценічної освіти. Список театрів міста Києва, 1919 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 1. Спр. 636. 14 арк.
- Доповіді і виступи учасників республіканської конференції з питань роботи організаторів позакласної і позашкільної роботи з учнями. Т.1., 26–28 листопада 1968 року // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 6632. 182 арк.
- Доповіді і виступи учасників республіканської конференції з питань роботи організаторів позакласної і позашкільної роботи з учнями. Т.2., 26–28 листопада 1968 року // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 6633. 152 арк.
- Доповіді редакції журналу «Нове мистецтво» про їх роботу і перспективи на майбутнє, 1926 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 5. Спр. 418. 18 арк.
- Доповідні вказівки управління підвідомчим установам з питань методичної роботи в педагогічних вузах республіки, 6 січня – 29 грудня 1964 року // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп.15. Спр. 4160. 170 арк.

Доповідні записки відділу до Ради Міністрів та ЦК КП України з питань роботи позашкільних установ, 2 березня – 20 грудня 1967 року // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 6132. 83 арк.

Доповідні записки відділу до Ради Міністрів УРСР та ЦК КП України про стан та заходи поліпшення роботи в дитячих установах по дошкільному вихованню, 1958 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 2406. 56 арк.

Доповідні записки завідуючого Всеукраїнськими 3-місячними курсами по підвищенню кваліфікації керівників гуртками масового самодіяльного мистецтва, про скорочення терміну навчання до 2-х місяців, кошториси на утримання цих курсів та списки курсантів й викладачів курсів на липень 1933 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 11. Спр. 119. 25 арк.

Доповідні записки та відомості про стан і роботу Харківського музично-драматичного інституту та листування з ним, про складання учбових програм, організацію кіно відділу, ремонт помешкань та фінансування, 1924-1925 р р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 4. Спр. 613. 136 арк.

Доповідні записки та довідки відділа про перевірку стану позакласної та позашкільної роботи в школах та позашкільних установах республіки по підготовці до відзначенню 50-річчя Радянської влади за 1966 рік // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 5215. 68 арк.

Доповідні записки та довідки про стан та заходи по поліпшенню роботи позашкільних установ УРСР за 1966 рік // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 5214. 161 арк.

Доповідні записки та інформації Міністерства освіти УРСР до Ради Міністрів УРСР та ЦК УП України з питань народної освіти, 1975 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 8788. 142 арк.

Доповідні записки управління вищих і середніх педагогічних навчальних закладів до Ради Міністрів УРСР та ЦК КПУ з питань роботи педагогічних вузів, 1960 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 2755. 71 арк.

- Доповідні записки, довідки та переписка з Радою Міністрів УРСР, ЦК КПУ України з питань роботи педагогічних вузів, 1962 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 3355. 157 арк.
- Затверджені річні навчальні плани педагогічних училищ на 1948 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 437. 44 арк.
- Затверджені річні навчальні плани педагогічних училищ на 1949-1950 н р., 1949 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 619. 8 арк.
- Зведений звіт педагогічних технікумів по підготовці спеціалістів на початок 1949-1950 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 585. 115 арк.
- Звіт комсомольського струнного ансамблю робітничої молоді «Карм» за 1930-1931 р р. Листування з Всеукраїнським літературним Об'єднанням Червоної Армії і Флоту та Київської Державної хореографічної майстерні «Іскра» про асигнування коштів і кошториси їх витрат на 1931-1932 р р., 1931 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 404. 29 арк.
- Звіт про педагогічну освіту по Одеській губернії в 1923/1924 н. р. Листування з Одеським Губпрофосом про роботу педагогічних учбових закладів, 1924 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 4. Спр. 642. 21 арк.
- Звіт про роботу установ педагогічної освіти Подільської губернії за 1923/1924 н. р. Листування з Подільським Губпрофосом про роботу педагогічних учбових закладів, 1924 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 4. Спр. 646. 58 арк.
- Інструктивно-методичний лист по питанню планування та обміну роботи загальноосвітньої школи на 1972 рік, 1972 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 8255. 18 арк.
- Інформації Облвно про республіканський огляд роботи позашкільних установ на честь 50-річчя Великої Жовтневої соціалістичної революції і встановлення радянської влади на Україні за 1967 рік, Том I. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 6149. 159 арк.
- Інформації Облвно про стан виконання заходів по підготовці і відзначенню 50-річчя Великої Жовтневої соціалістичної революції та встановлення

радянської влади на Україні за 1967 рік, Том I. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 6143. 159 арк.

Інформації Облвно про республіканський огляд роботи позашкільних установ на честь 50-річчя Великої Жовтневої соціалістичної революції і встановлення радянської влади на Україні за 1967 рік, Том II, 1967 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 6144. 193 арк.

Інформації Облвно про стан виконання заходів по підготовці і відзначенню 50-річчя Великої Жовтневої соціалістичної революції та встановлення радянської влади на Україні за 1967 рік, Том IV. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 6141. 199 арк.

Інформації Облвно про стан оздоровлення та відпочинку дітей в 1972 році. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 8286. 157 арк.

Інформації Облвно про стан оздоровлення та відпочинку дітей і підлітків влітку 1970 року. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 7612. 237 арк.

Інформації Облвно про хід виконання спільної постанови колегії Міністерства освіти УРСР та секретаріату ЦК ЛКСМУ від 9 червня 1967 року «Про стан та заходи щодо поліпшення роботи позашкільних дитячих установ республіки» за 1967 рік. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 6137. 172 арк.

Інформації педагогічних училищ про стан підготовки вчителів початкових класів у зв'язку з переходом шкіл на нові навчальні пални, 1969 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 7110. 260 арк.

Інформації та довідки про стан проведення Республіканського огляду роботи позашкільних установ, присвяченого до відзначення 40-річчя Всесоюзної піонерської організації ім. В.І. Леніна. Том 1, 1966 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 5224. 227 арк.

Інформації та довідки про стан проведення Республіканського огляду роботи позашкільних установ, присвяченого до відзначення 40-річчя Всесоюзної піонерської організації ім. В.І. Леніна. Том 2, 1966 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 5225. 177 арк.

Інформації та довідки про стан проведення Республіканського огляду роботи позашкільних установ, присвяченого до відзначення 40-річчя Всесоюзної піонерської організації ім. В.І. Леніна. Том 3, 1966 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 5226. 209 арк.

Інформації та довідки про стан проведення Республіканського огляду роботи позашкільних установ, присвяченого до відзначення 40-річчя Всесоюзної піонерської організації ім. В.І. Леніна. Том 3, 1966 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 5227. 227 арк.

Листування з культурно-освітніми літературно-художніми товариствами, робітничими клубами і гуртками міста Харкова, про їх організацію і роботу. Список гуртків, шкіл і студій м. Харкова, 1919 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 1. Спр. 643. 37 арк.

Листування з музично-драматичними інститутами та технікумами України про реорганізацію учбової роботи, уточнення профілю фахівців, підготовку керівників музичного виховання, прийом студентів до вищих учбових закладів, 1930-1931 р р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 9. Спр. 1157. 134 арк.

Листування з музично-драматичними театральними вузами і технікумами України про організацію курсів по підвищенню кваліфікації викладачів, розробку учбових планів і програм, 1930-1932 р р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 9. Спр. 1353. 112 арк.

Листування з Радою Міністрів і ЦК КП України з питань роботи педагогічних вузів за 1953 рік, 1953 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 1288. 154 арк.

Матеріали (протоколи, стенограми та рішення засідань Колегії Наркомосвіти УРСР (7 лютого – 10 травня 1945 р.), 1945 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 55. 169 арк.

Матеріали до плану культурного будівництва на Україні на другу п'ятирічку, 1932 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 942. 116 арк.

Матеріали до протоколу наради наркомун освіти із заступником від 29 січня 1933 р. з питань українізації навчальних науково-дослідних інститутів, організації державних цирків на Україні, художнього обслуговування дітей, подорожі театру «Березіль» до Москви та Ленінграда, стану самодіяльного мистецтва на Україні, 1933 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 11. Спр. 6. 55 арк.

Матеріали до складання п'ятирічного плану на 2-ге півріччя (1933-1937 р р.) в галузі мистецтва (протоколи, статистичні відомості, кошториси, звіти, плани), 1933 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 11. Спр. 90. 77 арк.

Матеріали Інформбюро Наркомосу УСРР про стан і перспективи розвитку освітньої справи на Україні за 1919-1920 р р. (статути, положення, звіти, доповіді, інформації, схеми), 1919 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 1. Спр. 477. 94 арк.

Матеріали першої Всеукраїнської семінар-конференції з мистецько-педагогічної освіти (декларації, типові програми з тонального мистецтва в педвузах, програма методики хорового співу), 1928-1930 р р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 8. Спр. 397. 51 арк.

Матеріали про культурно-освітню роботу на Україні (постанови, протоколи, звіти доповідей, записки, статистичні відомості та інші документи). Списки ведучих акторів Харківського, Київського, Одеського оперного театру, 1927 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр. 437. 435 арк.

Матеріали про організацію й проведення Всеукраїнської естафети масового самодіяльного мистецтва імені 15-річчя Великої Жовтневої соціалістичної революції (постанови, циркуляри, виписки з протоколів, інструкції, плани), 1932 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 1089. 84 арк.

Матеріали про організацію й роботу педагогічних курсів при інститутах і технікумах України (звіти, відомчі акти, кошториси, списки курсантів), 1931 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 771. 288 арк.

- Матеріали про організацію та стан підготовки педагогічних робітників для дошкільних установ України (звіти, доповідні записки, відомості, плани, листування), 1933 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 770. 271 арк.
- Матеріали про підготовку до проведення оздоровчої кампанії дітей шкільного віку на Україні (постанови, обіжники, доповіді, доповідні записки, кошториси, статистичні відомості), 1933 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 11. Спр. 157. 55 арк.
- Матеріали про підготовку педкадрів для шкіл соцвиху та організацію й проведення виробничої практики студентів (проекти постанов, обіжники, виробничий план, тези доповідей, доповідні записки, відомості), 1931-1932 р р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 774. 75 арк.
- Матеріали про підготовку та відкриття театрального сезону 1927-1928 р. на Україні (протоколи, звіти, доповіді, кошториси, бюджет театрів), 1927 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр. 442. 206 арк.
- Матеріали про проведення Всеукраїнської естафети самодіяльного мистецтва ім. XV-річчя Великої Жовтневої Соціалістичної революції (звіти, плани, доповіді, відомості, листування), 1933 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 11. Спр. 128. 38 арк.
- Матеріали про роботу 1-го робітничого театру Всеукраїнського пролеткульту (протоколи, положення, звіти, плани робіт, відомості, кошториси), 1925-1927 р р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 5. Спр. 427. 80 арк.
- Матеріали про роботу державного драматичного театру ім. І. Франка у м. Києві (протоколи, звіти, відомості, інструкції, плани, умови, кошториси й інші документи), 1927-1928 р р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр. 443. 64 арк.
- Матеріали про роботу Наркомосу УСРР в галузі позашкільного виховання (доповідні записки, плани, статистичні відомості, анкети), 1932-1933 р р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр. 443. 64 арк.

- Матеріали про роботу Наркомосу УСРР в галузі позашкільного виховання (довідні записки, плани, статистичні відомості, анкети), 1932-1933 р р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 1218. 112 арк.
- Матеріали про роботу обласних дитячих станцій України (постанови, положення, доповіді, доповідні записки, плани роботи, кошториси), 1933 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 11. Спр. 158. 57 арк.
- Матеріали про роботу педтехнікуму Чернігівської обл. (протоколи, плани, звіти, програми), 1932 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 828. 137 арк.
- Матеріали про роботу Полтавського відділу народної освіти (звіти, схеми, учбові плани, протоколи засідань про організації дитячих садків, фінансування освітніх установ, забезпечення шкіл підручниками), 1 січня – 20 жовтня 1920 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 1. Спр. 950. 236 арк.
- Матеріали про роботу театральних об'єднань та трестів України (протоколи, звіти, доповіді, записки, статuti, штати, плани роботи, статистичні відомості), 1930-1931 р р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 9. Спр. 1178. 295 арк.
- Матеріали про роботу Українського державного театру «Березіль» (протоколи, постанови, звіти, доповіді, плани, репертуар, відомості, кошториси та інші документи). Списки співробітників театру «Березіль» на лютий 1926 – жовтень 1927 р р., 1925-1928 р р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 5. Спр. 435. 238 арк.
- Матеріали про складання плану культурно-освітньої роботи на другу п'ятирічку, 1932 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 1316. 194 арк.
- Матеріали про стан агітаційної та культурно-масової роботи на Україні (постанови, положення, протоколи, доповіді, доповідні записки, учбові плани), 1927 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр. 432. 166 арк.
- Матеріали про стан та діяльність Бердянського педтехнікуму (звіт, доповідні записки, акти, відомості, учбові плани, списки студентів), 1932 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 801. 173 арк.

- Матеріали про стан та перспективи дошкільного виховання на Україні, методичну програмну роботу по дошкільному вихованню та організацію педпроцесу в установах дошкільного виховання (проекти постанов, тези доповідей, методичні листи, рецензії, листування), 1931 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 491. 303 арк.
- Матеріали про стан та роботу Всеукраїнського інституту підвищення кваліфікації педагогів (проект постанови, обіжники доповідні записки, відомості, листування), 1933 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 773. 170 арк.
- Матеріали про стан та роботу інститутів соціального виховання України (протоколи, звіти, тези доповідей, доповідні записки, висновки), 1932 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 772. 179 арк.
- Матеріали про стан та роботу Кіровоградського інституту соціального виховання (інструкції, звіти, доповідні записки, відомості, плани, листування), 1932 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 805. 176 арк.
- Матеріали про стан та роботу Полтавського інституту соцвиху (протоколи, накази, звіт, доповідні записки, листування та ін.), 1932 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 824. 231 арк.
- Матеріали про стан та розвиток педосвіти на Україні (проекти, постанови, резолюції, звіти, тези доповідей, п'ятирічний план), 1932 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 768. 205 арк.
- Матеріали щодо роботи державних театрів України (постанови, протоколи, тези, резолюції), 1927 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр. 441. 165 арк.
- Навчальний план річних педагогічних класів по підготовці вихователів дошкільних закладів на 1966 рік. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 5196. 15 арк.
- Навчальні плани курсів підвищення кваліфікації завідуючих і вихователів дитячих садків УРСР на 1953 рік, 1953 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 1387. 24 арк.
- Навчальні плани педагогічних вузів на 1948 р., 1948 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 436. 263 арк.

- Навчальні плани педагогічних вузів на 1952 р., 1952 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 1121. 21 арк.
- Навчальні плани педагогічних інститутів на 1964 р., затверджені Міністерством освіти УРСР, 1964 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 4162. 30 арк.
- Навчальні плани педагогічних інститутів, розроблені управлінням та затверджені УРСР, розроблені та затверджені Міністерством освіти УРСР на 1956 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 1857. 105 арк.
- Навчальні плани педагогічних інститутів, розроблені управлінням та затверджені УРСР, розроблені та затверджені Міністерством освіти УРСР на 1957 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 2083. 14 арк.
- Навчальні плани початкової, семирічної і середньої шкіл УРСР, розроблені та затверджені Міністерством освіти УРСР на 1955/1956 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 1929. 8 арк.
- Навчальні шкіл УРСР на 1971/1972 н. р., 1972 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 7887. 93 арк.
- Навчальні програми для педагогічних інститутів, розроблені та затверджені Міністерством освіти УРСР на 1948 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 438. 121 арк.
- Навчальні програми педагогічних училищ, розроблені та затверджені Міністерством освіти УРСР на 1949 р. Том I, 1949 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 621. 699 арк.
- Навчальні програми педагогічних училищ, розроблені та затверджені Міністерством освіти УРСР на 1949 р. Том II, 1949 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 622. 305 арк.
- Накази №№ 1–44 Міністра народної освіти УРСР по основній діяльності, 1988 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 17. Спр. 1. 163 арк.
- Накази №№ 28–48 Міністра народної освіти УРСР по основній діяльності, 1989 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 17. Спр. 32. 184 арк.
- Накази №№ 166–193 Міністра народної освіти УРСР по основній діяльності, 1989 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 17. Спр. 36. 123 арк.

- Накази №№ 57–91 Міністра народної освіти УРСР по основній діяльності, 1983 р.
// ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 9159. 153 арк.
- Накази №№ 194–209 Міністра народної освіти УРСР по основній діяльності,
1989 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 17. Спр. 37. 106 арк.
- Накази №№ 1–32 Міністра народної освіти УРСР по основній діяльності, 1991 р.
// ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 17. Спр. 105. 237 арк.
- Накази №№ 132–167 Міністра народної освіти УРСР по основній діяльності,
1991 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 17. Спр. 109. 121 арк.
- Накази №№ 262–283 Міністра освіти УРСР по основній діяльності, 1984 р. //
ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 9203. 171 арк.
- Накази №№ 260–305 Міністра освіти УРСР по основній діяльності, 1985 р. //
ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 9242. 138 арк.
- Накази №№ 313–393 Міністра освіти УРСР по основній діяльності, 1986 р. //
ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 9279. 281 арк.
- Накази №№ 67–99 Міністра освіти УРСР по основній діяльності, 1986 р. //
ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 9273. 145 арк.
- Накази №№ 34а–64 Міністра освіти УРСР по основній діяльності, 1988 р. //
ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 9344. 174 арк.
- Накази №№ 190–225 Міністра освіти УРСР по основній діяльності, 1991 р. //
ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 17. Спр. 111. 152 арк.
- Накази з основної діяльності Міністерства освіти України з № 103 по № 121,
1993 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 18. Спр. 37. 118 арк.
- Накази з основної діяльності Міністерства освіти України з № 122 по № 157,
1993 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 18. Спр. 38. 204 арк.
- Накази з основної діяльності Міністерства освіти України з № 288 по № 310,
1993 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 18. Спр. 42. 185 арк.
- Накази з основної діяльності Міністерства освіти України з № 1 по № 48, 1995 р.
// ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 18. Спр. 108. 247 арк.
- Накази з основної діяльності Міністерства освіти України з № 1 по № 5, 2000 р. //
ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 18. Спр. 329. 18 арк.

- Накази Міністра освіти УРСР по основній діяльності з № 309 по № 345, 1971 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 7740. 172 арк.
- Накази Міністра освіти УРСР по основній діяльності з № 166 по № 252, 1972 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 8146. 273 арк.
- Накази Міністра освіти УРСР по основній діяльності з № 169 по № 227, 1975 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 8772. 125 арк.
- Накази Міністра освіти УРСР по основній діяльності з № 228 по № 284, 1975 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 8773. 222 арк.
- Накази Міністра освіти УРСР по основній діяльності з № 142 по № 199, 1978 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 8952. 168 арк.
- Накази Міністра освіти УРСР та його заступників з питань основної діяльності з № 625 по № 677, 1953 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 1238. 174 арк.
- Накази Міністра освіти УРСР та його заступників з питань основної діяльності з № 1 по № 147, 1956 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 1783. 240 арк.
- Накази Міністра освіти УРСР та його заступників з питань основної діяльності з № 148 по № 240, 1956 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 1784. 205 арк.
- Накази Міністра освіти УРСР та його заступників з питань основної діяльності з № 241 по № 388, 1956 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 1785. 240 арк.
- Накази Міністра освіти УРСР та його заступників з питань основної діяльності з № 443 по № 490, 1956 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 1787. 181 арк.
- Накази Міністра освіти УРСР та його заступників з питань основної діяльності з № 491 по № 558, 1956 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 1788. 233 арк.

- Накази Міністра освіти УРСР та його заступників з питань основної діяльності з № 1 по № 134, 1957 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 2008. 260 арк.
- Накази Міністра освіти УРСР та його заступників з питань основної діяльності з № 200 по № 321, 1957 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 2010. 262 арк.
- Накази Міністра освіти УРСР та його заступників з питань основної діяльності з № 322 по № 408, 1957 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 2011. 232 арк.
- Накази Міністра освіти УРСР та його заступників з питань основної діяльності з № 409 по № 517, 1957 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 2012. 270 арк.
- Накази Міністра освіти УРСР та його заступників з питань основної діяльності з № 1 по № 38, 1961 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 3022. 198 арк.
- Накази Міністра освіти УРСР та його заступників з питань основної діяльності з № 140 по № 177, 1965 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 4447. 199 арк.
- Накази Міністра освіти УРСР та його заступників з питань основної діяльності з № 204 по № 245, 1966 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 4890. 200 арк.
- Накази Міністерства освіти УРСР та його заступників по основній діяльності з № 246 по № 273, 1966 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 4891. 163 арк.
- Накази Міністра освіти УРСР та його заступників з питань основної діяльності з № 1 по № 61, 1967 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 5355. 241 арк.
- Накази Міністра освіти УРСР та його заступників з питань основної діяльності з № 62 по № 94, 1967 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 5356. 136 арк.
- Накази Міністра освіти УРСР та його заступників з питань основної діяльності з № 95 по № 153, 1967 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 5357. 153 арк.

- Накази Міністра освіти УРСР та його заступників з питань основної діяльності з № 138 по № 231, 1967 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 5359. 161 арк.
- Накази Міністра освіти УРСР та його заступників з питань основної діяльності з № 63 по № 126, 1968 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 6263. 244 арк.
- Накази Міністра освіти УРСР та його заступників з питань основної діяльності з № 127 по № 189, 1968 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 6264. 192 арк.
- Накази Міністра освіти УРСР та його заступників з питань основної діяльності з № 190 по № 245, 1968 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 6265. 125 арк.
- Накази Міністра освіти УРСР та його заступників з питань основної діяльності з № 246 по № 290, 1968 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 6266. 180 арк.
- Накази Міністра освіти УРСР та його заступників з питань основної діяльності з № 229 по № 252, 1970 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 7253. 129 арк.
- Накази Міністерства освіти УРСР та його заступників з питань основної діяльності з № 84 по № 111, 1970 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 7250. 165 арк.
- Накази Міністерства освіти УРСР та його заступників по основній діяльності з № 96 по № 143, 1969 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 6762. 194 арк.
- Накази Міністерства освіти УРСР та його заступників по основній діяльності з № 232 по № 265, 1969 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 6765. 145 арк.
- Обіжник, огляди та доповіді сектору мистецтв про розвиток самодіяльного мистецтва та проведення Всеукраїнської естафети самодіяльного мистецтва імені 15 роковин Жовтня, 1932 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 1249. 25 арк.

- Оригиналы директивных приказов по Министерству просвещения УССР, 1949 р.
// ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 565. 369 арк.
- Оригиналы директивных приказов по Министерству просвещения УССР, 1949 р.
// ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 568. 386 арк.
- Плани, програми, відомості на курсантів Всеукраїнських 3-місячних курсів по підвищенню кваліфікації керівників гуртками та викладачів гуртків самодіяльного мистецтва, 1933 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 11. Спр. 129. 144 арк.
- Положення про Всеукраїнський бібліотечний комітет, хати-читальні, клуби Червоної Армії і школи письменності для червоноармійців. Інструкції про організацію культурно-освітніх комісій при військових частинах. Заяви товариства середньошкільників «Молода Громада», курсів по вивченню літератури, театрів і мистецтва, про відкриття курсів та асигнування коштів, 1919 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 1. Спр. 452. 28 арк.
- Положення про Всеукраїнський кінокомітет і органи, йому підвідомчі. Штатний розпис, кошторис прибутків і видатків на квітень-липень 1919 р. та списки співробітників кінокомітету, 1919 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 1. Спр. 674. 73 арк.
- Положення про Всеукраїнський театральний комітет, штатний розпис, функції відділів комітету, 1919 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 1. Спр. 629. 47 арк.
- Положення про організацію справи позашкільної освіти в РСФРР, про клубні секції політвідділів частин Червоної Армії, 1919 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 1. Спр. 450. 43 арк.
- Положення про роботу загальноосвітніх шкіл республіки за 1966 рік. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 6351. 19 арк.
- Положення про сектор мистецтв Наркомосу УСРР, його групи та обласні сектори мистецтв, типовий статут обласного державного театального тресту, виписки з протоколів засідань Раднаркому УСРР, доповідні записки та інші матеріали про роботу сектору мистецтв, 1932 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 1244. 67 арк.

Положення про Український центральний інститут по розповсюдженню знань позашкільним шляхом. Проект організації Центральної української лекторської комісії. Учбові програми шкіл для дорослих та пояснюючі записки до них. Списки літератури, 1919 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 1. Спр. 454. 165 арк.

Положення та доповідна записка про організацію Центральної інструктивно-методичної станції масового самодіяльного мистецтва. Матеріали до наказів станції (заяви про прийом та звільнення), 1932 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 1083. 32 арк.

Положення, штати, плани робіт та доповідні записки Центральної інструктивно-методичної станції масового самодіяльного мистецтва, 1932 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 1084. 56 арк.

Постанова Колегії Наркомосу УСРР про Всеукраїнську естафету масового самодіяльного мистецтва імені 15-х роковин Жовтневої революції; стенограма наради крайових та обласних будинків самодіяльного мистецтва та кошториси Центральної інструкторсько-методичної станції самодіяльного мистецтва на 1932 р., 1932-1933 р р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 1243. 34 арк.

Постанова РНК СРСР № 2746 від 05.09.1945 р. «О возложении на учителей начальных классов проведения физической подготовки учащихся», 1945 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 53. 106 арк.

Постанови, виписки з протоколів, відомості, плани роботи, доповідні записки, листування та інші матеріали про літні театральні гастролі та організацію пересувних театрів. Положення та доповідна записка про організацію Центрального Будинку масового мистецтва, 1932-1933 р р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 1248. 267 арк.

Постанови й інструкції Наркомосу УРСР по складанню п'ятирічного плану культосвітньої роботи на Україні на II п'ятирічку 1933-1937 р р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 11. Спр. 73. 240 арк.

- Постанови Ради Міністрів СРСР з питань народної освіти в УРСР, 1948 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 379. 87 арк.
- Постанови Ради Міністрів СРСР з питань народної освіти в УРСР, 1959 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 2443. 135 арк.
- Постанови Ради Міністрів УРСР з питань народної освіти. Т. 1, 1947 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 239. 155 арк.
- Постанови Ради Міністрів УРСР з питань народної освіти. Т. 1, 1948 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 380. 303 арк.
- Постанови, виписки з протоколів, відомості, плани робіт, доповідні записки, листування та інші матеріали про літні театральні гастролі та організацію пересувних театрів. Положення та доповідна записка про організацію Центрального Будинку Масового мистецтва, 1932-1933 р р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 1248. 267 арк.
- Програми для восьмирічної школи з фізичної культури та музики на 1974 рік. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 9122. 118 арк.
- Програми для середніх шкіл I-X класів, розроблені та затверджені Міністерством освіти УРСР на 1955/1956 н. р., 1955 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 1931. 194 арк.
- Програми для середніх шкіл I-X класів, розроблені та затверджені Міністерством освіти УРСР на 1955/1956 н. р., 1955 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 1932. 273 арк.
- Програми з фізичної культури для семирічних і середніх шкіл, які спеціалізуються з гімнастики, 1958 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 2374. 356 арк.
- Програми інтегрованих курсів навчання у початкових класах середньої загальноосвітньої школи. Музика і рух та художня праця, 1990 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 17. Спр. 87. 25 арк.
- Програми середньої загальноосвітньої школи з фізичної культури, 1979 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 9023. 79 арк.
- Программы педагогических училищ на 1949 год. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 621. 699 арк.

Проект постанови і положення та доповідна записка Наркомосу УРСР про організацію Всеукраїнської інструктивно-методичної станції самодіяльного мистецтва, штатний розпис станції, 1931 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 340. 29 арк.

Протоколи засідань метод комісії відділу мистецтв та матеріали до них, 1925-1926 р р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 5. Спр. 415. 52 арк.

Протоколи засідань Методичного Комітету Управління профосвіти Наркомосу УСРР та матеріали до них, 1926-1927 р р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр. 146. 119 арк.

Протоколи зборів та щоденники занять курсів по дошкільному вихованню при Київському Губпрофосі. Листування з Київським Губпрофосом про роботу педкурсів та підготовку до III української педконференції, 1924 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 4. Спр. 637. 49 арк.

Протоколи інспекторів наради відділу мистецтв Наркомосу УРСР та матеріали до них, 1930 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 9. Спр. 1136. 84 арк.

Протоколи нарад директорів державних театрів та матеріали до них, 1928 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 8. Спр. 332. 68 арк.

Протоколи нарад директорів драматичних та оперних театрів, 1929 р. // ЦДАВО України. Ф. 166, Оп. 9. Спр. 270. 121 арк.

Протоколи, звіти, доповіді, списки викладачів та слухачів, доповідні записки та листування педагогічних курсів Одеської губернії, 1924 р. // ЦДАВО України. Ф. 166, Оп. 4. Спр. 645. 121 арк.

Протоколи, тези доповідей та резолюцій нарад і конференцій робітників театрів України: повідомлення про їх скликання, 1930–1932 р р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 9. Спр. 1139. 58 арк.

Рекомендації, прийняті на Міжнародних конференціях по народній освіті та виконання цих рекомендацій в УРСР за 1956 рік. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 1900. 228 арк.

Річний звіт Міністерства освіти УРСР про роботу педагогічних інститутів Української РСР за 1965/1966 н.р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 5071. 98 арк.

Річний звіт Міністерства освіти УРСР про роботу педагогічних училищ Української РСР за 1962/1963 н.р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 3841. 7 арк.

Річний звіт Міністерства освіти УРСР про роботу педагогічних училищ Української РСР за 1963/1964 н.р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 4244. 83 арк.

Річний звіт про навчально-виховну роботу в дитячих будинках Львівської області за 1957/1958 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 2390. 40 арк.

Річний звіт про навчально-виховну роботу педагогічних училищ Української РСР за 1959/1960 н.р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 2852. 63 арк.

Річний звіт про роботу Артемівського педагогічного училища за 1962/1963 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 3842. 86 арк.

Річний звіт про роботу Балтського педагогічного училища за 1962/1963 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 3844. 126 арк.

Річний звіт про роботу Бердичівського педагогічного училища за 1962/1963 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 3843. 86 арк.

Річний звіт про роботу Білгород-Дністровського педагогічного училища за 1962/1963 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 3845. 97 арк.

Річний звіт про роботу Бродівського педагогічного училища за 1962/1963 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 3847. 136 арк.

Річний звіт про роботу Вінницького педагогічного інституту за 1963/1964 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 4167. 96 арк.

Річний звіт про роботу Дніпропетровського педагогічного училища за 1962/1963 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 3851. 104 арк.

Річний звіт про роботу Дніпропетровського педагогічного училища за 1965/1966 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 5164. 79 арк.

- Річний звіт про роботу Донецького педагогічного інституту за 1963/1964 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 4171. 114 арк.
- Річний звіт про роботу Івано-Франківського педагогічного інституту за 1965/1966 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 5080. 267 арк.
- Річний звіт про роботу Кам'янець-Подільського педагогічного інституту за 1962/1963 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 3782. 125 арк.
- Річний звіт про роботу Кам'янець-Подільського педагогічного інституту за 1964/1965 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 4650. 99 арк.
- Річний звіт про роботу Київського педагогічного інституту за 1962/1963 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 3786. 112 арк.
- Річний звіт про роботу Київського педагогічного інституту за 1963/1964 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 4176. 87 арк.
- Річний звіт про роботу Кіровоградського педагогічного інституту за 1962/1963 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 3783. 131 арк.
- Річний звіт про роботу Кіровоградського педагогічного інституту за 1963/1964 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 4179. 169 арк.
- Річний звіт про роботу Кіровського педагогічного училища за 1962/1963 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 3852. 110 арк.
- Річний звіт про роботу Коломийського педагогічного училища за 1962/1963 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 3854. 87 арк.
- Річний звіт про роботу Коростишівського педагогічного училища за 1962/1963 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 3853. 125 арк.
- Річний звіт про роботу Корсунь-Шевченківського педагогічного училища за 1962/1963 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 3856. 145 арк.
- Річний звіт про роботу Корсунь-Шевченківського педагогічного училища за 1968/1969 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 7093. 134 арк.
- Річний звіт про роботу Кременецького педагогічного інституту за 1962/1963 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 3784. 161 арк.
- Річний звіт про роботу Кременецького педагогічного інституту за 1963/1964 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 4180. 165 арк.

- Річний звіт про роботу Кримського педагогічного інституту за 1963/1964 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 4182. 145 арк.
- Річний звіт про роботу Лисичанського педагогічного училища за 1962/1963 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 3857. 147 арк.
- Річний звіт про роботу Луганського педагогічного інституту за 1962/1963 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 3788. 174 арк.
- Річний звіт про роботу Луганського педагогічного інституту за 1965/1966 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 5091. 249 арк.
- Річний звіт про роботу Луцького педагогічного інституту за 1963/1964 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 4184. 166 арк.
- Річний звіт про роботу Луцького педагогічного інституту за 1965/1966 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 5092. 109 арк.
- Річний звіт про роботу Луцького педагогічного училища за 1965/1966 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 5172. 72 арк.
- Річний звіт про роботу Львівського педагогічного училища № 1 за 1962/1963 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 3860. 138 арк.
- Річний звіт про роботу Львівського педагогічного училища № 1 за 1965/1966 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 5174. 156 арк.
- Річний звіт про роботу Макіївського педагогічного училища за 1968/1969 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 7101. 126 арк.
- Річний звіт про роботу Мелітопольського педагогічного інституту за 1964/1965 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 4658. 126 арк.
- Річний звіт про роботу Мукачівського педагогічного училища за 1965/1966 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 5176. 58 арк.
- Річний звіт про роботу Ніжинського педагогічного інституту за 1964/1965 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 4659. 61 арк.
- Річний звіт про роботу Новобузького педагогічного училища за 1968/1969 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 7104. 96 арк.
- Річний звіт про роботу Одеського педагогічного інституту за 1963/1964 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 4186. 125 арк.

- Річний звіт про роботу Одеського педагогічного інституту за 1964/1965 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 4660. 134 арк.
- Річний звіт про роботу Переяслав-Хмельницького педучилища за 1965/1966 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 5180. 71 арк.
- Річний звіт про роботу Полтавського педагогічного інституту за 1963/1964 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 4187. 145 арк.
- Річний звіт про роботу Полтавського педагогічного інституту за 1964/1965 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 4661. 298 арк.
- Річний звіт про роботу Слов'янського педагогічного інституту за 1965/1966 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 5099. 162 арк.
- Річний звіт про роботу Сумського педагогічного інституту за 1962/1963 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 3795. 257 арк.
- Річний звіт про роботу Сумського педагогічного інституту за 1963/1964 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 4189. 221 арк.
- Річний звіт про роботу Сумського педагогічного інституту за 1964/1965 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 4663. 160 арк.
- Річний звіт про роботу Уманського педагогічного інституту за 1965/1966 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 5100. 133 арк.
- Річний звіт про роботу Уманського педагогічного училища за 1964/1965 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 4746. 56 арк.
- Річний звіт про роботу Харківського педагогічного інституту за 1964/1965 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 4667. 132 арк.
- Річний звіт про роботу Харківського педагогічного училища за 1962/1963 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 3871. 146 арк.
- Річний звіт про роботу Харківського педагогічного училища за 1965/1966 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 5185. 87 арк.
- Річний звіт про роботу Черкаського педагогічного інституту за 1962/1963 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 3801. 139 арк.
- Річний звіт про роботу Чортківського педагогічного училища за 1962/1963 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 3873. 76 арк.

- Річний звіт про роботу Чортківського педагогічного училища за 1968/1969 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 7114. 72 арк.
- Річний звіт про роботу шкіл та органів народної освіти Української РСР за 1955/1956 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 1933. 108 арк.
- Річний звіт про роботу Ялтинського педагогічного училища за 1962/1963 н. р., 1963 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 3874. 74 арк.
- Річні звіти обласних відділів народної освіти УРСР про рівень військово-фізичної підготовки в середніх неповних початкових школах і педагогічних училищах, 1945 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 112. 503 арк.
- Річні звіти облвно УРСР про стан фізичного виховання у школах Української РСР за 1955/1956 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 1956. 168 арк.
- Річні звіти облвно УРСР про стан фізичного виховання у школах Української РСР за 1958/1959 н. р., Т.І, 1960 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 2611. 145 арк.
- Річні звіти облвно УРСР про фізичне виховання учнів у школах УРСР за 1957/1958 н. р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 2376. 264 арк.
- Річні звіти педагогічних інститутів про стан фізичного виховання студентів за 1958/1959 н. р., Т. І. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 2609. 216 арк.
- Річні звіти педагогічних інститутів про стан фізичного виховання студентів за 1958/1959 н. р., Т. II, 1959 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 2610. 106 арк.
- Статистические данные о количестве детских учреждений на Украине, 1924 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 1. Спр. 209. арк. 7.
- Статистичні відомості про стан соціально-виховної роботи на Україні за 1924-1925 р р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 5, Спр. 242, арк. 81-83.
- Статути театрів України, 1928 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 8. Спр. 330. 95 арк.
- Стенограма засідання художніх керівників театрів України. Резолюція наради директорів оперних театрів, інструкція головному диригенту та проекти

- резольції про підсумки циркового мистецтва на Україні, 1931 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 9. Спр. 1141. 45 арк.
- Стенограма засідань наради при Наркомосі РРФСР, 1927 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр. 445. 167 арк.
- Структура Наркомосу УРСР та Положення про його сектори. Листування з театральними об'єднаннями, державними театрами, Укрдержвидавом про організацію гастролей, видання музичної літератури, організацію і прийом учнів до драм студій і гуртків, посилення культосвітньої роботи в селах суцільної колективізації, виробничу практику студентів. Список зарахованих в драм студію держдрамтеатру «Березіль», 1931-1932 р р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 344. 234 арк.
- Тези доповідей Наркомосу УСРР на Всесоюзній конференції по культурному будівництву, 1932 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 1099. 98 арк.
- Тематика та рекомендації зональних методичних об'єднань директорів палаців і будинків піонерів та школярів по ідейно-політичному вихованню учнів за 1972 рік // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 8285. 19 арк.
- Учбові плани, звіти, протоколи, відомості про рух персоналу та інші матеріали педагогічних курсів Харківської губернії, 1924 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 4. Спр. 652. 56 арк.
- Учбові плани, програми, звіти, списки викладачів та студентів Мринських і Борзенських педагогічних курсів, список персоналу Конотопських педкурсів та листування з іншими педкурсами Чернігівської губернії про їх роботу, 1924 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 4. Спр. 623. 163 арк.
- Учбові плани, протоколи, звіти та інші матеріали педагогічних курсів Полтавської губернії, 1924 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 4. Спр. 650. 167 арк.
- Учбові програми, плани курсів по підготовці вчителів та учбових закладів України, 1933 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 11, Спр. 197. 109 арк.
- Учбові програми, плани, звіти та списки викладачів Звягінських, Житомирських та Полонських педагогічних курсів Волинської губернії, 1924 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 4. Спр. 622. 70 арк.

Учебний план курсов підвищення кваліфікації заведуючих и вчителів дитячими садами, 1948 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 542. 40 арк.

Ф. 2581 – Народне Міністерство освіти УНР

З відозви Голови Театрального відділу М. Старицької до свідомих громадян, 1917 р. // ЦДАВО України. Ф. 2581. Оп. 1. Спр. 196. 8 арк.

Ф. 4694 – Центральний науково-методичний кабінет культурно-освітньої роботи Міністерства культури УРСР

Документи семінарів клубних працівників за 1958 рік, (навчальні плани, доповіді й інше). Том I. // ЦДАВО України. Ф. 4694. Оп. 1. Спр. 187. 78 арк.

Методичні документи з досвіду культурноосвітньої роботи за 1962 р. (методичні листи, консультації). Том II. // ЦДАВО України. Ф. 4694. Оп. 1. Спр. 222. 119 арк.

Методичні документи по культурно-освітній роботі театрального кабінету за 1957 рік. // ЦДАВО України. Ф. 4694. Оп. 1. Спр. 176. 132 арк.

Методичні листи театрального кабінету за 1950 р. // ЦДАВО України. Ф. 4694. Оп. 1. Спр. 70. 160 арк.

Методичні листи театрального кабінету за 1954 р. // ЦДАВО України. Ф. 4694. Оп. 1. Спр. 143. 47 арк.

Методичні листи театрального кабінету за 1955 р. // ЦДАВО України. Ф. 4694. Оп. 1. Спр. 155. 77 арк.

Навчальні плани семінарів культурно-освітніх працівників на 1955/56 учбовий рік. // ЦДАВО України. Ф. 4694. Оп. 1. Спр. 154. 105 арк.

Навчальні плани семінарів та гуртків культурно-освітніх працівників на 1952 р. // ЦДАВО України. Ф. 4694. Оп. 1. Спр. 112. 36 арк.

Навчальні плани семінарів та гуртків культурно-освітніх працівників на 1954 р. // ЦДАВО України. Ф. 4694. Оп. 1. Спр. 142. 57 арк.

Навчальні та тематичні плани курсів клубних працівників на 1950 р. // ЦДАВО України. Ф. 4694. Оп. 1. Спр. 69. 56 арк.

Навчальні та тематичні плани курсів та семінарів культурно-освітніх працівників на 1951 рік. // ЦДАВО України. Ф. 4694. Оп. 1. Спр. 87. 85 арк.

Примірний навчальний план районних семінарів культурно-освітніх працівників на 1961–1962 учбовий рік. Том II. // ЦДАВО України. Ф. 4694. Оп. 1. Спр. 214. 90 арк.

Примірні навчальні плани і матеріали до занять районних семінарів культосвітніх працівників в 1960 році. Том II. // ЦДАВО України. Ф. 4694. Оп. 1. Спр. 204. 91 арк.

Примірні навчальні плани районних семінарів клубних працівників за 1964 рік. // ЦДАВО України. Ф. 4694. Оп. 1. Спр. 254. 68 арк.

Примірні навчальні плани семінарів клубних працівників на 1963 рік. // ЦДАВО України. Ф. 4694. Оп. 1. Спр. 239. 48 арк.

Ф. 4762 – Комитет по делам культурно-просветительных учреждений при Совете Народных Комиссаров УССР, г. Киев

Годовой отчет о работе Управления художественной самодеятельности комитета и Центрального Дома народного творчества УССР за 1947 год. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 149. 49 арк.

Годовой отчет о работе Управления художественной самодеятельности комитета и Центрального Дома народного творчества за 1948 год. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 239. 20 арк.

Годовые отчеты о работе Дрогобычского, Закарпатского и Ровенского областных Домов народного творчества за 1949 год. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 336. 109 арк.

Годовые отчеты о работе областных Домов народного творчества за 1947 год. Том 1. (Волынского – Кировоградского). // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 150. 158 арк.

- Годовые отчеты о работе областных Домов народного творчества за 1947 год. Том 2. (Одесского – Черниговского). // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 151. 115 арк.
- Годовые отчеты о работе областных Домов народного творчества за 1951 год. Том 1. (Винницкого – Житомирского). // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 548. 161 арк.
- Годовые отчеты о работе областных Домов народного творчества за 1951 год. Том 1. (Закарпатского – Кировоградского) // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп.1. Спр. 549. 171 арк.
- Годовые отчеты о работе парков культуры и отдыха УССР за 1950 год. Том 1 (Винницкого – Киевского гидропарков). // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп.1. Спр. 435. 149 арк.
- Годовые отчеты о работе парков культуры и отдыха УССР за 1950 год. Том 2 (Киевского Центрального парка культуры и отдыха). // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп.1. Спр. 436. 43 арк.
- Годовые отчеты о работе парков культуры и отдыха УССР за 1950 год. Том 3 (Кировоградского – Одесского парков культуры и отдыха). // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 437. 150 арк.
- Годовые отчеты о работе парков культуры и отдыха УССР за 1950 год. Том 4 (Полтавского – Сумского парков культуры и отдыха). // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 438. 96 арк.
- Годовые отчеты о работе парков культуры и отдыха УССР за 1950 год. Том 5 (Харьковского Центрального парка культуры и отдыха). // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 439. 151 арк.
- Годовые отчеты о работе парков культуры и отдыха УССР за 1950 год. Том 6 (Херсонского – Черновицкого парков культуры и отдыха). // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 440. 74 арк.
- Годовые отчеты о работе парков культуры и отдыха УССР за 1951 год. Том 1 (Винницкого – Ворошиловградского парков культуры и отдыха). // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 539. 163 арк.

- Годовые отчеты о работе парков культуры и отдыха УССР за 1951 год. Том 2 (Днепропетровского – Кировоградского парков культуры и отдыха). // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 540. 186 арк.
- Годовые отчеты о работе парков культуры и отдыха УССР за 1951 год. Том 2 (Днепропетровского – Кировоградского парков культуры и отдыха). // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 540. 186 арк.
- Годовые отчеты о работе парков культуры и отдыха УССР за 1951 год. Том 3 (Одесского парка культуры и отдыха). // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 541. 211 арк.
- Годовые отчеты о работе парков культуры и отдыха УССР за 1951 год. Том 4 (Полтавского – Тернопольского парков культуры и отдыха). // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 542. 121 арк.
- Годовые отчеты о работе парков культуры и отдыха УССР за 1951 год. Том 5 (Харьковского Центрального парка культуры и отдыха). // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 543. 106 арк.
- Годовые отчеты о работе парков культуры и отдыха УССР за 1952 год. Том 2 (Запорожского – Львовского парков культуры и отдыха). // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 658. 154 арк.
- Годовые отчеты о работе парков культуры и отдыха УССР за 1952 год. Том 2 (Запорожского – Львовского парков культуры и отдыха). // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 658, 154 арк.
- Годовые отчеты о работе парков культуры и отдыха УССР за 1952 год. Том 3 (Одесского – Полтавского парков культуры и отдыха). // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 659. 148 арк.
- Годовые отчеты о работе парков культуры и отдыха УССР за 1952 год. Том 3 (Ровенского – Сумского парков культуры и отдыха). // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 660. 171 арк.
- Годовые отчеты о работе Управления художественной самодеятельности комитета и Центрального Дома народного творчества УССР за 1946 год. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 60. 66 арк.

Годовые отчеты областных отделов Комитета о работе клубных учреждений за 1950 год. Том 1. (Винницкого – Дрогобычского). // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 423. 244 арк.

Годовые отчеты областных отделов Комитета о работе клубных учреждений за 1950 год. Том 2. (Житомирского – Запорожского), 1950 р. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 424, 242 арк.

Годовые отчеты областных отделов Комитета о работе клубных учреждений за 1950 год. Том 3. (Измаильского – Каменец-Подольского). // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 425. 162 арк.

Годовые отчеты областных отделов Комитета о работе клубных учреждений за 1950 год. Том 4. (Киевского – Кировоградского). // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 426. 194 арк.

Годовые отчеты областных отделов Комитета о работе клубных учреждений за 1950 год. Том 5. (Львовского – Одесского). // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 427. 239 арк.

Годовые отчеты областных отделов Комитета о работе клубных учреждений за 1950 год. Том 6. (Полтавского – Ровенского). // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 428. 226 арк.

Годовые отчеты областных отделов Комитета о работе клубных учреждений за 1950 год. Том 7. (Тернопольского – Станиславского). // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 429. 273 арк.

Годовые отчеты областных отделов Комитета о работе клубных учреждений за 1950 год. Том 8. (Станиславского – Харьковского). // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 430. 220 арк.

Годовые отчеты областных отделов Комитета о работе клубных учреждений за 1950 год. Том 9. (Херсонского – Черновицкого). // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 431. 187 арк.

Годовые отчеты областных отделов Комитета о работе клубных учреждений за 1951 год. Том 1. (Винницкого – Дрогобычского). // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 531. 200 арк.

Годовые отчеты областных отделов Комитета о работе клубных учреждений за 1951 год. Том 2. (Житомирского – Измаильского). // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 532. 204 арк.

Годовые отчеты областных отделов Комитета о работе клубных учреждений за 1951 год. Том 3. (Камянец-Подольского – Львовского). // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 533. 216 арк.

Годовые отчеты областных отделов Комитета о работе клубных учреждений за 1951 год. Том 4. (Одесского – Ровенского). // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 534. 126 арк.

Годовые отчеты областных отделов Комитета о работе клубных учреждений за 1951 год. Том 5. (Сталинского – Сумского). // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 535. 213 арк.

Годовые отчеты областных отделов Комитета о работе клубных учреждений за 1951 год. Том 6. (Сталинского – Сумского). // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 536. 181 арк.

Докладные записки Комитета по делам культурно-просветительной работы УССР о состоянии развития художественной самодеятельности в УССР, направленные ЦК КП(б)У и Совету Министров УССР за 1946 год. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 59. 91 арк.

Докладные записки Комитета по делам культурно-просветительной работы УССР о состоянии работы культурно-просветительных учреждений УССР, направленные ЦК КП(б)У за 1947 год. Том 1. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 104. 289 арк.

Докладные записки Комитета по делам культурно-просветительной работы УССР о состоянии работы культурно-просветительных учреждений УССР, направленные ЦК КП(б)У за 1947 год. Том 2. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 105. 306 арк.

Докладные записки Комитета по делам культурно-просветительной работы УССР о состоянии художественной самодеятельности в УССР, направленные

Совету Министров УССР за 1949 год. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 332. 131 арк.

Докладные записки, справки о работе клубных учреждений УССР, направленные ЦК КП (б)У и Совету Министров УССР за 1952 год. Том 1. 4 января – 17 августа. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 639, 222 арк.

Докладные записки, справки о состоянии культурно-просветительной работы в УССР, направленные ЦК КП(б)У, 1951 р. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 502, 249 арк.

Докладные записки, справки о состоянии культурно-просветительной работы в УССР, направленные Совету Министров УССР за 1951 г., 1951 р. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 504. 172 арк.

Докладные записки, справки о состоянии культурно-просветительной работы в УССР, направленные ЦК КП(б)У за 1951 г. Том 2. 9 августа – 30 декабря. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 503. 199 арк.

Документы (протоколы, постановления, стенограммы) Республиканской олимпиады художественной самодеятельности, проводившейся в январе-феврале 1951 г. в г. Киеве. // ЦДАВО України. Ф. 4762, Оп.1. Спр. 546, 253 арк.

Документы (протоколы, стенограммы, постановления) Республиканской олимпиады художественной самодеятельности УССР, проводившейся в ноябре 1949 г. в г. Киеве. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 333. 189 арк.

Документы республиканского совещания работников культурно-просветительных учреждений УССР по обсуждению состояния и очередных задач культурно-просветительной работы в УССР, состоявшегося 10-15 января 1946 г. в г. Киеве. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 38. 313 арк.

Отчет о работе отдела учебных заведений Комитета по делам культурно-просветительной работы УССР за 1950–1951 учебный год. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 568. 24 арк.

- Отчет о работе техникумов подготовки культурно-просветительных работников Комитета по делам культурно-просветительной работы УССР за 1950–1951 учебный год. Том 1. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 570. 235 арк.
- Отчет о работе техникумов подготовки культурно-просветительных работников Комитета по делам культурно-просветительной работы УССР за 1950–1951 учебный год. Том 2. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 571. 245 арк.
- Отчет о работе техникумов подготовки культурно-просветительных работников Комитета по делам культурно-просветительной работы УССР за 1950–1951 учебный год. Том 3. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 572. 221 арк.
- Отчет о работе техникумов подготовки культурно-просветительных работников Комитета по делам культурно-просветительной работы УССР за 1950–1951 учебный год. Том 4. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 573. 262 арк.
- Отчет о работе управления учебных заведений Комитета по делам культурно-просветительной работы УССР за 1948–1949 учебный год. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 349. 43 арк.
- Отчеты о работе техникумов подготовки культурно-просветительных работников Комитета по делам культурно-просветительной работы УССР за 1946–1947 учебный год. Том 1. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 166. 247 арк.
- Отчеты о работе техникумов подготовки культурно-просветительных работников Комитета по делам культурно-просветительной работы УССР за 1946–1947 учебный год. Том 2. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 167. 245 арк.
- Отчеты о работе техникумов подготовки культурно-просветительных работников Комитета по делам культурно-просветительной работы УССР за 1946–1947 учебный год. Том 3. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 168. 245 арк.
- Отчеты о работе техникумов подготовки культурно-просветительных работников Комитета по делам культурно-просветительной работы УССР за 1948–1948 учебный год. Том 1. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 351. 88 арк.
- Отчеты о работе техникумов подготовки культурно-просветительных работников Комитета по делам культурно-просветительной работы УССР за 1948–1948 учебный год. Том 2. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 352. 168 арк.

- Отчеты о работе техникумов подготовки культурно-просветительных работников Комитета по делам культурно-просветительной работы УССР за 1948-1948 учебный год. Том 3. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 353. 275 арк.
- Отчеты о работе техникумов подготовки культурно-просветительных работников Комитета по делам культурно-просветительной работы УССР за 1948–1948 учебный год. Том 4. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 354. 160 арк.
- Отчеты о работе техникумов подготовки культурно-просветительных работников Комитета по делам культурно-просветительной работы УССР за 1948–1948 учебный год. Том 5. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 355. 119 арк.
- Отчеты о работе техникумов подготовки культурно-просветительных работников Комитета по делам культурно-просветительной работы УССР за 1948–1948 учебный год. Том 7. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 357. 167 арк.
- Отчеты о работе управления учебных заведений Комитета по делам культурно-просветительной работы УССР за 1948–1948 учебный год. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 349. 43 арк.
- Переписка с Советом Министров УССР о состоянии культурно-просветительной работы в УССР за 1948 г. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 203. 226 арк.
- Переписка с Советом Министров УССР о состоянии работы культурно-просветительных учреждений за 1951 г. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 506. 196 арк.
- Переписка с ЦК КП(б)У о состоянии культурно-просветительной работы в УССР за 1947 г. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 106. 47 арк.
- Положения о клубных учреждениях, утвержденные Комитетом по делам культурно-просветительных учреждений при Совете Министров УССР в 1947 г. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 134. 54 арк.
- Положения о Центральном Доме народного творчества УССР, о республиканских смотрах, самодеятельных театральных коллективах и другие, утвержденные Комитетом по делам культурно-просветительных учреждений при Совете

Министров СССР в 1946 г. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 61. 34 арк.

Приказы председателя Комитета по делам культурно-просветительных учреждений при Совете Народных Комиссаров СССР по основной деятельности за 1945 год. // ЦДАВО України. Ф. 4762, Оп. 1. Спр. 1. 76 арк.

Приказы председателя Комитета по делам культурно-просветительных учреждений при Совете Народных Комиссаров СССР по основной деятельности за 1946 год. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 30. 250 арк.

Приказы председателя Комитета по делам культурно-просветительных учреждений СССР по основной деятельности за 1947 г., Том 2. 23 мая – 31 августа, 1947 р. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 98. 202 арк.

Приказы председателя Комитета по делам культурно-просветительных учреждений СССР по основной деятельности за 1947 г. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 99. 226 арк.

Приказы председателя Комитета по делам культурно-просветительной работы СССР по основной деятельности за 1950 год. Том 3. 14 июня – 19 сентября, 1950 р. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 386. 210 арк.

Приказы председателя Комитета по делам культурно-просветительной работы СССР по основной деятельности за 1950 год. Том 4. 22 сентября – 30 декабря, 1950 р. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 387. 162 арк.

Приказы председателя Комитета по делам культурно-просветительных учреждений СССР по основной деятельности за 1950 г. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 385. 181 арк.

Приказы председателя Комитета по делам культурно-просветительных учреждений СССР по основной деятельности за 1950 г. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 387. 162 арк.

Приказы председателя Комитета по делам культурно-просветительных учреждений СССР по основной деятельности за 1952 г. Том 2, 1952 р. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 606. 214 арк.

Протокол № 1 республиканского совещания заведующих областными отделами культурно-просветительной работы, состоявшегося 15–16 мая 1951 г. в г. Киеве. // ЦДАВО України. Ф. 4762, Оп. 1. Спр. 507. 35 арк.

Протоколы №№ 1-4 заседаний Комитета по делам культурно-просветительных учреждений при Совете Министров УССР и документы к протоколам за 1949 год. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 287. 251 арк.

Протоколы №№ 20-25 заседаний Комитета по делам культурно-просветительных учреждений при Совете Министров УССР и документы к протоколам за 1949 год. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 291. 150 арк.

Протоколы №№ 1-5 заседаний Комитета по делам культурно-просветительных учреждений УССР и документы к протоколам за 1945 год. (21 сентября – 10 декабря), 1946 р. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 2. 60 арк.

Протоколы №№ 19-28 заседаний Комитета по делам культурно-просветительных учреждений УССР и документы к протоколам за 1947 год. Том 3. (19 мая – 24 июля), 1947 р. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 102. 174 арк.

Протоколы №№ 29-41 заседаний Комитета по делам культурно-просветительных учреждений УССР и документы к протоколам за 1947 год. Том 4. (30 июля – 27 декабря), 1947 р. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 103. 264 арк.

Протоколы заседаний жюри Республиканского смотра музыкального и хореографического самодеятельного искусства рабочих и служащих, проводившегося в октябре 1946 г. в г. Киеве, 1946 р. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 63. 39 арк.

Сводный годовой отчет управления о работе клубных учреждений УССР за 1947 год. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 133. 92 арк.

Сводный годовой статистический отчет Комитета по делам культурно-просветительных учреждений УССР о работе учреждений клубного типа за 1946 год, Т.1. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 85. 97 арк.

Сводный годовой статистический отчет Комитета по делам культурно-просветительных учреждений УССР о работе учреждений клубного типа за 1946 год, Т.2, 1947 р. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 86. 191 арк.

Сводный отчет Комитета по делам культурно-просветительных учреждений УССР и отчеты техникумов подготовки культурно-просветительных работников об их работе за 1944–1945 учебн. год. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 16. 65 арк.

Сводный отчет о работе Управления учебных заведений Комитета по делам культурно-просветительных учреждений УССР за 1947–1948 учебн. год. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 252. 56 арк.

Справки, докладные записки Комитета о состоянии культурно-просветительной работы в УССР, направленные ЦК КП(б)У за 1950 г. Том 1. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 392. 260 арк.

Справки, докладные записки Комитета о состоянии культурно-просветительной работы в УССР, направленные ЦК КП(б)У за 1950 г. Том 2. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 393. 146 арк.

Справки, докладные записки Комитета о состоянии культурно-просветительной работы в УССР, направленные ЦК КП(б)У за 1950 г. Том 3. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 394. 149 арк.

Справки, докладные записки о состоянии работы культурно-просветительных учреждений УССР, направленные Совету Министров УССР за 1947 г. Том 1. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 107. 230 арк.

Справки, докладные записки о состоянии работы культурно-просветительных учреждений УССР, направленные Совету Министров УССР за 1947 г. Том 2. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 108. 236 арк.

Стенограмма республиканского совещания заведующих областными отделами культурно-просветительной работы о состоянии и мерах по улучшению культурно-просветительной работы в УССР, состоявшегося 30 мая 1950 года в г. Киеве. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 401. 179 арк.

Стенограмма республиканского совещания заведующих областными отделами Комитета культурно-просветительной работы о состоянии и мерах по улучшению подготовки кадров, состоявшегося 22 июля 1952 года. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 622. 37 арк.

Стенограмма республиканского совещания работников культурно-просветительных учреждений УССР о задачах культурно-просветительной работы в городе и селе, состоявшегося 24–26 октября 1950 года в г. Киеве. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 403. 273 арк.

Стенограмма республиканского совещания-семинара заведующих городскими отделами культурно-просветительной работы, состоявшегося 15 августа 1952 года в г. Киеве. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 643. 97 арк.

Стенограмма республиканского совещания заведующих областными отделами культурно-просветительной работы о состоянии культурно-просветительной работы в областях УССР, состоявшегося 25 июля 1945 года в г. Киеве, 1946 р. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 6. 285 арк.

Стенограмма собрания актива работников культурно-просветительных учреждений, театров и художественной самодеятельности г. Киева о выполнении постановления ЦК КП(б)У от 1 ноября 1946 г. «О репертуаре художественной самодеятельности культурно-просветительных учреждений, состоявшегося 27 ноября 1946 года». // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 40. 63 арк.

Стенограмма совещания руководителей художественной самодеятельности г. Киева, состоявшегося 10 марта 1947 г. // ЦДАВО України. Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 148. 64 арк.

**Ф. 4763 – Украинское управление по делам искусств при Совете Народных
Комиссаров УССР, г. г. Харьков–Киев**

Отчеты о работе Государственного Украинского Народного Хора, Украинской государственной эстрады и Украинской Государственной филармонии за 1951 год. // ЦДАВО України. Ф. 4763, Оп. 1. Спр. 293. 61 арк.

Отчеты о работе Киевского и Харьковского художественных институтов, Харьковского театрального института и Одесской консерватории за 1945-1946 учебный год. // ЦДАВО України. Ф. 4763. Оп. 1. Спр. 67. 172 арк.

Приказы Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР по основной деятельности за 1950 год (копии). 27 января – 49 декабря, 1950 р. // ЦДАВО України. Ф. 4763, Оп. 1. Спр. 217. 49 арк.

Приказы Комитета по делам искусств при Совете Народных Комиссаров СССР за 1943 год (копии), 19 февраля – 8 декабря, 1943 р. // ЦДАВО України. Ф. 4763, Оп. 1. Спр. 3. 45 арк.

Приказы председателя Комитета по делам искусств по основной деятельности за 1950 год (подлинники). Том 1. 3 января – 29 апреля, 1950 р. // ЦДАВО України. Ф. 4763. Оп. 1. Спр. 218. 206 арк.

Приказы председателя Комитета по делам искусств по основной деятельности за 1950 год (подлинники). Том 2. 3 мая – 31 декабря, 1950 р. // ЦДАВО України. ф. 4763, Оп.1. Спр. 219. 256 арк.

Приказы председателя Комитета по делам искусств по основной деятельности за 1953 год (подлинники). 7 января – 10 апреля, 1953 р. // ЦДАВО України. Ф. 4763. Оп. 1. Спр. 397. 203 арк.

Ф. 5116 – Міністерство культури УРСР

Годовой отчет Днепропетровского театрального училища за 1962–1963 учебный год. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 12, Спр. 415. 18 арк.

Довідки та доповідні записки про роботу концертних організацій за 1960 рік. Том I. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 6. Спр. 73. 118 арк.

Довідки та доповідні записки про роботу концертних організацій за 1960 рік. Том II. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 6. Спр. 74. 105 арк.

Довідки та доповідні записки про роботу концертних організацій за 1961 рік. Том I. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 6. Спр. 92. 100 арк.

Довідки та доповідні записки про роботу концертних організацій за 1961 рік. Том II. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 6. Спр. 93. 111 арк.

Довідки та доповідні записки про роботу концертних організацій за 1964 рік. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 6. Спр. 129. 169 арк.

- Звіт Дніпропетровського театрального училища про політвиховну роботу за 1961/1962 навчальний рік. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 12. Спр. 373. 37 арк.
- Звіт Київського хореографічного училища за 1957/1958 навчальний рік. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 12. Спр. 225. 38 арк.
- Звіт Київського хореографічного училища за 1964/1965 навчальний рік. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 12. Спр. 486. 33 арк.
- Інформації про фестиваль самодіяльного мистецтва до святкування 50-річчя Великої Жовтневої соціалістичної революції, 1966 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 6. Спр. 151. 69 арк.
- Листування з вищестоящими організаціями з питань відкриття нових учбових закладів, навчання студентів-іноземців за 1966 рік. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 12. Спр. 493. 123 арк.
- Листування з вищестоящими організаціями з питань відкриття нових учбових закладів, нових учбових програм за 1956. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 12. Спр. 107. 111 арк.
- Листування з вищестоящими організаціями з питань відкриття нових учбових закладів, створення матеріальної бази за 1961 рік. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 12. Спр. 311. 95 арк.
- Листування з вищестоящими організаціями з питань відкриття нових учбових закладів, покращення роботи учбових закладів та інше за 1963 рік. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 12. Спр. 380. 114 арк.
- Листування з вищестоящими організаціями з питань відкриття нових учбових закладів, навчання студентів-іноземців за 1967 рік. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 12. Спр. 508. 115 арк.
- Листування з Міністерством культури СРСР з питань гастролей, конкурсів вокалістів, скрипалів, балету за 1956 рік. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 6. Спр. 33. 55 арк.

Листування з Міністерством культури СРСР з питань атестації артистів, гастролей, фестивалів молоді за 1962 рік. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 6. Спр. 96. 111 арк.

Листування з Міністерством культури СРСР з питань декади літератури та мистецтва у м. Москві, гастролей за 1960 рік. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 6. Спр. 69. 122 арк.

Листування з Радою Міністрів СРСР з питань гастролей, конкурсів, поліпшення роботи концертних організацій за 1956 рік. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 6. Спр. 32. 86 арк.

Листування з Радою Міністрів СРСР з питань розвитку галузей культури, гастролей, конкурсів за 1962 рік. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 6. Спр. 95. 124 арк.

Листування з Радою Міністрів СРСР з питань поліпшення концертної діяльності філармоній, конкурсів, гастролей за 1963 рік. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 6. Спр. 110. 90 арк.

Листування з ЦК КП Української РСР з питань репертуару театрів, огляду сільської художньої самодіяльності за 1956 рік. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 6. Спр. 31. 55 арк.

Листування з ЦК КП Української РСР з питань підготовки до Декади літератури та мистецтва у м. Москві, до фестивалю у м. Відні за 1959 рік. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 6. Спр. 61. 104 арк.

Матеріали про підготовку концертних організацій до Декади у м. Москві 1958 р. (плани, заходи, списки). // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 6. Спр. 58. 133 арк.

Міністерство культури України. Накази №№ 563-681 міністра з основної діяльності 01 серпня – 30 вересня 1986 року. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 2675. 191 арк.

Міністерство культури України. Накази №№ 40-103 міністра з основної діяльності 01 березня – 30 квітня 1993 року. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 3208, 338 арк.

Міністерство культури України. Накази №№ 104-170 міністра з основної діяльності 03 травня – 30 червня 1993 року. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 3209. 170 арк.

Міністерство культури України. Накази №№ 171-198 міністра з основної діяльності 01 березня – 30 квітня 1993. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 3210. 202 арк.

Міністерство культури України. Накази №№ 228-343 міністра з основної діяльності 03 травня – 30 червня 1994 року. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 3270. 220 арк.

Міністерство культури України. Накази №№ 97-152 міністра з основної діяльності 01 – 31 березня 1994 року. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 3268. 255 арк.

Міністерство культури України. Накази №№ 507-561 міністра з основної діяльності 03 – 31 жовтня 1994 року. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 3275. 255 арк.

Міністерство культури України. Накази №№ 613-673 міністра з основної діяльності 01 – 30 грудня 1994 року. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 3279. 187 арк.

Міністерство культури України. Накази №№ 38-92 міністра з основної діяльності 1-28 лютого 1995 року. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 3312. 168 арк.

Міністерство культури України. Накази №№ 38-92 міністра з основної діяльності 1-28 лютого 1995 року. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 3375. 117 арк.

Міністерство культури УРСР. Накази №№ 313-383 міністра з основної діяльності 04 жовтня – 21 листопада 1988 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 2858. 232 арк.

Міністерство культури УРСР. Накази №№ 195-218 міністра з основної діяльності 13 – 29 червня 1990 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 3046. 116 арк.

Міністерство культури УРСР. Накази №№ 219-257 міністра з основної діяльності
02 – 31 липня 1990 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 3047.
139 арк.

Міністерство культури УРСР. Накази №№ 258-269 міністра з основної діяльності
01 – 15 серпня 1990 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 3048.
148 арк.

Міністерство культури УРСР. Накази №№ 271-331 міністра з основної діяльності
16 серпня – 22 жовтня 1990 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19.
Спр. 3050. 159 арк.

Міністерство культури УРСР. Накази №№ 355-384 міністра з основної діяльності
19 листопада – 21 грудня 1990 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19.
Спр. 3053. 110 арк.

Міністерство культури УРСР. Накази №№ 62-111 міністра з основної діяльності
01 квітня – 31 травня 1991 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 3133.
205 арк.

Отчет о работе Киевского государственного хореографического училища за
1983/1984 уч. год. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп.19. Спр. 2426. 42 арк.

Отчеты Днепропетровского театрального, Львовского изобразительного
искусства и Харьковского культурно-просветительного училищ, 1975 р. //
ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 316. 102 арк.

Отчеты Киевского государственного института театрального искусства об
учебно-воспитательной работе, 1975 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19.
Спр. 302. 136 арк.

Отчеты Киевского государственного института театрального искусства об
учебно-воспитательной работе за 1975–1976 уч. год. // ЦДАВО України.
Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 481. 140 арк.

Отчеты Киевского государственного института театрального искусства об
учебно-воспитательной работе за 1976–1977 уч. год. // ЦДАВО України.
Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 692. 118 арк.

- Отчеты Киевского государственного института театрального искусства об учебно-воспитательной работе за 1980–1981 уч. год. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 1619. 168 арк.
- Отчеты Киевского государственного хореографического училища и Киевского училища эстрадно-циркового искусства об учебно-воспитательной работе за 1977–1978 уч. год. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 949. 50 арк.
- Отчеты Киевского государственного хореографического училища и Киевского училища эстрадно-циркового искусства об учебно-воспитательной работе за 1978–1979 уч. год. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 1137. 136 арк.
- Отчеты Киевского государственного хореографического училища и Киевского училища эстрадно-циркового искусства об учебно-воспитательной работе за 1980–1981 уч. год. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 1631. 70 арк.
- Отчеты Киевского государственного хореографического училища и Киевского училища эстрадно-циркового искусства об учебно-воспитательной работе за 1981–1982 уч. год. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 1879. 99 арк.
- Отчеты Киевского государственного хореографического училища и Одесского театрального художественно-технического училища об учебно-воспитательной работе за 1975–1976 уч. год. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 498. 43 арк.
- Отчет Днепропетровского государственного театрального училища об учебно-воспитательной работе за 1956–1957 учебный год. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 12. Спр. 184. 63 арк.
- Отчет об учебно-воспитательной работе Днепропетровского государственного театрального училища за 1959–1960 учебный год, 1960 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 12. Спр. 303. 43 арк.
- Отчет об учебно-воспитательной работе Днепропетровского государственного театрального училища за 1960–1961 учебный год, 1961 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 12. Спр. 339. 45 арк.
- Приказы №№ 136–175 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1974 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 3. 155 арк.

- Приказы №№ 1-70 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1975 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 205. 147 арк.
- Приказы №№ 71–120 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1975 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 206. 109 арк.
- Приказы №№ 121–170 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1975 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 207. 121 арк.
- Приказы №№ 261–330 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1975 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 210. 120 арк.
- Приказы №№ 731–786 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1975 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 218. 141 арк.
- Приказы №№ 291–369 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1976 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 439. 174 арк.
- Приказы №№ 41–100 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1976 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 435. 136 арк.
- Приказы №№ 101–170 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1976 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 436. 143 арк.
- Приказы №№ 189–255 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1977 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 648. 170 арк.
- Приказы №№ 392–468, 470–509 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1977 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 651. 269 арк.
- Приказы №№ 627–676 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1977 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 653. 196 арк.
- Приказы №№ 677–728, 730–760 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1977 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 654. 251 арк.
- Приказы №№ 161–230 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1978 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 856. 149 арк.
- Приказы №№ 561–640 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1978 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 861. 150 арк.
- Приказы №№ 911–980 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1978 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 866. 149 арк.

- Приказы №№ 251–310 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1979 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 1064. 141 арк.
- Приказы №№ 311–375 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1979 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 1065. 137 арк.
- Приказы №№ 615–650 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1979 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 1069. 137 арк.
- Приказы №№ 801–860 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1979 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 1072. 164 арк.
- Приказы №№ 981–1090 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1979 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 1075. 139 арк.
- Приказы №№ 331–362 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1980 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 1296. 100 арк.
- Приказы №№ 901–950 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1980 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 1310. 134 арк.
- Приказы №№ 951–1000 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1980 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 1311. 106 арк.
- Приказы №№ 1091–1150 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1980 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 1314. 140 арк.
- Приказы №№ 1151–1214 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1980 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 1315. 146 арк.
- Приказы №№ 300–379 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1981 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 1547. 186 арк.
- Приказы №№ 380–442 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1981 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 1548. 184 арк.
- Приказы №№ 521–591 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1981 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 1550. 129 арк.

- Приказы №№ 880–963 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1981 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 1554. 177 арк.
- Приказы №№ 1–65 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1982 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 1771. 188 арк.
- Приказы №№ 66–193 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1982 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 1772. 138 арк.
- Приказы №№ 643–729 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1982 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 1778. 156 арк.
- Приказы №№ 872–938 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1982 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 1781. 171 арк.
- Приказы №№ 940–996 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1982 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 1782. 122 арк.
- Приказы №№ 121–200 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1983 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 2015. 215 арк.
- Приказы №№ 376–500 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1983 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 2018. 171 арк.
- Приказы №№ 635а–700 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1983 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 2020. 208 арк.
- Приказы №№ 821–910 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1983 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 2024. 176 арк.
- Приказы №№ 986–1069 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1983 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 2026. 202 арк.
- Приказы №№ 117–200 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1984 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 2312. 209 арк.
- Приказы №№ 1017–1125 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1983 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 2027. 165 арк.
- Приказы №№ 1–100 Министерства культуры УССР по основной деятельности, 1984 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 2311. 248 арк.

- Приказы Министерства высшего и среднего специального образования СССР и
Министерства высшего и среднего специального образования культуры
УССР за 1964 год. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 12. Спр. 419. 264 арк.
- Річний звіт Гадяцького культурно-освітнього училища за 1964–1965 навчальний
рік. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 12. Спр. 459. 79 арк.
- Річний звіт Донецького культурно-освітнього училища за 1964–1965 навчальний
рік. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 12. Спр. 460. 55 арк.
- Річний звіт Львівського культурно-освітнього училища за 1963–1964 навчальний
рік. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 12. Спр. 430. 47 арк.
- Річний звіт Львівського культурно-освітнього училища за 1964–1965 навчальний
рік. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 12. Спр. 463. 48 арк.
- Річний звіт Олександрійського технікуму підготовки культурно-освітніх
працівників за 1959–1960 навчальний рік. // ЦДАВО України. Ф. 5116.
Оп. 12. Спр. 291. 48 арк.
- Річний звіт про роботу Гадяцького технікуму підготовки культурно-освітніх
працівників за 1959–1960 навчальний рік, 1960 р. // ЦДАВО України.
Ф. 5116. Оп. 12. Спр. 284. 93 арк.
- Річний звіт про роботу Дніпропетровського театрального училища за 1953–1954
учбовий рік, 1954 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 12. Спр. 58. 79 арк.
- Річний звіт про роботу Канівського технікуму підготовки культурно-освітніх
працівників за 1959–1960 учбовий рік. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 12.
Спр. 286. 68 арк.
- Річний звіт про роботу Ківерцівського технікуму підготовки культурно-освітніх
працівників за 1959–1960 учбовий рік. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 12.
Спр. 287. 31 арк.
- Річний звіт про роботу Одеського технікуму підготовки культурно-освітніх
працівників за 1959–1960 учбовий рік. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 12.
Спр. 290. 109 арк.

Річний звіт про роботу Самборського технікуму підготовки культурно-освітніх працівників за 1959–1960 учбовий рік. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 12. Спр. 292. 62 арк.

Річний звіт про роботу Снятинського технікуму підготовки культурно-освітніх працівників за 1959–1960 учбовий рік. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 12. Спр. 293. 56 арк.

Річний звіт про роботу Тульчинського технікуму підготовки культурно-освітніх працівників за 1959–1960 учбовий рік. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 12. Спр. 294. 62 арк.

Річні звіти про учбово-виховну роботу Житомирського, Дрогобицького музичних училищ та Київського хореографічного училища за 1958–1959 навчальний рік. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 12. Спр. 264. 67 арк.

Річний звіт Херсонського культурно-освітнього училища за 1964–1965 навчальний рік. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 12. Спр. 468. 30 арк.

Сводные отчеты Киевского государственного хореографического училища и Каневского культурно-просветительного училища об учебно-воспитательной работе за 1976–1977 уч. год. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 710. 61 арк.

Статистичні звіти про сітку, кадри, устаткування, фінансування клубних установ за 1955 рік. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 8. Спр. 67. 186 арк.

**Ф. 5132 – Центральний будинок народної творчості Міністерства культури
УРСР (1944–1964 рр.)**

Довідки Будинків обласних (міських) народної творчості про роботу за 1947 рік. // ЦДАВО України. Ф. 5132. Оп. 1. Спр. 22. 53 арк.

Доповідні записки ЦК КП(б)У Раді Міністрів УРСР Комітету в справах культурно-просвітницьких установ УРСР про наслідки проведення Республіканської олімпіади художньої самодіяльності УРСР 1947 р. // ЦДАВО України. Ф. 5132. Оп. 1. Спр. 18. 32 арк.

Доповідні записки ЦК КП(б)У Раді Міністрів УРСР Комітету в справах культурно-просвітницьких установ УРСР про стан та заходи по покращенню художньої самодіяльності УРСР за 1947 рік. // ЦДАВО України. Ф. 5132. Оп. 1. Спр. 17. 140 арк.

Матеріали про проведення Олімпіади художньої самодіяльності Закарпатської області в м. Києві з 5 по 12 травня 1946 року (накази, плани, списки, звіти), 1946 р. // ЦДАВО України. Ф. 5132. Оп. 1. Спр. 12. 131 арк.

Матеріали Республіканського конкурсу концертно-естрадної самодіяльності УРСР в серпні–вересні 1946 року (накази, протоколи, списки та ін.), 1946 р. // ЦДАВО України. Ф. 5132. Оп. 1. Спр. 13. 299 арк.

Програма республіканських курсів та семінарів керівників художньої самодіяльності на 1948 рік. // ЦДАВО України. Ф. 5132. Оп. 1. Спр. 28. 71 арк.

Протоколи наради директорів обласних будинків народної творчості в Комітеті у справах культурно-просвітницьких установ від 29 вересня 1946 року. // ЦДАВО України. Ф. 5132. Оп. 1. Спр. 10. 10 арк.

Учбові плани та програми Центрального Будинку народної творчості та Обласних Будинків народної творчості на 1949 рік. // ЦДАВО України. Ф. 5132. Оп. 1. Спр. 39. 297 арк.

Державний архів м. Києва (ДАК)

Ф. Р-1193 – Киевский государственный институт театрального искусства имени Карпенко-Карого Министерства культуры УССР

Годовой учебный план Киевского музыкально-драматического института им. Н. Лысенко на 1924–1925 уч. год. // Держархів м. Києва. Ф. Р-1193. Оп. 2. Спр. 10. 13 арк.

Годовой учебный план Киевского музыкально-драматического института им. Н. Лысенко на 1927–1928 учебный год, 1928 р. // Держархів м. Києва. Ф. Р-1193. Оп. 2. Спр. 21. 67 арк.

Годовые учебные планы Киевского музыкально-драматического института им. Н. Лысенко и Рабфака на 1933–1934 учебный год, 1934 г. // Держархів м. Києва. Ф. Р-1193. Оп. 2. Спр. 41. 23 арк.

Годовые учебные планы Киевского музыкально-драматического института им. Н. Лысенко и техникума на 1935–1936 учебный год. // Держархів м. Києва. Ф. Р-1193. Оп. 2. Спр. 67. 15 арк.

Материалы (программы, отзывы, пожелания и др.) проведения студенческих вечеров на предприятиях г. Киева, в колхозах и совхозах Киевской обл. за 1946–1947 уч. год. // Держархів м. Києва. Ф. Р-1193. Оп. 1. Спр. 41. 41 арк.

Переписка с Министерством культуры СССР, УССР по вопросам актерских кадров, полготовки Декады Украинской литературы и искусства и оказания шефской помощи Республиканскому комбинату художественного воспитания детей, 1958 г. // Держархів м. Києва. Ф. Р-1193. Оп. 1. Спр. 390. 61 арк.

План и отчет об учебно-методической работе кафедры движения Киевского государственного института театрального искусства им. И. Карпенка-Карого за 1967–1968 уч. год. // Держархів м. Києва. Ф. Р-1193. Оп. 1. Спр. 685. 6 арк.

План и отчет об учебно-методической работе кафедры мастерства актера Киевского государственного института театрального искусства им. И. Карпенка-Карого за 1948–1949 уч. год. // Держархів м. Києва. Ф. Р-1193. Оп. 1. Спр. 105. 22 арк.

План и отчет об учебно-методической работе кафедры мастерства актера Киевского государственного института театрального искусства им. И. Карпенка-Карого за 1958–1959 уч. год. // Держархів м. Києва. Ф. Р-1193. Оп. 1. Спр. 405, 6 арк.

План научно-исследовательской работы кафедры движения Киевского государственного института театрального искусства им. И. Карпенка-Карого за 1967–1968 уч. год. // Держархів м. Києва. Ф. Р-1193. Оп. 1. Спр. 686. 2 арк.

Программы по общеобразовательным и специальным дисциплинам Киевского государственного института театрального искусства им. И. Карпенка-Карого на 1933–1934 уч. год. // Держархів м. Києва. Ф. Р-1193. Оп. 2. Спр. 44. 231 арк.

Программы по специальным и общеобразовательным дисциплинам, составленные преподавателями Киевского государственного института театрального искусства им. И. Карпенка-Карого, 1946 р. // Держархів м. Києва. Ф. Р-1193. Оп. 1. Спр. 20. 192 арк.

Программы студенческих конкурсов (практик летнего триместра) в 1924 году. // Держархів м. Києва. Ф. Р-1193. Оп. 2. Спр. 8. 26 арк.

Протоколы заседаний кафедры движения Киевского государственного института театрального искусства им. И. Карпенка-Карого за 1968/1969 г г., 1969 р. // Держархів м. Києва. Ф. Р-1193. Оп. 1. Спр. 715. 82 арк.

Протоколы заседаний кафедры мастерства актера Киевского государственного института театрального искусства им. И. Карпенка-Карого за 1948–1949 г г. // Держархів м. Києва. Ф. Р-1193. Оп. 1. Спр. 104. 42 арк.

Рабочие планы Киевского музыкально-драматического института им. Н. Лысенко на 1927–1928 уч. год. // Держархів м. Києва. Ф. Р-1193. Оп. 2. Спр. 22. 80 арк.

Учебный план Киевского государственного института театрального искусства им. И. Карпенка-Карого на 1944 год, 1945 р. // Держархів м. Києва. Ф. Р-1193. Оп. 1. Спр. 5. 32 арк.

Учебный план Киевского государственного института театрального искусства им. И. Карпенка-Карого на 1945–1946 уч. год. // Держархів м. Києва. Ф. Р-1193. Оп. 1. Спр. 17. 15 арк.

Учебный план Киевского государственного института театрального искусства им. И. Карпенка-Карого на 1947 год. // Держархів м. Києва. Ф. Р-1193. Оп. 1. Спр. 62. 6 арк.

Учебный план Киевского государственного института театрального искусства им. И. Карпенка-Карого на 1948–1949 уч. год. // Держархів м. Києва. Ф. Р-1193. Оп. 1. Спр. 88. 9 арк.

Учебный план Киевского государственного института театрального искусства им. И. Карпенка-Карого на 1949–1950 уч. год. // Держархів м. Києва. Ф. Р-1193. Оп. 1. Спр. 122. 20 арк.

**Ф. Р-1504 – Київське державне хореографічне училище Міністерства
культури УРСР**

Материалы о работе Всесоюзного семинара педагогов по народно-сценическому танцу, состоявшегося 4-5 января 1966 года (план проведения, стенограмма). // Держархів м. Києва. Ф. Р-1504. Оп. 1. Спр. 239. 80 арк.

Отчет о работе Киевского хореографического училища за 1944–1951 г г., 1951 р. // Держархів м. Києва. Ф. Р-1504. Оп. 1. Спр. 52. 51 арк.

Отчет об учебно-воспитательной работе Киевского хореографического училища за 1944–1945 уч. год. // Держархів м. Києва. Ф. Р-1504. Оп. 1. Спр. 1. 7 арк.

Отчет об учебно-воспитательной работе Киевского хореографического училища за 1953–1954 уч. год. // Держархів м. Києва. Ф. Р-1504. Оп. 1. Спр. 71. 41 арк.

Отчет об учебно-воспитательной работе Киевского хореографического училища за 1951–1952 уч. г. // Держархів м. Києва. Ф. Р-1504. Оп. 1. Спр. 53. 29 арк.

Отчет об учебно-воспитательной работе Киевского хореографического училища за 1957–1958 уч. г. // Держархів м. Києва. Ф. Р-1504. Оп. 1. Спр. 118. 38 арк.

Отчет об учебно-воспитательной работе Киевского хореографического училища за 1959–1960 уч. г. // Держархів м. Києва. Ф. Р-1504. Оп. 1. Спр. 142. 33 арк.

Отчет об учебно-воспитательной работе Киевского хореографического училища за 1960/1961 уч. г. // Держархів м. Києва. Ф. Р-1504. Оп. 1. Спр. 155. 23 арк.

- План работы Киевского хореографического училища на 1947–1948 уч. год. // Держархів м. Києва. Ф. Р-1504. Оп. 1. Спр. 20. 9 арк.
- План работы Киевского хореографического училища на 1962–1963 уч. год. // Держархів м. Києва. Ф. Р-1504. Оп. 1. Спр. 176. 23 арк.
- План работы Республиканского семинара педагогов классического танца хореографических школ УССР, состоявшегося 18–20 марта 1968 года. // Держархів м. Києва. Ф. Р-1504. Оп. 1. Спр. 274. 3 арк.
- Постановление ЦК КП(б)У и СНК УССР № 206 от 13.02.1945 г. «О возобновлении работы Киевской хореографической школы-десятилетки», 1945 р. // Держархів м. Києва. Ф. Р-1504. Оп. 1. Спр. 2. 1 арк.
- Приказы по Министерству культуры УССР за 1960 год. // Держархів м. Києва. Ф. Р-1504. Оп. 1. Спр. 146. 15 арк.
- Приказы по Министерству культуры УССР за 1963 год. // Держархів м. Києва. Ф. Р-1504. Оп. 1. Спр. 187. 5 арк.
- Проект Устава хореографического педагогического общества при Киевском Государственном хореографическом училище, разработанный И.И. Вироцким 15 ноября 1957 года. // Держархів м. Києва. Ф. Р-1504. Оп.1. Спр. 111. 7 арк.
- Протокол от 30 марта 1967 г. заседания комиссии по Республиканскому смотру хореографических школ, 1967 р. // Держархів м. Києва. Ф. Р-1504. Оп. 1. Спр. 255. 10 арк.
- Распоряжения по Киевскому хореографическому училищу за 1961 год. // Держархів м. Києва. Ф. Р-1504. Оп. 1. Спр. 161. 3 арк.
- Устав Киевского хореографического училища от 12 декабря 1950 года, 1950 р. // Держархів м. Києва. Ф. Р-1504. Оп. 1. Спр. 38. 11 арк.

**Ф. Р-1516 – Київський державний інститут культури імені О.Є. Корнійчука
Міністерства культури УРСР**

- Документы о работе студенческих научных кружков кафедры хореографии за 1974–1975 уч. год. // Держархів м. Києва. ф. Р-1516. Оп. 1. Спр. 687. 16 арк.

- Кафедра хореографии. Отчет о выполнении научно-исследовательских работ в 1971 году. // Держархів м. Києва. ф. Р-1516. Оп. 1. Спр. 315. 2 арк.
- Кафедра хореографии. План и отчет о работе кафедры за 1974–1975 уч. год. // Держархів м. Києва. ф. Р-1516. Оп. 1. Спр. 685. 19 арк.
- Кафедра хореографии. План и отчет о работе научного студенческого кружка 1971–1972 уч. год. // Держархів м. Києва. ф. Р-1516. Оп. 1. Спр. 316. 9 арк.
- Кафедра хореографии. Планы учебно-методической работы на 1970–1971 уч. год. // Держархів м. Києва. ф. Р-1516. Оп. 1. Спр. 193. 14 арк.
- Кафедра хореографии. Протоколы № 7–8 заседаний кафедры, 1974 год. // Держархів м. Києва. ф. Р-1516. Оп. 1. Спр. 557. 11 арк.
- Переписка с Министерством культуры УССР по учебно-методическим вопросам за 1970 год. // Держархів м. Києва. ф. Р-1516. Оп. 1. Спр. 117. 67 арк.
- Протоколы № 1–17 заседаний кафедры хореографии, 1971 год. // Держархів м. Києва. ф. Р-1516. Оп. 1. Спр. 192. 61 арк.
- Учебные планы на 1970–1971 уч. год. // Держархів м. Києва. ф. Р-1516. Оп. 1. Спр. 124. 3 арк.

ДОДАТКИ

Додаток А

Приклад популярної танцювальної збірки 30-х рр.

(Олександрова, Н., Бурцева, М., & Шишмарєва, Е. (1933).

Масові танки. Харків: ДВОУ «На варті»)



З М І С Т		Стор.
М. Бурцева — Вступ		3
М. Бурцева — Короткі методичні вказівки до проведення масових танків		4
Н. Олександрова — Як складається танок		7
Практичний матеріал		
1. М. Бурцева — „Лікнепівська“		11
2. М. Бурцева — „Килина“		13
3. М. Бурцева — „Колгоспна“		15
4. М. Бурцева — „Швацька“		17
5. Е. Шишмар'єва — „Під три чорти“		20
6. Е. Шишмар'єва — „Нас побить, побить зотили“		23
7. Е. Шишмар'єва, І. Савченко, С. Силєса — „Гей, сміши, нога!“		28
8. Н. Олександрова — „Четвірко“		32
9. Н. Олександрова — „Дайош новий побут“		35
10. Н. Олександрова — „П'ятирічка“		36

М. БУРЦЕВА

ПРАКТИЧНИЙ МАТЕРІАЛ

I. ЛІКНЕПІВСЬКА

(Пісня „Все за книгу“ на мелодію „По жовтій“ з книги „Безбожний песенник“, вид. „Безбожник“ (1930 р.))

Усі стають у коло. Беруться за руки. У двох протидежних сторонах кола стають вожаки (мал. 1). Держачися за руки, йдуть праворуч по колу в такт пісні.

(14 кроків, на п'ятнадцятому зупинка). Співають:

Ми давно колись з дітвиським рилом
Вік бродили, наче в темноті...

Повертають ліворуч. Ідуть як і напочатку. Співають:
А тепер життя інакше стало
І часи тепер не ті

На останніх словах атажки розривають руки і розводять мolo двома лініями (мал. 2).

На слова:
„Гей, сміши“ — два кроки назад.

Мал. 1

„Кили, Борис“ — два кроки вперед одні одному на зустріч.

На слова:
„Марто, Іаго, Гнат, Денис“ — повторюється та сама фігура ще раз.

На слова:
Гей, сміши,
Сміши, сміши, сміши,
Всі до нас ідіть смірити.

Мал. 2

Мал. 3

Ветанки ведуть за собою лінії, стоячи самі на протидежних кінцях (ведуть за спиною шереди (мал. 3)).

Після уся другу фігуру повторюється ще раз на ті самі слова.

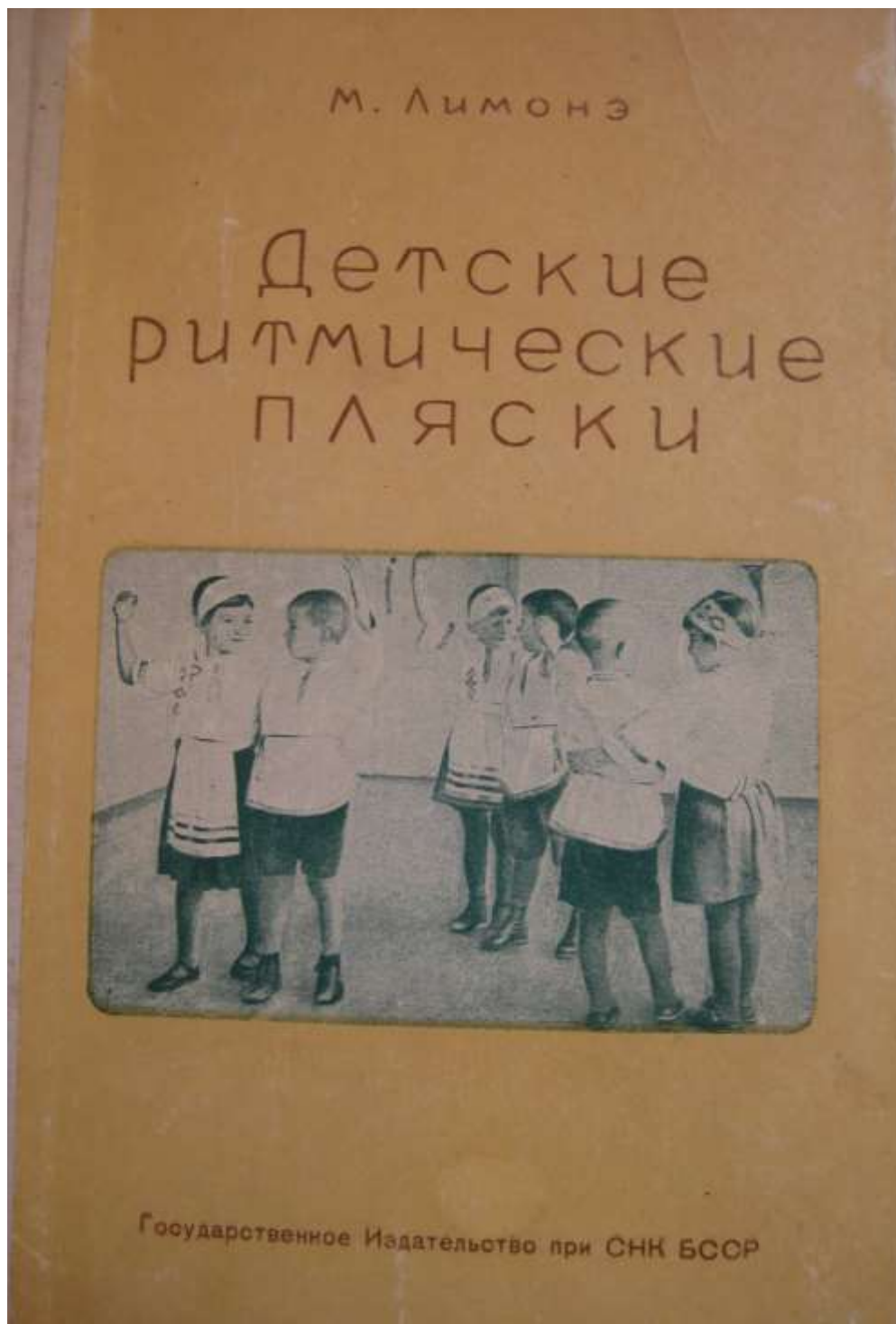
До кінця присіву треба знову зорганізувати коло, як для початку танку. Пісня продовжується далі.

Під час співання основних куплетів у середині кола можуть танцювати ті, що бачують. Імпровізуючи власний танок і приєднуючись до загального в момент присіву.

Приклади репертуарних дитячих танцювальних збірок 30-40 х рр.

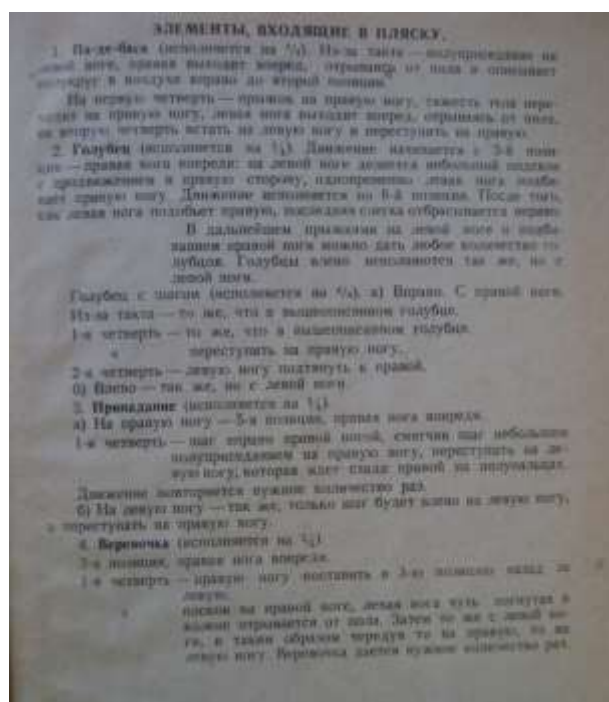
Додаток Б 1

(Лимонэ, М. (1940). Детские ритмические пляски: пособие для музыкальных работников и педагогов. Минск: Белгосиздат)

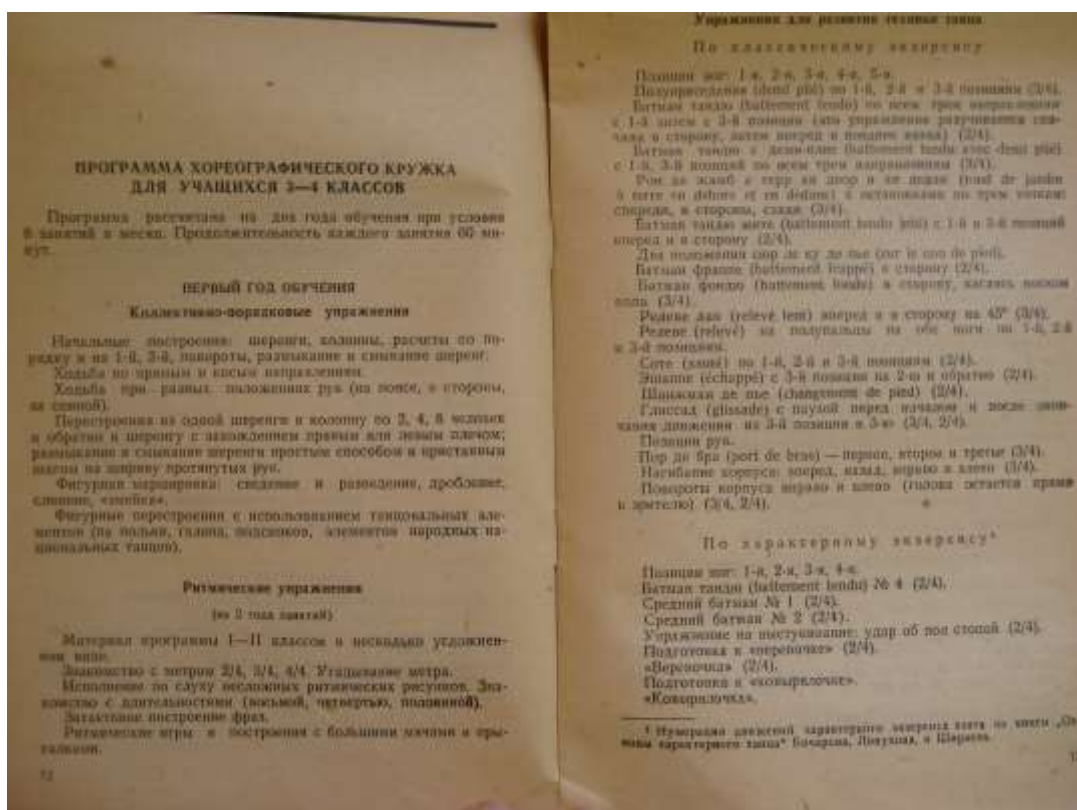


Приклади репертуарних дитячих танцювальних збірок 30-40 х рр.

(Ткаченко, А. Ф. (Сост.), Былеева, Л. В. (Ред.). (1938). Украинская пляска: для детских самодеятельных танцевальных кружков. Москва: Учпедгиз)



Приклад навчальної програми дитячих танцювальних гуртків 40 х рр.
(Строев, А. С. (Ред.). (1948). Программа хореографических детских кружков (классический и характерный экзерсис): проект. Москва: Учпедгиз)



Приклад навчально-методичного забезпечення консультативно-хореографічної підготовки піонерів-інструкторів
(Богаткова, Л. (1961). Танцы и игры пионеров. Ленинград; Москва: Детгиз)



**Динаміка підготовки піонерів-інструкторів у багатoproфільних
позашкільних навчальних закладах як форма організації
хореографічного навчання у 60-х рр.**

Назва позашкільного закладу / н. р.	Види хореографічних професій піонерів- інструкторів / кількість підготовлених піонерів- інструкторів	Зміст консультативно-хореографічної діяльності піонерів-інструкторів
Запорізький палац піонерів 1961–1962 н. р.	96 піонерів-хореографів, піонерів-інструкторів	Участь у семінарах і практикумах для керівників аматорських мистецьких гуртків, організаторів «дитячих секторів», вихователів груп продовженого дня, масовиків-вистівників (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 5226. Арк. 52–53)
Одеський палац піонерів 1961–1962 н. р.	200 масовиків-вистівників, 100 інструкторів із бальних танців	Хореографічна робота у «Школі громадських професій» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 5225. Арк. 29–30, 37)
Херсонський палац піонерів 1961–1962 н. р.	150 піонерів-інструкторів (вихованців балетної студії, ансамблю піонерської пісні і танцю)	Організація «змістовного дозвілля школярів», «розучування пісень, танців, ігор, атракціонів», підготовка концертних програм із «масовими піонерськими танцями» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 5225. Арк. 53, 64).
Полтавський палац піонерів та школярів 1961–1962 н. р.	400 піонерів-інструкторів для різних ділянок культмасової роботи; 270 піонерів-інструкторів для роботи на дитячих майданчиках і в піонерських таборах	Консультативна робота у міському піонерському штабі, школі піонерського активу, школі масових професій, школі бальних танців; проведення одноденних семінарів для старших піонервожатих; масове вивчення піонерських і бальних танців (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 5224. Арк. 59, 60, 64, 76, 79)

Сумський палац піонерів 1961–1962 н. р.	підготовка піонерів-інструкторів, масовиків-вистівників, танцюристів (учасників хореографічного гуртка і гуртка бальних танців)	Організація «змістовного дозвілля школярів», формування «груп підвищеного типу» в межах мистецьких гуртків для поглибленої підготовки (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 5224. Арк. 171)
Луцький палац піонерів 1966–1967 н. р.	60 піонерів-інструкторів	Систематичне «навчання піонерів красиво танцювати в піонерських ланках та загонах» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 5227. Арк. 72; там само. Спр. 6141. Арк. 49)
Хмельницький палац піонерів 1966–1967 н. р.	піонери-інструктори, обрані серед кращих вихованців піонерського ансамблю пісні і танцю, гуртка витівників та бального танцю	Проведення індивідуальних та групових занять для старших піонервожатих; виконання місії «нести здобуті знання з танцю до своїх шкіл» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 5214. Арк. 123).
Чернігівський палац піонерів 1966–1967 н. р.	піонери-інструктори	Організація масових концертних програм у літніх міських та заміських таборах; традиційне проведення весняних та осінніх балів, «де старшокласників навчають красиво танцювати» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 5225. Арк. 81)
Вінницький палац піонерів 1967 р.	47 піонерів-інструкторів	Проведення постійних семінарів з танцю, консультацій для учасників танцювальних гуртків (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 6141. Арк. 49).
Тернопільський палац піонерів	піонери-інструктори, випускники школи бального танцю, випускники школи масовиків-вистівників	Виїзна концертна діяльність, проведення «ранків для малят» у дитячих садочках, шкільних свят (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 6137. Арк. 120; там само. Спр. 6144. Арк. 118).

Коломийський палац піонерів 1967 р.	82 піонерів-інструкторів (учасників танцювальних гуртків)	Робота у школі піонерського активу, у школі піонерів-інструкторів, школі громадських професій; надання практичної допомоги шкільній самодіяльності <i>(ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 6144. Арк. 7)</i>
Мукачівський будинок піонерів	20 піонерів-активістів	Участь у школі з розучування масових танців та ігор у гуртку масовиків-витівників, допомога старшим вожатим у проведенні культурно-масової роботи серед піонерів і школярів <i>(ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 15. Спр. 6149. Арк. 150)</i>

*Посвідчення піонера-інструктора, фотоматеріали
із особистого архіву заслуженого працівника культури України,
доцента кафедри хореографії Полтавського національного
педагогічного університету імені В.Г. Короленка, судді Міжнародної категорії
Всесвітньої ради танцю, тренера вищої категорії зі спортивних танців
ПЕТРА ГОРГОЛЯ*



Фотоматеріали
із особистого архіву заслуженого працівника культури України,
доцента кафедри хореографії Полтавського національного
педагогічного університету імені В.Г. Короленка, судді Міжнародної категорії
Всесвітньої ради танцю, тренера вищої категорії зі спортивних танців
ПЕТРА ГОРГОЛЯ

Перші учні П.С. Горголя



*Приклади видавничої продукції методичних відділів
Центрального і обласних будинків народної творчості*



**Приклад посвідчення учасника Ансамблю пісні і танцю
Київського обласного управління трудових резервів**

**(із особистого архіву доктора педагогічних наук,
професора Г.П. ВАСЯНОВИЧА)**



**Приклад навчального плану
Київського державного хореографічного училища
(із фондів КДХУ)**

Государственный институт хореографии им. А.Я. Варшавского
УЧЕБНЫЙ ПЛАН
на 1950-1951 учебный год
Институт имени Об.Об.Ол. Варшавского

Всего часов в учебном году: 3740

№	НАЗВА ПИДМЕТУ ТА ВИДОВ УЧЕБНОЇ РАБОТИ	Объем работы учебного в часов в преподавательских					Формы контроля
		ВСЕГО	теорети- ческие	практи- ческие	индивиду- альные	самосто- ятельные	
	ИНТЕГРАЦИОННЫЙ ЦИКЛ (общий курс)	3740	3740				
1	Русский язык	360	360				экс.
2	Литература	440	440				экс. и этор. оц.
3	Математика	330	330				экс.
4	История	390	390				этор. оц.
5	География	220	220				этор. оц.
6	Биология	180	180				этор. оц.
7	Физика	220	220				этор. оц.
8	Химия	140	140				этор. оц.
9	Французский язык	360	360				этор. оц.
10	Язык и литература советской (латвийской) республики	360	360				
	специально-педагогический курс	400	400				
11	История	300	300				экс.
12	Основы искусства-педагогика	300	300				экс. этор. оц.
	ИНТЕГРАЦИОННЫЙ ЦИКЛ (специальный курс)	550	550				
13	Литература и русский язык	300	300				экс.
14	Язык и литература республики	300	300				этор. оц.
15	Французский язык	150	150				этор. оц.
	СПЕЦИАЛЬНЫЙ ЦИКЛ						
	Общепедагогический курс	750	475		300		
16	Основы советского законодательства	60	60				этор. оц.
17	История театра и балета	180	180				экс.
18	Музыкальная литература	120	120				экс.
19	Сценическая	180			180		экс.
		80			80		
20	История хореографического искусства	110	110				этор. оц.
	ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ЦИКЛЫ	6295	110	4305	1280		
21	Латвийский танец	1700		1700			экс.
22	Литовский танец	1400		1400			экс. и этор. оц.
23	Японско-китайский танец	140		140			экс.
24	Индонезийский танец	230		230			экс. и этор. оц.
25	Историко-балетный танец	180		180			этор. оц.
26	Музыкально-педагогическое воспитание	80		80			
27	Бухарно-киргизский танец	35		35			этор. оц.
28	Мастерство балета	320		320			экс. и этор. оц.
29	Мастерство балета	230		190	40		экс.
30	Танец	20			20		этор. оц.
31	Начальная военная подготовка	140	110	30			этор. оц.
32	Внеурочная подготовка и специальная практика под руководством педагога	160			160		этор. оц.
33	Внеурочная учебная специальная практика	260			260		
34	Внеурочная учебная специальная практика в сценических спектаклях и концертных программах	350			350		
35	Предметы по выбору	450			450		
	ВСЕГО:	11715	5270	4305	1540		
	Федеративные пособия	450					
	Консультации по специальности в вечернее время						
	Период праздничного периода каникул и каникул на сцене	200					
36	В общем бюджете времени не учитываются. Может изучаться сверх недельной нагрузки						

Приклад навчального плану Київського державного хореографічного училища (із фондів КДХУ)

Table with columns for subject, hours, and weekly lessons. Includes a detailed breakdown of subjects like 'Хореографічний танець' and 'Музична культура' across 19 weeks. Includes a legend at the bottom for lesson types.

**Критерії оцінювання навчальних досягнень вихованців
Київського державного хореографічного училища
(із фондів КДХУ)**

Додаток 3
до Інструкції Міністерства освіти України
з оцінювання
від _____ 2001 р. № _____

**КРИТЕРІЇ ОЦІНЮВАННЯ НАВЧАЛЬНИХ ДОСЯГНЕНЬ УЧНІВ
КИЇВСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО УЧИЛИЩА (шкільний період)
з предметів спеціального циклу**

Артист балету

Рівні навчальних досягнень	Бали	Загальні критерії оцінювання навчальних досягнень учнів
I Початковий	1	Учень, некоординуючи рухи, не здатий виконати вірно вправи екзерсису.
	2	Учень виконує вірно лише окремі елементи екзерсису.
	3	Учень виконує вірно лише один з розділів екзерсису.
II Середній	4	Учень, маючи добрі професійні дані, не координує рухи, у зв'язку з чим не в повному обсязі виконує вірно вправи екзерсису.
	5	Учень має посередні професійні та зовнішні дані, але завдяки природній координації, музичності та акторській виразності добре справляється з програмним матеріалом.
	6	Учень має добрі професійні та зовнішні дані, координацію, але внаслідок можливих поіндивідуальних причин не виконує у повному обсязі вправи екзерсису.
III Достатній	7	Учень володіє основами екзерсису, але не може створювати їх у повному обсязі в комбінаціях, заданих викладачем.
	8	Учень, володіючи основами екзерсису, створює певну його частину (стажок, середню, шажок, пильцеву техніку, port de bras) чи елементи слабше за інші.
	9	Учень вміє створювати правильно елементи всіх розділів уроку, але допускає незначні неточності у виборотності, прикладності роботи ступні у виконанні деяких вправ екзерсису.
IV Високий	10	Учень вміє виконувати вправи всіх розділів екзерсису, допускаючи незначні неточності у положеннях рук, тіла, що не заважає виконанню комбінацій, заданих викладачем.
	11	Учень правильно створює елементи всіх розділів уроку, швидко засвоює композиції, задані викладачем, вірно розставляє смислові акценти під час виконання, вирізняється музичністю.
	12	Учень бездоганно виконує елементи всіх розділів уроку, швидко засвоює композиції, задані викладачем, вміє самостійно розвивати набуті знання та вміння, вирізняється музичністю, емоційністю, патетичністю у виконанні заданих викладачем композицій.

Підсумкове оцінювання здійснюється наприкінці семестру або навчального року.
Підсумкова оцінка за семестр виставляється за результатами тематичного оцінювання, а за рік – на основі семестрових оцінок.

***Вихованці Київського державного хореографічного училища
(фотоматеріали із фондів КДХУ)***



*Ансамбль народного танцю «Весна» (перший склад)
Полтавського державного педагогічного інституту імені В.Г. Короленка
(із фондів кафедри хореографії ПНПУ імені В.Г. Короленка)*



*Народний ансамбль спортивного бального танцю «Грація» (перший склад)
Полтавського державного педагогічного інституту імені В.Г. Короленка
(із особистого архіву художнього керівника колективу П. С. ГОРГОЛЯ)*



*Народний ансамбль спортивного бального танцю «Грація» (молодша група)
Полтавського державного педагогічного інституту імені В.Г. Короленка*

(із особистого архіву художнього керівника колективу П. С. ГОРГОЛЯ)



**Приклад програми концерту за участі Народного ансамблю
спортивного бального танцю «Грація»
Полтавського державного педагогічного інституту імені В.Г. Короленка
(із особистого архіву художнього керівника колективу П. С. ГОРГОЛЯ)**



ПРОГРАМА	
співаного концерту на честь ювілею та ціннієї художньої самодіяльності, проявленої 60-й річниці Великої Жовтневої соціалістичної революції	
І. Рахл «Ужгород»	квітень симфонічний ор- кестр обласного державно- драматичного театру ім. М. В. Гоголя. Диригент — заслужений артист УРСР І. Рахл.
Р. Родіственський «Уранові зловіщі»	чотири артисти театру ім. М. В. Гоголя, заслужений артист УРСР В. Камар- ський.
М. Давиденко, вірші М. Дудина «Наше че- рвоне Дніпровське човне- во»	виконують народні дери- ви колективу Полтавського державного педагогічного інституту ім. В.Г. Короленка. Верішники — Г. Ткаченко, М. Партоскіна, М. П. Левина. Керівники — А. Овчи- нський, артисти те- атру ім. М. В. Гоголя. Солісти — С. Голуб, Е. Назаров, В. Голуб.
А. Микроченко, вірші О. Пилипенко та А. Микроченко	квітень артисти театру ім. М. В. Гоголя, заслуже- ний артист УРСР В. По-

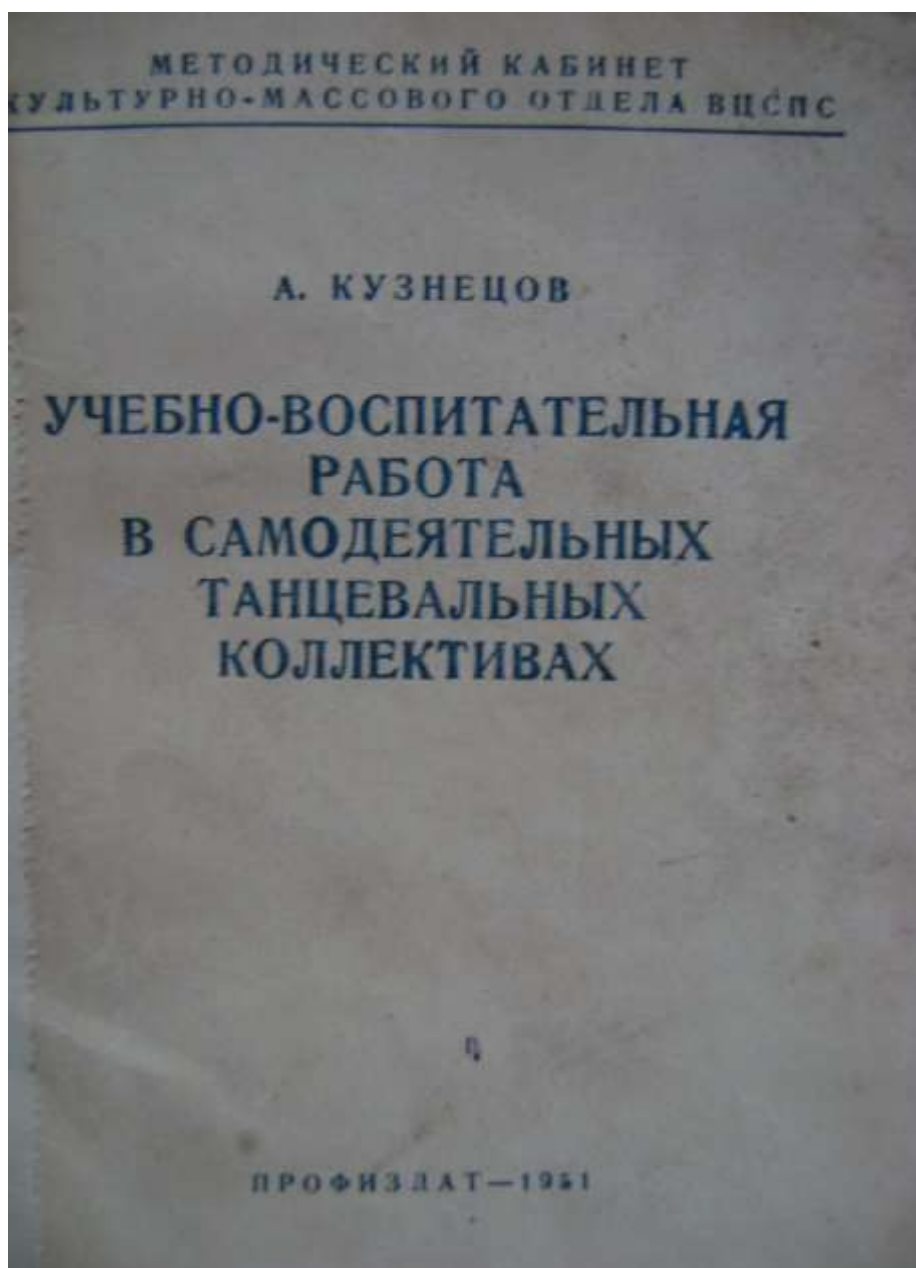
Російська народна пісня на вірші М. Не- красова «В повном разгаре страда дере- виськая».	виконує народний ан- самбль пісні і танцю «Горлиця» Палацу куль- тури Бавоноградської фабрики. Художній керівник — за- служений працівник куль- тури УРСР Г. Левченко. Керівник оркестру — Н. Таріна. Солістка Л. Кутенка.
А. Андрійський, вірші М. Дашківського «Родилась молодість на полі»	виконують народні дери Палацу культури турбохемічного заводу. Керівник — В. Маєнко; ансамбль сучасного баль- ного танцю «Грація» Па- лацу культури обласно- го господарства. Солісти — П. Горголь і І. Неборак. Керівник — П. Горголь.
Я. Дубровін, вірші Н. Голінова «Где б я ни был»	виконує артисти театру ім. М. В. Гоголя П. Дроць- кий.
О. Пахмутова, вірші М. Добрянкова «Наша Родина — революция».	виконує ансамбль пісні і танцю «Ревесняк» Пала- цу піонерів. Солісти — артисти театру ім. М. В. Гоголя С. Го- луб.
Відоурська пляска	Художній керівник — Г. Балайда. Балетмейстер — С. Са- вранчик. Верішники оркестру — І. Лещенко, виконує Л. Бушівська, міської Будинку куль- тури. Контрабасист — О. Воронцов.
Е. Пучков, вірші О. Павлик «В лісі де єврей живить»	керів- ництво Галина, В. Ва-

*Народний ансамбль бального танцю «Грація» (м. Полтава)
Народний ансамбль бального танцю «Вікторія» (м. Севастополь)
(Палац «Україна», м. Київ)
(із особистого архіву заслуженого працівника культури України,
доцента кафедри хореографії Полтавського національного
педагогічного університету імені В.Г. Короленка П. С. ГОРГОЛЯ)*



Програмний матеріал з підготовки керівників хореографічної самодіяльності

Кузнецов, А. (Ред.). (1951). *Учебно-воспитательная работа в самодеятельных танцевальных коллективах*. Профиздат.



Навчально-методичне забезпечення хореографічної самодіяльності

Кутасова, Т. (1954). Самодеятельный танцевальный коллектив. Москва: Профиздат; Лыткина, И. (1957). Хореографический коллектив художественной самодеятельности. Москва: Трудрезервиздат; Стенюшина, А. А., & Ткаченко, Т. А. (1962). Танцевальный коллектив в клубе. Москва: Сов. Россия.



**Форми організації позаінституційного хореографічного навчання
(підвищення кваліфікації працівників галузі культури і мистецтва)**

Назва та місце проведення просвітницького заходу	Форми і зміст хореографічної підготовки стажувальників
<p>Республіканський семінар-нарада з підвищення фахового рівня методистів хореографічного жанру ОБНТ (14-17 грудня 1977 р., м. Київ)</p>	<p>Тематика лекційних занять:</p> <ul style="list-style-type: none"> - «Значення самодіяльної хореографічної творчості в естетичному вихованні трудящих» (доц. Л. Левчук); - «Драматургічна основа хореографічних творів» (народний артист СРСР, балетмейстер В. Вронський); - «Значення музичного матеріалу у створенні хореографічних композицій» (головний балетмейстер Державного академічного театру опери і балету УРСР ім. Т. Шевченка Г. Майоров); - «Проблеми розвитку бальної хореографії в республіці», «Принципи добору репертуару самодіяльних народних ансамблів танцю» (завідувач хореографічним відділом Республіканського Будинку художньої самодіяльності профспілок В. Козулін); - «Запис і сценічна обробка зразків місцевих фольклорних танців», «Шефська робота самодіяльних народних ансамблів танців» «Проведення конкурсів виконавців бального танцю» (завідувачка хореографічним відділом ЦБНТ УРСР І. Антипова). <p>Практична навчально-методична підготовка стажувальників:</p> <ul style="list-style-type: none"> - перегляд і аналіз концертної програми ансамблю народного танцю «Дружба» Палацу культури Київського науково-виробничого об'єднання «Більшовик»; - рецензування концертної програми «Вечір народного танцю»; - колективний аналіз виступів хореографічних колективів на

	<p>республіканських конкурсах І Всесоюзного фестивалю самодіяльної художньої творчості трудящих; - відвідування репетиції Державного Заслуженого академічного ансамблю танцю імені П.П. Вірського (за участю провідних фахівців жанру І. Антипової, В. Вронського) (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 654. Арк. 15–19)</p>
<p>Республіканський семінар- стажування для керівників танцювальних груп самодіяльних народних ансамблів пісні й танцю та методистів-хореографів ОБНТ у Закарпатській області (20-24 червня 1978 р., м. Іршава)</p>	<p>Тематика лекційних занять: <i>Загальна тема семінару:</i> «Специфіка роботи з танцювальною групою вокально-хореографічного колективу». <i>Доповіді:</i> - «Традиції та сучасність в мистецтві ансамблів пісні і танцю», «Режисура в ансамблі пісні і танцю» (<i>народний артист УРСР, художній керівник Державного Заслуженого народного хору ім. Г. Верьовки А. Авдієвський</i>); - «Аналіз виступів ансамблів пісні і танцю на конкурсах III туру Всесоюзного фестивалю самодіяльної художньої творчості трудящих в УРСР» (<i>завідувачка хореографічним відділом ЦБНТ УРСР І. Антипова</i>);</p> <p>Практична навчально-методична підготовка стажувальників: практикум на базі Заслуженого Закарпатського народного хору УРСР та самодіяльних народних ансамблів пісні і танцю «Верховина» (Іршавського РБК), «Лісоруби» (Рахівського РБК). 1) запис і обробка фольклорного матеріалу; 2) створення сценічних танцювальних номерів; 3) вивчення принципів формування танцювального репертуару. (<i>організаторка практичних занять семінару – народна артистка УРСР К. Балог</i>) (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 861. Арк. 17–21).</p>

<p>Республіканський семінар-стажування керівників народних самодіяльних ансамблів танцю УРСР на базі Державного ансамблю пісні і танцю «Славутич» (13-17 жовтня 1982 р., м. Дніпропетровськ)</p>	<p>Тематика лекційних занять: Загальна тема семінару: «Специфіка тренувального і репетиційного процесу в хореографічному ансамблі». Практична навчально-методична підготовка стажувальників: практикум на базі Державного ансамблю пісні і танцю «Славутич» Види роботи: відвідування навчальних занять в ансамблі; ознайомлення з творчими методами роботи колективу, з особливостями створення хореографічних композицій; перегляд концертних програм ансамблю із подальшим їх письмовим аналізом; практичне ознайомлення зі специфікою хореографічної підготовки у Дніпропетровському культосвітньому училищі задля розширення професійного світогляду стажувальників. Практичні завдання: презентація авторської сценарної розробки тематичного танцювального твору (з можливістю її практичного вивчення з учасниками ансамблю) (ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 1781. Арк. 139–142).</p>
---	---

*Обласні навчально-методичні семінари з підготовки керівників
аматорських колективів бального танцю
(із особистого архіву заслуженого працівника культури України,
доцента кафедри хореографії Полтавського національного
педагогічного університету імені В.Г. Короленка П. С. ГОРГОЛЯ)*



МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ПОЛТАВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ В. Г. КОРОЛЕНКА
Психолого-педагогічний факультет
Кафедра хореографії

ЗАТВЕРДЖУЮ
 Голова вченої ради
 психолого-педагогічного факультету
 Сулаєва Н.В.
 Протокол № 1 від 29.08.2019 р.


РОБОЧА ПРОГРАМА
навчальної дисципліни
«ІСТОРІЯ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ
ПЕДАГОГА-ХОРЕОГРАФА»

підготовки здобувачів освітнього ступеня «магістр»

Галузь знань	<i>01 Освіта / Педагогіка</i> <i>02 Культура і мистецтво</i>
Спеціальність/предметна спеціалізація/предметна	<i>014 Середня освіта (Хореографія)</i> <i>024 Хореографія</i>
спеціальність/спеціалізація(за наявності)/напрямок підготовки	<i>Керівництво хореографічним колективом</i>
Освітня програма	<i>Середня освіта (Хореографія)</i> <i>Хореографія</i>


Робоча програма навчальної дисципліни «Історія професійної підготовки педагога-хореографа» підготовки здобувачів освітнього ступеня магістр за спеціальністю 014 Середня освіта (Хореографія) і 024 Хореографія. – 14 стор.

Розробник програми: Благова Тетяна Олександрівна, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри хореографії

Робоча програма навчальної дисципліни «Історія професійної підготовки педагога-хореографа» обговорена і схвалена на засіданні кафедри хореографії
Протокол засідання № 1 від 29.08.2019 р.
Завідувач кафедри хореографії  Благова Т. О.

ПОГОДЖЕНО:

Керівник групи забезпечення спеціальності 014 «Середня освіта (Хореографія)»

 Жиров О. А.

Керівник групи забезпечення спеціальності 024 «Хореографія»

 Пригода Л. Б.

РОБОЧА ПРОГРАМА
навчальної дисципліни
«Історія професійної підготовки педагога-хореографа»
підготовки здобувачів освітнього ступеня «магістр»
за спеціальністю 014 Середня освіта (Хореографія) та 024 Хореографія

Опис навчальної дисципліни

Найменування показників	Характеристика навчальної дисципліни (за вибором)	
	Денна форма навчання	Заочна форма навчання
Кількість кредитів ЄКТС – 4	Обов'язкова	
Змістових модулів (за умов поділу) – 7	Рік підготовки:	
	1-й	
Загальна кількість годин – 120	Семестр	
Самостійна робота – 80 год.	1-й	
	Лекції	
	18 год.	
	Практичні заняття	
	22 год.	
	Лабораторні заняття	
	-	
	Самостійна робота	
	80 год.	
	Вид підсумкового контролю: залік у 1 семестрі	

2. Мета та завдання навчальної дисципліни

Метою курсу «Історія професійної підготовки педагога хореографа» є формування теоретичних знань з історії становлення професії вчителя хореографії, розвитку педагогічних систем, авторських концепцій хореографічно-педагогічної освіти; ознайомлення магістрантів з еволюцією історичних форм професійної підготовки вчителя хореографії, особливостями становлення та тенденції розвитку хореографічної освіти.

3. Передумови для вивчення навчальної дисципліни: історія хореографічного мистецтва, мистецтво балетмейстера, народно-сценічний танець та методика його викладання, історія України.

4. Очікувані результати навчання з дисципліни:

1. Здійснювати аналіз еволюційного розвитку історичних форм професійної підготовки педагога-хореографа.
2. Володіти понятійно-термінологічним апаратом з дисципліни.
3. Розуміти особливості методології, закономірності, принципи і дидактичні

- засоби підготовки педагога-хореографа в історичній ретроспективі.
4. Визначати тенденції формування змістового компоненту професійної підготовки викладача хореографічного мистецтва в різних формах організації.
 5. Характеризувати та порівнювати авторські концепції, педагогічні системи навчання хореографічному мистецтву у різних соціокультурних умовах.
 6. Оцінювати внесок відомих теоретиків хореографічного мистецтва, балетмейстерів у розвиток хореографічної освіти.
 7. Аналізувати пріоритетні напрями розвитку хореографічно-педагогічної освіти в сучасних умовах.
 8. Знати професійні компетенції педагога-хореографа залежно від соціального замовлення, історичної епохи.
 9. Демонструвати здатність керуватися набутими знаннями, відповідними художньо-практичними вміннями й навичками в процесі самостійної діяльності та самоосвіти.

Засоби діагностики результатів навчання:

усне опитування, письмовий контроль, захист реферативних повідомлень або презентацій, тестовий контроль.

Тематичний план навчальної дисципліни Історія професійної підготовки педагога хореографа

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 1

Професія вчителя-хореографа у системі сучасної мистецько-педагогічної освіти

Тема 1. Професійна підготовка вчителя хореографії у сучасному теоретико-методологічному вимірі. Специфіка хореографічної освіти як складової педагогіки мистецтва. Теоретико-методологічні аспекти професійно-педагогічної підготовки майбутнього вчителя-хореографа. Сучасна лексика хореографічної педагогіки (основні категорії хореографічної освіти). Нормативно-правове забезпечення професійної підготовки вчителя-хореографа. Сфери професійної реалізації педагога-хореографа.

Тема 2. Сучасні пріоритети розвитку змісту хореографічно-педагогічної освіти в Україні Особливості професійної хореографічної підготовки у системі сучасної педагогічної освіти. Форми організації професійної підготовки вчителя-хореографа. Функціональний аналіз діяльності педагога-хореографа. Кваліфікаційні характеристики вчителя хореографічних дисциплін. Характеристика професійних компетенцій і компетентностей вчителя хореографії.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 2

Історико-педагогічні передумови самовизначення професії вчителя танцю

Тема 1. Витоки розвитку хореографічно-педагогічної освіти. Джерела виникнення танцювальної освіти. Зародження хореографічної педагогіки у стародавніх цивілізаціях. Танцювальні школи Стародавнього Єгипту, Індії, Китаю. Становлення хореографічної педагогіки в античній еллінській

хореографії. Методологічні засади розвитку хореографічної освіти у працях античних мислителів.

Тема 2. Професіоналізація хореографічного мистецтва у творчості мандрівних акторів. Творчість мандрівних акторів як джерело професіоналізації хореографічного виконавства. Носії професійного танцю (міми, жонглери, скури, мореск'єри, шпільмани, скоморохи) у розвитку теорії і практики хореографічної педагогіки.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 3

Становлення професії вчителя хореографічного мистецтва в країнах Західної Європи XIV-XVII ст.

Тема 1. Розвиток хореографічної освіти в епоху Відродження. Перші підручники, трактати з теорії танцю, їх освітнє значення та роль у формуванні ренесансних хореографічно-педагогічних систем. Педагогічні пошуки Доменіко да Пьяченца, Гулельмо Ебрео, Фабріціо Карозо, Чезаре Негрі. Функції та основні професійні компетенції придворних учителів танцю (на прикладах діяльності відомих танцмейстерів).

Тема 2. Французька школа сценічного танцю в умовах професіоналізації хореографічного мистецтва. Трансформації придворного танцю у балетний театр. Формування теоретичних основ хореографічної освіти в діяльності Королівської Академії Танцю (1661 р.) (на прикладах відомих праць з теорії танцю). Основні тенденції розвитку професійної хореографічної підготовки в діяльності Академії. Канонізація систем запису танцю та систем викладання танцю.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 4

Розвиток педагогічних традицій хореографічної освіти слов'янських народів XVIII-XIX ст.

Тема 1. Історико-культурні передумови формування хореографічної освіти у XVIII ст. Започаткування танцювальних традицій у «петровську епоху»: Асамблеї Петра I у розвитку хореографічної освіти; популяризація «танцювального викладання» як соціокультурне явище. Громадські бали, їх різновиди та функціональне значення. Придворні трактати й «табулятори» танцю.

Тема 2. Професіоналізація хореографічного мистецтва в Росії. Становлення школи класичного танцю. Перші професійні хореографічні навчальні заклади. Розвиток теорії хореографічної освіти в діяльності видатних балетмейстерів XVIII ст. Педагогічні системи відомих теоретиків і практиків танцю (Ж.Б. Ланде, Ш. Дідло, Ф. Тальони, Ж. Перро, Ж. Коралли, А. Бурнонвіля, К. Блазиса). Система приватного хореографічного навчання.

Тема 3. Місце і роль хореографічної освіти у соціокультурному житті XIX ст. Взаємозв'язок бальної і професійної хореографічної культури. Танець в системі виховання дворянської молоді. Впровадження хореографічної підготовки в систему загальної освіти. Хореографічні школи видатних майстрів танцю (М. Петіпа, Е. Чекетті, А. Югансон, М. Легат, М. Фокін, О. Горський). Теоретико-методичне забезпечення загальної і професійної хореографічної освіти.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 5

Підготовка вчителів-хореографів у системі професійних освітніх закладів

Тема 1. Формування хореографічної педагогіки в системі театральної освіти. Синкретична модель хореографічно-педагогічної освіти (початок ХХ ст.). Хореографічна підготовка в системі театральної освіти (студії, профшколи, технікуми, інститути). Змістовий компонент викладання дисциплін хореографічного циклу в театральних навчальних закладах. Професійні хореографічні компетенції випускників театральних освітніх установ.

Тема 2. Професійна підготовка вчителя-хореографа у системі культурно-освітніх навчальних установ. Хореографічно-педагогічна підготовка у культурно-просвітницьких навчальних закладах середньої ланки. Інститути культури у професійній підготовці викладача хореографічних дисциплін.

Тема 3. Хореографічно-педагогічна підготовка у спеціалізованих хореографічних професійних навчальних закладах. Особливості студійної хореографічної підготовки з початку ХХ ст. Теоретико-методичне забезпечення професійної хореографічної освіти в системі хореографічних училищ. Професійні компетенції випускників фахових хореографічних шкіл.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 6

Хореографічна підготовка у закладах педагогічного спрямування

Тема 1. Форми організації хореографічно-педагогічної освіти: традиції та сучасність. Характерні особливості розвитку змісту професійної підготовки вчителя хореографії у різних соціокультурних умовах. Формування змісту професійної підготовки вчителя хореографії в системі короткострокових і стаціонарних педагогічних курсів. Технології хореографічної підготовки учителів у системі педагогічних училищ. Теорія і практика підготовки вчителя хореографії у вищих педагогічних навчальних закладах: історичні традиції та перспективи розвитку. Професійні хореографічні компетенції випускників педагогічних вишів.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 7

Авторські хореографічні школи у формуванні національної хореографічної педагогіки

Тема 1. Характеристика хореографічно-педагогічної діяльності видатних балетмейстерів, реформаторів хореографічної освіти України: історико-педагогічний аналіз. Особливості становлення й розвитку авторських хореографічних шкіл в Україні. Змістові характеристики авторських концепцій хореографічно-педагогічної освіти (на прикладах діяльності відомих балетмейстерів). Теоретичні здобутки видатних вітчизняних митців педагогіки хореографії у формуванні змісту професійної підготовки вчителя хореографії.

Теми практичних занять

№ з/п	Назва теми	Кількість годин	
		Денна форма	Заочна форма
1	Специфіка хореографічної освіти як складника педагогіки мистецтва. Сучасна лексика хореографічної педагогіки (основні категорії хореографічної освіти).	2	
2	Становлення хореографічної педагогіки в античній хореографії. Методологічні засади розвитку хореографічної освіти у працях античних мислителів	2	
3	Перші підручники, трактати з теорії танцю, їх освітнє значення та роль у формуванні хореографічно-педагогічних систем.	2	
4	Формування теоретичних основ хореографічної освіти в діяльності Королівської Академії Танцю (1661 р.)	2	
5	Започаткування танцювальних традицій у «петровську епоху»: Асамблеї Петра I у розвитку хореографічної освіти; популяризація «танцювального викладання» як соціокультурне явище.	2	
6	Синкретична модель хореографічно-педагогічної освіти (початок ХХ ст.).	2	
7	Хореографічно-педагогічна підготовка у культурно-просвітницьких навчальних закладах середньої ланки.	2	
8	Інститути культури у професійній підготовці викладача хореографічних дисциплін.	2	
9	Теоретико-методичне забезпечення професійної хореографічної освіти в системі хореографічних училищ.	2	
10	Теорія і практика підготовки вчителя хореографії у вищих педагогічних навчальних закладах: історичні традиції та перспективи розвитку.	2	
11	Змістові характеристики авторських концепцій хореографічно-педагогічної освіти	2	
	Разом	22	

Самостійна робота

№ з/п	Назва теми	Кількість годин	
		Денна форма	Заочна форма
1	Професійна підготовка вчителя хореографії у сучасному теоретико-методологічному вимірі	6	
2	Історико-соціальні аспекти виникнення хореографічної освіти. Розвиток танцювальної культури у стародавніх цивілізаціях.	6	
3	Хореографічно освіта західноєвропейських країн епохи Відродження. Функції та основні професійні компетенції придворних учителів танцю (на прикладах діяльності відомих танцмейстерів)	6	
4	Історичний танець XVII початку XVIII ст. як засіб соціалізації особистості	6	
5	Теоретичні здобутки видатних теоретиків хореографічної педагогіки епохи Просвітництва	6	
6	Взаємозв'язок бальної і професійної хореографічної культури. Танець в системі виховання дворянської молоді у XIX...	6	
7	Педагогічні системи відомих теоретиків і практиків танцю (Ж.Б. Ланде, Ш. Дідло, Ф. Тальони, Ж. Перро, Ж. Коралли, А. Бурнонвіля, К. Блазиса)	6	
8	Виникнення національної школи бального (побутового) танцю Система приватного хореографічного навчання.	6	
9	Формування хореографічної педагогіки в структурі театральної освіти (студії, профшколи, технікуми, інститути)	6	
10	Змістові характеристики авторських концепцій хореографічно-педагогічної освіти (на прикладах діяльності відомих педагогів-хореографів).	6	
11	ІНДЗ*	20	
	Разом	80	

Перелік індивідуальних навчально-дослідних завдань

Реферат або презентація за тематикою обраною студентом з поданого переліку.

Методи навчання

1. **Вербальні** (лекції, коментарі, розповідь, пояснення, бесіда, дискусія).
2. **Наочні** (ілюстрування).
3. **Практичні** (усні та письмові вправи, дослідницькі методи (спостереження і систематизація фактів, самостійне вивчення проблеми в науковій літературі).

4. Робота з літературою та відеоматеріалом (робота з книгою, електронними джерелами та інтернет-джерелами, відеометод).

5. Моделювання фрагментів хореографічних занять.

Методи контролю

1. Перевірка конспектів.
2. Усне опитування.
3. Письмовий контроль.
4. Тестовий контроль.
5. Захист реферативних повідомлень.
6. Експрес-контроль.
7. Залік (1 семестр).
8. Екзамен (2 семестр).

Рекомендовані джерела інформації:

1. Алексюк А.М. Педагогіка вищої освіти України: Історія. Теорія: підруч.: для студ., асп. та мол. викл. вузів. К.: Либідь, 1998. 558 с.
1. Аристотель. Никомахова этика // Сочинения. В 4-х т. Т. 4 : перевод, вступ. статья и примеч. И. Д. Рожанский. М. : Мысль, 1981. С. 53–293.
2. Балет: енциклопедія / ред. Ю.Н. Григорович. М.: Сов. енцикл., 1981. 623 с.
3. Бахрушин Ю.А. История русского балета: учеб. пособие для ин-тов культуры, театр., хореогр. и культ.-просвет. училищ. Изд. 3-е. М.: Просвещение, 1977. 287 с.
4. Благова Т. О. Особливості професійної підготовки майбутніх учителів-хореографів у системі педагогічної освіти [Електронний ресурс] / Вісник Житомирського університету. Випуск 50. Педагогічні науки. Режим доступу: http://eprints.zu.edu.ua/4256/1/vip50_15.pdf Заголовок з екрану.
2. Благова Т.О. Специфіка формування професійних якостей майбутніх учителів-хореографів. // Наук. часопис Націон. пед. університету імені М.П. Драгоманова. Серія 13. Проблеми трудової та професійної підготовки: зб. наук. праць Вип.16. К.: НПУ, 2011. С. 16-25.
3. Благова Т.О. Хореографічна освіта в діяльності культурно-освітніх установ України середини ХХ ст. // Зб. наук. праць Херсонського державного університету. Серія «Педагогічні науки». Випуск 58. Херсон: ХДУ, 2011. С. 43-48.
4. Благова Т.О. Хореографічна підготовка вчителя в системі педагогічної освіти: історико-педагогічний аспект. Умань: ПП Жовтий О.О., 2012. С. 248-254.
5. Благова Т.О. Хореографічна підготовка вчителя у системі вищих педагогічних навчальних закладів в Україні 20-х рр. ХХ ст. // Витоки педагогічної майстерності. Зб. наук. праць Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г.Короленка. Випуск 8. Частина II. Полтава, 2011. Серія «Педагогічні науки». С. 65-71.

5. Благова Т.О., Особливості професійної підготовки майбутніх учителів хореографії у системі педагогічної освіти: методичні рекомендації / Т.О. Благова, Є.О. Сорокіна. Полтава: ПНПУ, 2009. 60 с.
6. Блок Л. Д. Классический танец : История и современность. М. : Искусство, 1987. 556 с. : ил., [28] л. ил.
6. Васильева-Рождественская М. Историко-бытовой танец: учеб. пособие. 2-е изд., пересмотр. М.: Искусство, 1987. 382 с.
7. Вашкевич Н.Н. История хореографии всех веков и народов. С иллюстрациями. Выпуск 1. М.: Изд-во И. Кнебель, 1908. 79 с.
8. Волынский А.Л. Книга ликований. Азбука классического танца. М. : Изд-во «АРТ», 1992. 303 с.
9. Год Б.В. Виховання в епоху європейського Відродження (середина XIV – початок XVII століття). Полтава : АСМІ, 2004. 464 с.
7. Еремина-Соленикова Е. В. Старинные бальные танцы. Новое время. Спб. : Изд-во «Планета Музыки»; изд-во «Лань», 2010. 256 с. : ил.
10. Захарова О. Ю. Русский бал XVIII – начала XX века : танцы, костюмы, символика М. : Центрполиграф, 2010. 448 с.
11. История развития физической культуры в Древней Греции и Риме [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.refine.com/referatshow-1385-4.html>. Заглавие с экрана.
12. Касьянова О.В. Професійна хореографічна освіта в Україні: шляхи формування // Хореографічне мистецтво у контексті культурно-освітніх процесів: Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції 12-13 грудня 2005 року. Полтава, 2006. 282 с.
13. Кіровоградський обласний загальноосвітній навчально-виховний комплекс (гімназія – інтернат – школа мистецтв) [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://portal.prolisok.org/> Заголовок з екрану.
14. Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII века. М.: Искусство, 1979. 295 с.
15. Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Эпоха Новерра. Л.: Искусство, 1981. 286 с.
16. Красовская В.М. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.-М.: Искусство, 1963. 551 с.
17. Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX века. Л.: Искусство, 1972. 456 с.
18. Лекції з педагогіки вищої школи: навч. посіб. / [за ред. В.І. Лозової]. Х.: Освіта. Виховання. Спорт, 2006. 496 с.
8. Лукиан. О пляске / Собрание сочинений: в 2-х т. Т. 2. М.; Л. : АCADEMIA. 1935. С. 70-95.
9. Пасютинская В.М. Волшебный мир танца: книга для учащихся. М.: Просвещение, 1985. 223 с.
10. Ромм В.В. Танец как фактор эволюции человеческой культуры: дис... д-ра культурологии: 24.00.01 – теория и история культуры : Алтайский государственный университет. Барнаул, 2006. 403 с.
19. Рудницька О.П. Педагогіка: загальна та мистецька: навч. посіб. К., 2002. 270 с.

11. Рудницька О.П. Українське мистецтво у полікультурному просторі : навч. посіб. К. : ЕксОб, 2000. 208 с.
20. Станішевський Ю.О. Балетний театр Радянської України (1925-1985): Шляхи і проблеми розвитку. К.: Муз. Україна, 1986. 240 с.
21. Станішевський Ю.О. Балетний театр України: 225 років історії К.: Муз. Україна, 2003. 440 с.
22. Станішевський Ю.О. Павло Павлович Вірський. К.: Держ. вид-во образотв. мистец. і муз. літ-ри УРСР, 1962. 46 с.
23. Станішевський Ю.О. Танцювальне мистецтво Радянської України К.: Знання, 1967. 48 с.
24. Станішевський Ю.О. Театр, народжений революцією: нариси історії української радянської театральної культури (1917-1987 рр.). К.: Мистецтво, 1987. 243 с.
12. Суриц Е.Я. Все о балете : словарь-справочник. М.; Л. : Музыка. Ленингр. отделение, 1966. 455 с. : ил.
13. Худеков С.Н. Всеобщая история танца. М.: Эксмо, 2009. 626 с. (Серия: Всеобщая история).
14. Цветкова Л.Ю. Методика викладання класичного танцю: підруч. К.: Альтерпрес, 2005. 324 с.

Інформаційні ресурси


- <http://www.diclib.com/cgi-bin/d1.cgi?l=ru&base=colier&page=showid&id=10130>
- http://www.balletmusic.ru/dances_2.htm
- http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/BALET.html
- <http://old-dance-ru.livejournal.com/52574.html>
- <http://historicaldance.spb.ru/index/articles/general/aid/58>
- http://www.ufalaw.narod.ru/2/kult/kultur/p2_6g1.htm
- <http://www.ballet-enc.ru/html/n/nover.html>

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
 ПОЛТАВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
 ІМЕНІ В. Г. КОРОЛЕНКА
 Психолого-педагогічний факультет
 Кафедра хореографії

ЗАТВЕРДЖУЮ

Голова вченої ради

психолого-педагогічного факультету

 Сулаєва Н.В.

Протокол № 1 від 29.08.2019 р.

РОБОЧА ПРОГРАМА

навчальної дисципліни

**«УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНО-СЦЕНІЧНИЙ ТАНЕЦЬ У
 ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВАХ»**

підготовки здобувачів освітнього ступеня «магістр»

Галузь знань	<i>01 Освіта / Педагогіка</i>
	<i>02 Культура і мистецтво</i>
Спеціальність/предметна спеціалізація/предметна	<i>014 Середня освіта (Хореографія)</i>
	<i>024 Хореографія</i>
спеціальність/спеціалізація(за наявності)/напрямок підготовки	<i>Керівництво хореографічним колективом</i>
Освітня програма	<i>Середня освіта (Хореографія) Хореографія</i>

2019 рік

Робоча програма навчальної дисципліни «Український народно-сценічний танець у хореографічних колективах» підготовки здобувачів освітнього ступеня магістр за спеціальністю 014 Середня освіта (Хореографія) і 024 Хореографія. – 12 стор.

Розробник програми: Благова Тетяна Олександрівна, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри хореографії

Робоча програма навчальної дисципліни «Український народно-сценічний танець у хореографічних колективах» обговорена і схвалена на засіданні кафедри хореографії

Протокол засідання № 1 від 29.08.2019 р.

Завідувач кафедри хореографії  Благова Т. О.

ПОГОДЖЕНО:

Керівник групи забезпечення спеціальності 014 «Середня освіта (Хореографія)»

 Жиров О. А.

Керівник групи забезпечення спеціальності 024 «Хореографія»

 Пригода Л. Б.

РОБОЧА ПРОГРАМА
навчальної дисципліни
«Український народно-сценічний танець у хореографічних колективах»
підготовки здобувачів освітнього ступеня «магістр»
за спеціальністю 014 Середня освіта (Хореографія) 024 Хореографія

Опис навчальної дисципліни

Найменування показників	Характеристика навчальної дисципліни (за вибором)	
	Денна форма навчання	Заочна форма навчання
Кількість кредитів ЄКТС – 5	Обов'язкова	
Змістових модулів (за умов поділу) – 3	Рік підготовки:	
	1-й	
Загальна кількість годин – 150	Семестр	
	3-й	
Самостійна робота – 100 год.	Лекції	
	20 год.	6 год.
	Практичні заняття	
	30 год.	8 год.
	Лабораторні заняття	
	-	
	Самостійна робота	
	100 год.	136
	Вид підсумкового контролю: залік у 1 семестрі	

Мета та завдання навчальної дисципліни

Метою викладання навчальної дисципліни «Український народно-сценічний танець в хореографічних колективах» є ознайомлення магістрантів зі специфікою становлення і основними тенденціями розвитку українського народно-сценічного танцю в діяльності професійних і аматорських хореографічних колективів України.

Передумови для вивчення навчальної дисципліни: історія хореографічного мистецтва, методика роботи з дитячим хореографічним колективом, мистецтво балетмейстера, народно-сценічний танець та методика його викладання, актуальні проблеми мистецької освіти, історія України.

Очікувані результати навчання з дисципліни:

1. Знати особливості генези й розвитку народно-сценічного танцю в Україні у різноманітні жанрів і форм.
2. Володіти понятійно-термінологічним апаратом з дисципліни.
3. Знати основні етапи професіоналізації української народно-сценічної хореографії.

4. Здійснювати аналіз діяльності професійних та аматорських хореографічних колективів ХХ ст. з розвитку українського народно-сценічного танцю.
5. Володіти методикою творчого аналізу хореографічних творів професійних та аматорських хореографічних колективів України.
6. Аналізувати мистецько-педагогічну спадщину відомих українських балетмейстерів ХХ ст.
7. Визначати пріоритетні напрями розвитку української народно-сценічної хореографії (аматорської та професійної).
8. Давати історичну оцінку певної художньої події чи мистецького явища.
9. Демонструвати здатність керуватися набутими знаннями, відповідними художньо-практичними вміннями й навичками в процесі самостійної діяльності та самоосвіти.

Засоби діагностики результатів навчання:

усне опитування, письмовий контроль, захист реферативних повідомлень або презентацій, тестовий контроль.

Програма навчальної дисципліни

Український народно-сценічний танець у хореографічних колективах

Змістовий модуль 1. Історико-культурні передумови розвитку української народно-сценічної хореографії

Тема 1. Генеза й розвиток української народно-сценічної хореографії

Історико-культурні передумови становлення українського народно-сценічного танцювального мистецтва. Основні форми і жанрові особливості розвитку української народної хореографії.

Тема 2. Фольклор і фольклористика як феномен культури.

Український хореографічний фольклор як першооснова розвитку танцювальної культури в Україні. Пісенно-танцювальний український фольклор: тенденції розвитку. Класифікація шкіл та напрямів фольклористики в Україні. Принципи обробки фольклорного танцю.

Змістовий модуль 2. Український народно-сценічний танець у професійних мистецьких колективах

Тема 1. Український народно-сценічний танець в діяльності професійних мистецьких колективів.

Формування української народно-сценічної танцювальної культури у професійних хореографічних колективах. Розвиток пісенно-танцювальних традицій України у професійних мистецьких колективах. Аналіз репертуарної політики відомих професійних хореографічних (вокально-хореографічних) колективів України.

Тема 2. Мистецько-педагогічна спадщина відомих українських педагогів-хореографів ХХ ст.

Досвід творчої діяльності видатних вітчизняних балетмейстерів з розвитку української народно-сценічної хореографії. Аналіз мистецько-педагогічної спадщини відомих українських педагогів-хореографів.

Змістовий модуль 3. Український народно-сценічний танець в системі хореографічного аматорства

Тема 1. Хореографічна художня самодіяльність в Україні.

Художня самодіяльність як форма народної творчості. Етапи становлення хореографічної художньої самодіяльності в Україні. Тенденції розвитку хореографічної художньої самодіяльності в Україні в сучасних умовах.

Тема 2. Розвиток української народно-сценічної хореографії в аматорських мистецьких колективах.

Особливості розвитку українського народно-сценічного танцю у самодіяльних хореографічних колективах. Репертуарна політика відомих аматорських танцювальних (пісенно-танцювальних) колективів України. Специфіка хореографічної роботи у дитячих самодіяльних хореографічних колективах. Аналіз діяльності відомих аматорських дитячих хореографічних колективів України.

Теми практичних занять

№ з/п	Назва теми	Кількість годин	
		Денна форма	Заочна форма
1	Гене́за й розвиток української народно-сценічної хореографії	4	2
2	Фольклор і фольклористика як феномен культури.	4	
3	Український народно-сценічний танець в діяльності професійних мистецьких колективів.	6	2
4	Мистецько-педагогічна спадщина відомих українських педагогів-хореографів ХХ ст.	6	2
5	Хореографічна художня самодіяльність в Україні.	4	
6	Розвиток української народно-сценічної хореографії в аматорських мистецьких колективах.	6	2
	Разом	30	8

Самостійна робота

№ з/п	Назва теми	Кількість годин	
		Денна форма	Заочна форма
1	Форми і жанрові особливості розвитку української народної хореографії	5	16
2	Навчально-методичне забезпечення хореографічної підготовки в умовах аматорської діяльності	5	10
3	Класифікація шкіл та напрямів фольклористики в Україні	10	10
4	Принципи обробки фольклорного танцю	10	10
5	Репертуарна політика відомих професійних хореографічних колективів України (вокально-хореографічних)	10	10
6	Мистецько-педагогічна спадщина відомих українських педагогів-хореографів (у персоналіях)	10	15
7	Аналіз діяльності відомих аматорських дитячих хореографічних колективів України	10	15
8.	Проблема дослідження лексики українського народно-сценічного танцю	10	15
9.	Актуалізація педагогічних ідей і досвіду видатних українських балетмейстерів у сучасних умовах.	10	15
	ІНДЗ*	20	20
	Разом	100	136

Методи навчання

1. **Вербальні** (лекції, коментарі, розповідь, пояснення, бесіда, дискусія).
2. **Наочні** (ілюстрування).
3. **Практичні** (усні та письмові вправи, дослідницькі методи (спостереження і систематизація фактів, самостійне вивчення проблеми в науковій літературі).
4. **Робота з літературою та відеоматеріалом** (робота з книгою, електронними джерелами та інтернет-джерелами, відеометод).
5. **Моделювання фрагментів хореографічних занять.**

Методи контролю

1. Перевірка конспектів.
2. Усне опитування.
3. Письмовий контроль.
4. Тестовий контроль.
5. Захист реферативних повідомлень.
6. Експрес-контроль.
7. Залік.

Рекомендовані джерела інформації

А) Література

1. Авраменко В. Українські національні танки, музика і стрій. Голівуд–Нью–Йорк–Вінніпег–Київ–Львів, 1947. С. 6-17.
2. Бакланова Т. И. Самодеятельное художественное творчество в СССР: Учебное пособие М. : МТИК, 1986. 79 с.
3. Балет. Энциклопедия // под ред. Григоровича Ю.Н. М. : Советская энциклопедия, 1981. 623 с.
4. Боримська Г.В. Державний заслужений ансамбль танцю Укр. РСР К. : Образотворче мистецтво, 1959, 31 с.
5. Боримська Г.В. Самоцвіти українського танцю: про Державний ансамбль танцю ім. П. Вірського / Г.В. Боримська. – К.: Мистецтво, 1974. – 136 с., іл.
6. Василенко К.Е. Украинский народный танец. М.: Искусство, 1981. 160 с., ил.
7. Василенко К.Ю. Лексика українського танцю. – 3-тє вид. К. : Мистецтво, 1996. 496 с., іл.
8. Верховинець В.М. Весняночка. 5-е вид. К. : Музична Україна, 1989. 342 с.
9. Верховинець В.М. Теорія українського народного танцю.. 5-е вид К. : Муз. Україна, 1990. 152 с.
10. Вірський П.П. У вихорі танцю. Репертуарний збірник. Випуск 4. К.: Мистецтво, 1980. 124 с.
11. Голдрич О.С. Хореографія. Основи хореографічного мистецтва. Основи композиції танцю.. Львів: Край, 2003. 158 с.
12. Григор'єв Г.П. Україна танцює! (Про Державний заслужений ансамбль танцю УРСР під керівництвом П. Вірського) Нарис. К.: Рад. письменник, 1964. 47 с.
13. Гуменюк А.І. Народне хореографічне мистецтво України. К.: 1963. 235 с.
14. Гуменюк А.І. Українські народні танці. К. : Наукова думка, 1969. 615 с., іл.
15. Дем'янюк Н.Ю. Формування національної культури молоді в педагогічній спадщині В.М. Верховинця : монографія. Полтава: ТОВ «АСМІ», 2010. 272 с., іл.
16. Демків Д.П. Ярослав Чуперчук: феномен гуцульської хореографії: Нарис, спогади, фотоматеріали. Коломия. : Вік, 2001. – 168 с.
17. Жиров О.А. Розвиток української народної хореографії у мистецько-педагогічній спадщині та діяльності К.Василенка (50 - 90 роки ХХ ст.): автореф. дис... канд. пед. наук: 13.00.01 [Електронний ресурс] / Житомир. держ. ун-т ім. І.Франка. Житомир, 2007. 20 с.
18. Зайцев Є.В. Основи народно-сценічного танцю. Навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I – IV рівнів акредитації. 2-е видання дооп. і доп. / Є.В. Зайцев, Ю.В. Колесниченко. Вінниця: Нова книга, 2007. 416 с.
19. Зайцев Є.В. Основи народно-сценічного танцю: посібник. К. : Мистецтво, 1976. 287 с.
20. Захаров Р. Сочинение танца: Страницы педагогического опыта. М.: Искусство, 1983. 224 с., ил.
21. Лопухов А.В. Основы характерного танца. / А.В. Лопухов, А.В. Ширяев, А.И. Бочаров. СПб., М., Краснодар: Планета музыки, Лань, 2007. 344 с.

22. Майстри народно-сценічного танцю: біографічний довідник / укл. О.П. Колосок. К.: ДАКККиМ, 2008. 116 с.
23. Рудницька О.П. Українське мистецтво у полікультурному просторі [навч. посібник]. К.: «ЕксОб», 2000. 208 с.
24. Самодеятельное художественное творчество в СССР: в 2т., 3 кн. / [ред. Л. П. Солнцева]. СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. Т.1, кн.2: Очерки истории, 1930-1950 гг. 552 с.
25. Станішевський Ю.О Балетний театр України : 225 років історії. К. : Музична Україна, 2003. 440 с. + 32 л. фотоіл.
26. Станішевський Ю.О Український радянський балет. К. : Мистецтво, 1963. 178 с. : іл.
27. Станішевський Ю.О. Хореографічне мистецтво. К. : Рад. школа, 1969. 98 с.
28. Стасько Б. Хореографічне мистецтво Івано-Франківщин. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2004. 312 с., іл.
29. Українська радянська енциклопедія: Довідник / гол. ред. М.П. Бажан : Головна редакція Української радянської енциклопедії АН УРСР, 1966. 807 с.
30. Українська художня культура: Навч. посібник / За ред. І.Ф. Ляшенка. К.: Либідь, 1996. 416 с.
31. Шкоріненко В.О. Народний танець у традиційній і сучасній культурі України: Автореф. дис... канд. наук: 17.00.01 [Електронний ресурс] / Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв; К., 2004. 20 с.

Електронні ресурси

- <http://www.diclib.com/cgi-bin/d1.cgi?l=ru&base=colier&page=showid&id=10130>
- <http://slobozhanskyiansambl.com.ua/history/>
- http://esu.com.ua/search_articles.php?id=14624
- http://esu.com.ua/search_articles.php?id=40162
- <http://hutsulia.com.ua/istoriya/>
- <http://virsky.kiev.ua/>
- <https://veryovka.com/history/>

Довідки про впровадження результатів дослідження



МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені А.С. МАКАРЕНКА

вул. Роменська, 87, м. Суми, 40002, факс (0542) 22-15-17, тел. (0542) 22-14-95
E-mail: rector@sspu.sumy.ua Код ЄДРПОУ 02125510

Дд. ДВ. 4014 № 1652 На № _____ від _____

ДОВІДКА

про впровадження результатів дисертаційного дослідження
Благової Тетяни Олександрівни за темою:
«Розвиток хореографічної освіти в Україні (XX – початок XXI століття)»
на здобуття наукового ступеня доктора педагогічних наук
зі спеціальності 13.00.04 – теорія та методика професійної освіти

Основні положення дисертаційного дослідження Т.О. Благової апробовано та впроваджено в освітній процес кафедри мистецької педагогіки та хореографії Сумського державного педагогічного університету ім. А.С. Макаренка.

Теоретико-методологічний аналіз сутності, генези, структури, організації та змісту хореографічної підготовки на різних етапах розвитку вітчизняної системи освіти, представлені здобувачем у монографії «Розвиток хореографічної освіти в Україні: історико-педагогічний концепт» (2017 р.), апробовано під час лекційних та практичних занять з професійно орієнтованих навчальних дисциплін: «Історія хореографічного мистецтва», «Теорія і методика викладання класичного танцю», «Теорія і методика викладання народно-сценічного танцю», «Теорія та методика викладання бального танцю», «Теорія та методика викладання історико-побутового танцю», «Ритміка та музичний рух», «Мистецтво балетмейстера», «Актуальні проблеми балетного мистецтва».

Результати впровадження засвідчили також важливість авторської систематизації проаналізованого емпіричного матеріалу задля втілення кращих надбань у теорію і практику хореографічної освіти сьогодення. Отож, використання у навчально-виховному процесі матеріалів дослідження Т.О. Благової сприяло оновленню та покращенню якості змісту фахової підготовки студентів напряму підготовки 6.020202 Хореографія та спеціальності 8.02020201 Хореографія.

Суттєвим інформаційним джерелом для студентів вважаємо також навчально-наочний електронний посібник з грифом МОН «Теорія і методика європейських бальних танців» (2010 р.), матеріали якого спрямовані на формування в майбутніх учителів-хореографів теоретичних знань з методики викладання європейських бальних танців, практичних умінь та навичок виконання основних фігур та створення хореографічних композицій у процесі спостереження за практичним відеопозом рухів.

Результати впровадження обговорювалися на засіданні кафедри мистецької педагогіки та хореографії (протокол № 12 від 19 травня 2017 р.).

Довідка видана для подання за місцем захисту дисертації на здобуття наукового ступеня доктор педагогічних наук за спеціальністю 13.00.04 – теорія та методика професійної освіти.

Перший проректор,
кандидат наук з державного управління,
доцент



Л.В. Пшенична

Завідувач кафедри
мистецької педагогіки та хореографії,
доктор педагогічних наук, професор

Г.Ю. Ніколаї



УКРАЇНА

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЧЕРКАСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ БОГДАНА ХМЕЛЬНИЦЬКОГО

Бульвар Т.Шевченка, 81, м. Черкаси, 18031, тел./факс: (0472) 35-44-63, 37-21-42,
 e-mail: cic@edu.edu.ua Код ЄДРПОУ 02125622

СВ.СВ. 801/17 № 128 /СЗ
 на № _____

ДОВІДКА

про впровадження результатів дослідження
Благової Тетяни Олександрівни
«Розвиток хореографічної освіти в Україні (XX – початок XXI століття)»,
поданого на здобуття наукового ступеня
доктора педагогічних наук зі спеціальності
13.00.04 – теорія та методика професійної освіти

Основні положення наукового дослідження Т.О.Благової апробовані та впроваджені в освітній процес Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького впродовж 2015-2017 років.

Теоретико-методологічні напрацювання здобувача є важливим науковим доробком у системі професійної підготовки бакалаврів третього року навчання зі спеціальності 013 «Початкова освіта». Застосування в освітньому процесі матеріалів дослідження Т.О.Благової сприяло оновленню та покращенню якості змісту професійно-орієнтованих дисциплін «Музичне мистецтво та основи хореографії з методикою навчання», «Основи сценічного та екранного мистецтва з методикою навчання», забезпечивши поглиблення й розширення знань бакалаврів із теорії й практики викладання основ хореографічного мистецтва.

Вивчення матеріалів, що запропоновані Т.О.Благовою в дослідженні, сприяло професійному самовдосконаленню викладачів кафедри початкової освіти, підвищенню рівня їхньої педагогічної майстерності для здійснення хореографічно-педагогічної підготовки майбутніх учителів початкових класів. Основні положення й висновки дослідження обговорено і схвалено на засіданні кафедри початкової освіти Навчально-наукового інституту педагогічної освіти, соціальної роботи і мистецтва Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького (протокол № 10 від 13.05.2017 р.).

Проректор з наукової, інноваційної та міжнародної діяльності, професор



С. В. Корновенко

КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА
BORYS GRINCHENKO KYIV UNIVERSITY

Інститут мистецтв

Бульвар Ігоря Шамо, 18/2, м. Київ, 02154,
Україна, тел. +38 (044) 295-34-89
e-mail: im@kubg.edu.ua, www.im.kubg.edu.ua



Institute of Arts

18/2 Ihor Shamo Blvd., Kyiv, 02154,
Ukraine, tel.: +38 (044) 295-34-89
e-mail: im@kubg.edu.ua, www.im.kubg.edu.ua

№
№ 251 від 28.11.2017р.

ДОВІДКА

про впровадження результатів дисертаційного дослідження
Благової Тетяни Олександрівни за темою:
«Розвиток хореографічної освіти в Україні (XX – початок XXI століття)»
на здобуття наукового ступеня доктора педагогічних наук зі спеціальності 13.00.04 –
теорія та методика професійної освіти

Основні положення дисертаційного дослідження Т.О. Благової апробовані та впроваджені в освітній процес Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка впродовж 2016-2017 років.

Результати наукового пошуку Т.О. Благової мають вагомe теоретичне і практичне значення у процесі професійної підготовки фахівців у галузі хореографічної освіти – майбутніх викладачів хореографії, педагогів-організаторів додаткової освіти, керівників аматорських хореографічних колективів.

Матеріали дослідження, представлені здобувачем у монографії «Розвиток хореографічної освіти в Україні: історико-педагогічний концепт», апробовано під час лекційних та практичних занять з професійно-орієнтованих дисциплін: «Історія хореографічного мистецтва», «Методика викладання хореографічних дисциплін», «Історико-побутовий та соціальний танець», «Класичний танець».

Окремі положення й висновки дисертації були оприлюднені Т.О. Благовою під час проведення III Міжнародної науково-практичної конференції «Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття» (30-31 березня 2017 р., м. Київ) у доповіді «Хореографічна освіта в аспекті міждисциплінарного дискурсу», отримавши схвальні відгуки.

У цілому, дисертаційне дослідження Т.О. Благової є актуальним, перспективним для широкого впровадження в системі професійної мистецької освіти, має важливе теоретичне і практичне значення, що дозволяє рекомендувати використовувати його результати у формуванні змісту хореографічної підготовки в умовах вищих навчальних закладів.

Довідка видана для подання за місцем захисту дисертації на здобуття наукового ступеня доктора педагогічних наук за спеціальністю 13.00.04 – теорія та методика професійної освіти.

Завідувач кафедри хореографії,
кандидат мистецтвознавства

Т.А. Медвідь

Заступник директора з наукової
роботи Інституту мистецтв
Київського університету
імені Бориса Грінченка,
кандидат мистецтвознавства

І.О. Ягодзинська

Підпис Т.А. Медвідь, І.О. Ягодзинської – Засвідчую
Директор
Інституту мистецтв



І.Ю. Бацак



**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

вул. 40 років Жовтня, 27, м. Херсон, 73003. Тел.: +38(0552) 32-67-05, 32-67-31; факс 49-21-14; e-mail: office@ksu.kh.ua; http://www.ksu.edu.ua
МФО 820172 код за ЄДРПОУ 02125469 р/р 3522 7222 000120; 3521 2022 000120 Банк Державнічеська служба України, м. Київ

д.б.рв. 2017 р. № 16-26/1299

На № _____ від _____ 201__ р.

ДОВІДКА

про впровадження результатів дисертаційної роботи

Благової Тетяни Олександрівни за темою:

«Розвиток хореографічної освіти в Україні (XX – початок XXI століття)»

на здобуття наукового ступеня доктора педагогічних наук зі спеціальності 13.00.04 –
теорія та методика професійної освіти

Основні положення дисертаційної роботи Т.О. Благової апробовано та впроваджено в освітній процес підготовки студентів РВО «бакалавр» на факультеті культури і мистецтв ХДУ.

Матеріали, положення та висновки дисертації, представлені здобувачем у монографії «Розвиток хореографічної освіти в Україні: історико-педагогічний концепт» (2017 р.), апробовано під час лекційних та практичних занять з навчальних дисциплін «Історія хореографічного мистецтва», «Класичний танець», «Народно-сценічний танець», «Теорія та методика бального танцю (Сучасний бальний танець, Історико-побутовий танець), «Методика викладання хореографії» «Мистецтво балетмейстера» і рекомендовано для використання у процесі професійної підготовки хореографів.

Результати практичних напрацювань, представлені Благовою Т.О. у навчально-наочному електронному посібнику з грифом МОН «Теорія і методика європейських бальних танців» (2010 р.), стали важливим інформаційним джерелом для студентів у формуванні їхніх виконавських здібностей з навчального курсу «Теорія та методика бального танцю».

Теоретико-методологічні положення й окремі аспекти дослідження були оприлюднені Т.О. Благовою під час проведення всеукраїнських науково-практичних конференцій на базі Херсонського державного університету «Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва» (2011 р., 2014 р., 2015 р.), отримавши позитивні відгуки.

Основні положення й висновки дисертації здобувача обговорювалися також на засіданнях і методичних семінарах кафедри хореографічного мистецтва, отримали схвальні характеристики і рекомендовані до впровадження у роботу вищих навчальних закладів (протокол кафедри хореографічного мистецтва від 08.06.17 № 11).

Проректор з наукової роботи ХДУ

Рехліцька А.Є.
(0552) 32-67-71



проф. Омельчук С.А.



**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ**

Бурсацький узвіз, 4, м.Харків, 61057, Україна
тел./факс (057) 731-51-05, 731-13-85
код ЄДРПОУ 30036001

Bursatski Uzviz, 4, 61057, Kharkiv, Ukraine
tel./fax (057) 7315-105,7311-85
code ЄДРПОУ 30036001

E-mail: rector@ic.ac.kharkov.ua Web: <http://www.ic.ac.kharkov.ua>,

N 01-0-432
Від 03.05.2017

ДОВІДКА

про впровадження результатів докторського дисертаційного дослідження
Благової Тетяни Олександрівни за темою:
«Розвиток хореографічної освіти в Україні (XX – початок XXI століття)»
зі спеціальності 13.00.04 – теорія та методика професійної освіти

Результати дисертаційного дослідження Благової Тетяни Олександрівни дійсно використовуються у навчальному процесі викладачами кафедри бальної хореографії та кафедри сучасної хореографії факультету хореографічного мистецтва.

Зокрема, результати наукового пошуку, представлені Благовою Т.О. у навчально-наочному електронному посібнику з грифом МОН «Теорія і методика європейських бальних танців», є важливим інформаційним джерелом для студентів у процесі підготовки з навчальних дисциплін «Бальний танець», «Європейській бальний танець та методика його викладання», у формуванні їх виконавських і педагогічних здібностей. Теоретико-методологічні та практичні напрацювання здобувача також апробовано нею під час навчальних занять з курсу «Мистецтво балетмейстера» (2016-2017 н.р.).

Загалом дисертаційне дослідження Благової Т.О. має безперечну наукову і практичну значущість, сприяє вдосконаленню процесу професійної підготовки студентів хореографічних спеціалізацій, що дозволяє рекомендувати впроваджувати його результати у роботу вищих навчальних закладів.



Проректор з наукової роботи

Н.М. Кушнаренко



МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ПОЛТАВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ В.Г. КОРОЛЕНКА

вул. Остроградського, 2, м. Полтава, 36003
телефон 56-23-13, факс 2-58-67
E-mail: allmail@pnpu.edu.ua
код ЗКПО 31035253

19.06.2018 № 2202/01 60/10

ДОВІДКА

про впровадження результатів дисертаційної роботи
Благової Тетяни Олександрівни за темою:
«Розвиток хореографічної освіти в Україні (XX – початок XXI століття)»
на здобуття наукового ступеня доктора педагогічних наук
зі спеціальності 13.00.04 – теорія і методика професійної освіти

Основні положення та результати дисертаційної роботи Т.О. Благової запроваджувалися в освітній процес кафедри хореографії Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка впродовж 2012-2018 рр. під час лекційних та практичних занять з професійно-орієнтованих навчальних дисциплін: «Історії хореографічного мистецтва», «Теорії і методики сучасного бального танцю», «Теорії і методики історико-побутового танцю», «Основ хореографічного мистецтва», «Методики викладання хореографії у ЗНЗ», «Методики роботи з хореографічним колективом», «Мистецтва балетмейстера». Активно працюючи у напрямку популяризації особистих наукових напрацювань, здобувач здійснювала їх апробацію в авторських навчальних курсах, серед них: «Історія професійної підготовки педагога-хореографа», «Форми організації хореографічної освіти», «Розвиток мистецької освіти в Україні». Окремі положення й висновки дисертації були оприлюднені здобувачем та отримали схвальні відгуки під час проведення науково-практичних конференцій, організованих ПНПУ імені В.Г. Короленка у період 2012-2018 рр.

Матеріали дослідження представлені здобувачем у монографії «Розвиток хореографічної освіти в Україні: історико-педагогічний концепт», навчально-наочному електронному посібнику «Теорія і методика європейських бальних танців», навчальному посібнику «Розвиток шкільної і професійної освіти на Полтавщині (друга половина XIX – початок XX ст.)».

Положення й висновки дисертації Т.О. Благової обговорювалися на засіданнях і методичних семінарах кафедри хореографії. Результати наукового пошуку здобувача мають вагомe теоретико-методологічне і практичне значення у процесі професійної підготовки фахівців-хореографів та можуть бути використані в освітньому процесі підготовки майбутніх викладачів хореографії, педагогів-організаторів додаткової освіти, керівників аматорських хореографічних колективів. Отримані результати обговорено та схвалено на засіданні кафедри хореографії Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (протокол № 18 від 22.05. 2018 р.).

Проректор з наукової роботи

Благова Т.О.
(050)1477230



С.М. Шевчук



МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
 УМАНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ПАВЛА ТИЧИНИ
 20300, Черкаська обл., м. Умань, вул. Садова, 2, тел. (04744) 3-45-82, факс (04744)
 3-45-82, E-mail: post@udpu.edu.ua УДПУ імені Павла Тичини р/р 35227252004420,
 банк одержувача Державна казначейська служба України МФО 820172, код 02125639

13.12.2017р № 2852/01
 На № _____ від _____

Г

Г

Г ДОВІДКА Г

про впровадження матеріалів дисертаційного дослідження

Благової Тетяни Олександрівни

«Розвиток хореографічної освіти в Україні ХХ–початок ХХІ століття» на
 здобуття наукового ступеня доктора педагогічних наук зі спеціальності 13.00.04 –
 теорія і методика професійної освіти

Упродовж 2017 року на кафедрі хореографії та художньої культури Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини впроваджувались матеріали наукового дослідження Т.О.Благової в освітній процес підготовки майбутніх вчителів хореографії з напрямку підготовки 6.020202 Хореографія* та спеціальності 014 «Середня освіта. Хореографія».

Викладачами кафедри активно впроваджувались елементи дослідницької програми дисертантки у процесі викладання дисциплін «Теорія та методика сучасного бального танцю», «Мистецтво балетмейстера», «Теорія та методика роботи з хореографічним колективом», «Історія хореографічного мистецтва», яка здійснювалась на основі удосконалення і збагачення змісту підготовки вчителя хореографії в системі хореографічно-педагогічної освіти. Результати впровадження обговорено в 2017 році на конференціях та семінарах різного рівня зокрема: «Теоретико-методологічні аспекти мистецької освіти: здобутки, проблеми та перспективи» (Умань, 2017 р.), «Трансформації в українській освіті і наукових дослідженнях: світовий контекст» (Умань, 2017 р.), «Інновації в освіті: проблеми та перспективи» (Умань, 2017 р.), «Інтеграція у мистецькій освіті як чинник гармонійного розвитку особистості» (Умань, 2017 р.), «Молодь, освіта, наука та мистецтво» (Умань, 2017 р.).

Успішна апробація результатів дослідження Т.О.Благової щодо розвитку хореографічної освіти в Україні ХХ – початок ХХІ століття дає підставу рекомендувати її для широкого впровадження у практику.

Довідка про впровадження засвідчена на засіданні кафедри хореографії та художньої культури (23.11.2017 р.).

06295
 Перший проректор



А.М. Гелдик



**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДРОГОБИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ІВАНА ФРАНКА**

вул. Івана Франка, 24, м. Дрогобич, 82100; тел. (0324) 41-04-74, факс (03244) 3-38-77
e-mail: administrator@drohobych.net, код ЄДРПОУ 02125438

Від 22 травня 2018 р. № 533

ДОВІДКА

про впровадження результатів докторського дисертаційного дослідження
Благової Тетяни Олександрівни за темою:
«Розвиток хореографічної освіти в Україні (XX – початок XXI століття)»
зі спеціальності 13.00.04 – теорія та методика професійної освіти

Основні результати дисертаційного дослідження Благової Тетяни Олександрівни апробовані та впроваджені в освітній процес кафедри культурології та мистецької освіти Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка впродовж 2017-2018 рр.

Використання у навчально-виховному процесі матеріалів дослідження Т.О. Благової сприяло покращенню якості фахової підготовки студентів спеціальності 024 «Хореографія» першого (бакалаврського) та другого (магістерського) рівнів вищої освіти. Зокрема, теоретико-методологічний доробок автора сприяв розширенню змістового компоненту професійно-орієнтованих дисциплін: «Історія хореографічного мистецтва», «Теорія і методика класичного танцю», «Теорія і методика народно-сценічного танцю», «Теорія та методика сучасного (спортивного) бального танцю», «Теорія та методика українського народного та історико-побутового танцю», «Базова хореографічна термінологія», «Мистецтво балетмейстера».

Вивчення дослідницьких матеріалів, запропонованих Т.О. Благовою у монографії «Розвиток хореографічної освіти в Україні: історико-педагогічний концепт», також стимулювало процеси активізації професійного самовдосконалення викладачів кафедри, підвищення рівня їх педагогічної майстерності, розширення фахового світогляду для здійснення хореографічно-педагогічної підготовки студентів.

Загалом дисертаційне дослідження Т.О. Благової на тему «Розвиток хореографічної освіти в Україні (XX – початок XXI століття)» має безперечну наукову і практичну значущість, що дозволяє рекомендувати використовувати його результати у формуванні змісту хореографічної підготовки в умовах вищих навчальних закладів.

Довідку про впровадження обговорено та схвалено на засіданні кафедри культурології та мистецької освіти Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (протокол № 7 від 22 травня 2018 р.)

Завідувач кафедри культурології
та мистецької освіти,
кандидат філософських наук, доцент

Проректор з наукової роботи,
доктор педагогічних наук, професор



В.І. Дротенко

М.П. Пантюк



**ЦЕНТРАЛЬНОУКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА**

МІНІСТЕРСТВА ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

вул. Шевченка, 1, м. Кропивницький, 25006, тел. (0522) 32-08-89, факс (0522) 32-08-89
E-mail: mails@kspu.kr.ua, код ЄДРПОУ 02125415

26 червня 2020 р. № 273/Л-И

На № _____ від _____

ДОВІДКА

про впровадження результатів дисертації

Благової Тетяни Олександрівни

за темою: «Розвиток хореографічної освіти в Україні (XX – початок ХХІ століття)» на
здобуття наукового ступеня доктора педагогічних наук зі спеціальності 13.00.04 –
теорія та методика професійної освіти

Результати дослідження Т.О. Благової використовувалися в освітньому процесі викладачами кафедри музичного мистецтва і хореографії Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка впродовж 2017-2020 років.

Теоретико-методологічні та практичні напрацювання здобувачки мають вагоме значення для професійної підготовки майбутніх педагогів-хореографів, методистів, організаторів та керівників хореографічних гуртків. Результати наукового пошуку Т.О. Благової, представлені у монографії «Розвиток хореографічної освіти в Україні: історико-педагогічний концепт», апробовано під час лекційних та семінарських занять з «Історії хореографічного мистецтва», «Мистецтва балетмейстера». Важливим практичним доробком також є навчально-наочний електронний ресурс «Теорія і методика європейських бальних танців» (з грифом МОН), який оптимізує організацію самостійної роботи студентів з формування виконавських компетентностей.

Окремі положення дисертації були оприлюднені Т.О. Благовою під час проведення III Міжнародної науково-практичної конференції «Мистецький освітній простір у контексті формування сучасної парадигми освіти» (16-17 квітня 2019 р., м. Кропивницький), науково-методичних семінарів кафедри, отримавши позитивні відгуки.

Загалом, дисертація Т.О. Благової має важливе теоретичне і практичне значення, є перспективною для використання в закладах вищої освіти. Основні положення й висновки дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри музичного мистецтва і хореографії і були рекомендовані до впровадження у процес професійного становлення студентів хореографічних спеціальностей (протокол №11 від 25 червня 2020 року).

Довідка видана для подання за місцем захисту дисертації на здобуття наукового ступеня доктор педагогічних наук за спеціальністю 13.00.04 – теорія та методика професійної освіти.

Проректор з наукової роботи



Сергій МИХИДА