

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДРОГОБИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Марушка Магдалина Михайлівна

УДК 37.01:793.3(091)(477.83/.86) «1919/1939» (043.5)

**РОЗВИТОК ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ У ГАЛИЧИНІ
(1919-1939 рр.)**

13.00.01 – загальна педагогіка та історія педагогіки

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук

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

_____ **М.М. Марушка**

Науковий керівник

Квас Олена Валеріївна,
доктор педагогічних наук, професор

Дрогобич – 2021

АНОТАЦІЯ

Марушка М.М. Розвиток хореографічної освіти у Галичині (1919–1939 рр.). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук зі спеціальності 13.00.01 – загальна педагогіка та історія педагогіки. – Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, Дрогобич, 2021.

Актуальність проблеми дослідження зумовлена потребою визначення оптимальних шляхів розв'язання проблем освітньої діяльності, чому сприяє ретельне вивчення національних надбань, урахування і використання багатого досвіду минулого в процесі модернізації вітчизняної педагогічної науки і освіти. Успішне реформування галузі національної хореографічної освіти пов'язане з вивченням досягнень видатних педагогів-хореографів у контексті їхньої освітньої, культурно-просвітницької, наукової діяльності. Відомо, що період 1919–1939 рр. в українській освіті і педагогічній думці позначений пошуками нового змісту, методів, форм і засобів навчання та освіти. Педагоги-хореографи Галичини широко використовували багатий досвід європейських країн у галузі теорії та практики навчання, зберігаючи національні виховні традиції. На розвиток хореографічної освіти Галичини впливали загальноісторичні чинники та суспільно-історичні реалії, тому її формальні та змістові аспекти конструювалися у взаємодії українських, польських й загалом європейських традицій. Відтак необхідність дослідження визначається потребою обґрунтування та осмислення актуальних теоретичних та практичних, інституційних і персоналістських чинників розвитку й становлення хореографічної освіти Галичини міжвоєнного періоду ХХ ст.

Зазначено, що історіографія окресленої проблеми формувалася у трьох напрямках: теоретико-методологічні праці та студії про розвиток освітньо-педагогічних і хореографічних процесів у Галичині означеного періоду;

історіографічні праці, у яких розкрито історію виникнення та становлення хореографічного мистецтва, фольклорно-етнографічних традицій та хореографічної культури різних регіонів України, становлення і розвиток хореографічної освіти України в різні періоди історичного розвитку; фундаментальні дослідження, у яких обґрунтовано основи теорії вітчизняного народного танцювального мистецтва, закладено підвалини для наукового дослідження народної й модерної хореографії, методології танцювального мистецтва.

На основі всебічного аналізу теоретичної та джерельної бази дослідження доведено, що система хореографічної освіти Галичини у період 1919–1939 рр. – це мережа інституцій (спеціалізовані заклади, культурно-просвітницькі товариства, молодіжні організації), що реалізували навчальну та виховну мету засобами хореографічного мистецтва. Зміст, методи і форми хореографічної освіти зумовлювалися тогочасними тенденціями розвитку європейської танцювальної культури, залежали від соціально-історичних факторів та національної культурної специфіки, визначались роллю хореографічного мистецтва і місцем танцю в культурному житті галицького суспільства.

Доведено, що детермінований різними чинниками соціокультурного та суспільно-політичного порядку процес становлення хореографічної освіти у Галичині 1919–1939 рр. є складним, багатоаспектним явищем, що становить окрему яскраву сторінку в історії української педагогіки. Завдяки інтеграції потужного потенціалу європейських та вітчизняних хореографів розглядаємо його як унікальний продуктивний складник розвитку національної педагогічної думки України.

З'ясовано, що розвиток хореографічної освіти Галичини міжвоєнного періоду відбувався у контексті динамічної епохи ХХ ст. та тогочасної модерної хореографічної культури. Дослідження показало, що впродовж 20–30-х рр. ХХ ст. у Галичині в напрямі модерної хореографії працювали

приватні школи танцю, а навчання ритмопластики, хореографії відбувалося у музичних навчальних установах, освітніх закладах Українського педагогічного товариства «Рідна Школа».

Встановлено, що в практиці хореографічної освіти Галичини 1919–1939 рр. навчання народних танців мало велике значення з огляду на суспільно-політичну ситуацію. Для української спільноти на теренах Другої Речі Посполитої важливо було зберегти національну ідентичність, означити свій символічний національний простір. І серед засобів «національної імагології» була народна хореографія.

З'ясовано, що становлення та розвиток школи українського національного танцю в Галичині означеного періоду пов'язані з ім'ям В. Авраменка. З його ініціативи у 1922 р. відкрито першу школу українських національних танців. У 1923 р. В. Авраменко організував рухому школу українських національних танців, в якій учні ознайомлювалися з історією та теоретичними засадами народного танцю, а також набували практичних навичок сольного і гуртового виконання програмних танців.

Підкреслено, що значний внесок у розвиток хореографічної освіти й виховання учнів та молоді Галичини у 1919–1930 рр. зробили українські культурно-просвітницькі, педагогічні товариства («Просвіта», «Рідна школа», «Українська захоронка») та молодіжні організації («Сокіл», «Луг», «Січ»). Зазначені товариства, організації у своїй діяльності активно використовували кращі зразки національної хореографічної культури.

Доведено, що до народного хореографічного мистецтва у своїй діяльності зверталися українське гімнастичне товариство «Сокіл-Батько», молодіжні товариства «Луг», «Січ». Характерною ознакою цих товариств були масові показові виступи, які завжди включали танцювальні номери. Танці спеціально вивчались на курсах або в гуртках при товариствах. У містах і містечках Галичини для членів Соколу» періодично проводилися руханкові курси, які передбачали вивчення народних танців.

Окрему увагу у дослідженні приділено діяльності шкіл товариських танців. Встановлено, що їхня діяльність визначалася розвитком салонної бальної хореографії, а також культурою громадських танців. Аналіз оголошень у тогочасній пресі показав, що танці посідали значне місце у культурному житті галичан. Широко розповсюдженими були громадські зали для танців – дансинги, часто різними товариствами організовувалися вечорниці з танцями.

Зазначенно, що вміння танцювати було обов'язковою соціальною навичкою. Навчання танцювальних навичок для виконання парних світських танців пропонували приватні школи товариських або салонних танців.

Доведено, що врахування історичного досвіду розвитку хореографічної освіти Галичини міжвоєнного періоду у сучасній педагогічній практиці є можливим у контексті творчого підходу й адаптації до гуманістичної складової сучасного освітньо-виховного процесу.

Хореографія – це та унікальна форма поєднання процесу навчання, виховання й розваги, де розуміння культури й історії свого народу легко переходять у розряд переконань, що формують громадянську позицію особистості.

Наукова новизна одержаних результатів полягають у тому, що вперше у вітчизняній педагогічній науці цілісно і системно здійснено комплексний аналіз становлення та розвитку хореографічної освіти Галичини у 1919–1939 рр., а саме: досліджено й класифіковано історіографію проблеми і джерельну базу роботи, визначено найбільш оптимальні методологічні підходи до розв'язання проблеми; проаналізовано тенденції розвитку педагогічних ідей і досвіду діяльності хореографів Галичини 1919–1939 рр.; виявлено особливості діяльності шкіл товариських танців в Галичині зазначеного періоду; визначено внесок хореографів Галичини у розвиток вітчизняної педагогічної думки досліджуваного періоду; з'ясовано й узагальнено сутність і зміст принципів навчання та виховання, що

реалізовувалося у кількох напрямках – модерному танці, українському національному танці та товариських танцях; проаналізовано низку архівних документів, пов'язаних з проблемою розвитку хореографічної освіти в Галичині 1919–1939 рр. (архівні документи ДАЛО: Фонд 110, опис 4, справа № 648; Фонд 1, опис 54, справа № 2028; Фонд 1, опис 54, справа № 7035 та ін.; архівні документи ЦДІА у Львові Фонд 179, опис 4, справа № 2606).

Уточнено наукові дефініції таких понять, як «сценічно-хореографічна культура», «хореографічне виховання», «хореографічна освіта», «культурноосвітнє життя», «танцювальна школа»; з'ясовано внесок вітчизняних науковців у розвиток теорії та практики хореографічної освіти Галичини.

Подальшого розвитку набули українська історіографія історії освіти й педагогічної думки, педагогічна персонологія, історико-педагогічне джерелознавство в контексті висвітлення творчої діяльності галицьких педагогів, танцюристів, які сприяли розвитку хореографічної освіти в Галичині.

Практичне значення одержаних результатів полягає у тому, що основні положення та фактичний матеріал можуть бути використані у розробці, оновленні освітніх програм для підготовки фахівців спеціальності 024 «Хореографія» і 013 «Початкова освіта; при підготовці навчально-методичного забезпечення навчальних дисциплін «Хореографічне мистецтво з методикою навчання», «Теорія і методика фізичного виховання та валеологічної освіти (дошкільна освіта)», «Педагогічна творчість», тощо; підвищення кваліфікації вчителів початкових класів та керівників хореографічних гуртків у Центрах післядипломної освіти та доуніверситетської підготовки тощо. Матеріали дисертаційного дослідження використано при укладенні навчально-методичного посібника «Теорія і методика класичного танцю. Частина 1» (2017). Результати дисертаційного дослідження можуть бути також використані науковцями й педагогами у

процесі написання праць з історії педагогіки, мистецтвознавства, історії української культури та ін.; при створенні довідково-енциклопедичних видань і педагогічних антологій; при написанні підручників, посібників, навчально-методичної літератури для закладів вищої та середньої освіти.

Ключові слова: хореографія, хореографічна освіта, хореографічна культура, танець модерн, ритмопластичний танець, виразний танець, український національний танець, товариський танець, школа танців.

ABSTRACT

Marushka M.M. Development of Choreographic Education in Galicia (1919-1939). – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Thesis for a Candidate Degree in Pedagogical Sciences: Specialty 13.00.01 – General Pedagogics and History of Pedagogics. – Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Drohobych, 2021.

The urgency of the research problem is due to the need to determine the best ways to solve problems of educational activities, which contributes to a careful study of national heritage, taking into account and using the rich experience of the past in the modernization of domestic pedagogy and education. The successful reform of the field of national choreographic education is associated with the study of the achievements of outstanding teachers of choreography in the context of their educational, cultural and educational, scientific activities. It is known that the period of 1919–1939 in Ukrainian education and pedagogical thought was marked by the search for new content, methods, forms and means of teaching and education. Galician choreographers widely used the rich experience of European countries in the field of theory and practice of teaching, preserving national educational traditions. The development of choreographic education in Galicia was influenced by general historical factors and socio-historical realities, so its formal and semantic aspects were constructed in the interaction of Ukrainian, Polish and European traditions in general. Therefore, the need for research is determined by

the need to substantiate and comprehend the current theoretical and practical, institutional and personalistic factors of development and formation of choreographic education in Galicia in the interwar period of the twentieth century.

It is noted that the historiography of the outlined problem was formed in three directions: theoretical and methodological works and studies on the development of educational, pedagogical and choreographic processes in Galicia of the period; historiographical works, which reveal the history of the origin and formation of choreographic art, folklore and ethnographic traditions and choreographic culture of different regions of Ukraine, the formation and development of choreographic education in Ukraine in different periods of historical development; fundamental research, which substantiates the foundations of the theory of domestic folk dance art, laid the foundations for the scientific study of folk and modern choreography, methodology of dance art.

Based on a comprehensive analysis of the theoretical and source base of the study, it is proved that the system of choreographic education in Galicia in the period 1919–1939 is a network of institutions (specialized institutions, cultural and educational societies, youth organizations) that realized educational purposes by means of choreographic art. The content, methods and forms of choreographic education were determined by the trends of the development of European dance culture of that time, depended on socio-historical factors and national cultural specifics, identified by the role of choreographic art and the place of dance in the cultural life of Galician society.

It is proved that the process of formation of choreographic education in Galicia in 1919–1939, determined by various factors of socio-cultural and socio-political order, is a complex, multifaceted phenomenon, which is a separate bright page in the history of Ukrainian pedagogy. Due to the integration of the powerful potential of European and domestic choreographers, we consider it as a unique productive component of the development of national pedagogical thought in Ukraine.

It was found that the development of choreographic education in Galicia in the interwar period took place in the context of the dynamic era of the twentieth century and modern choreographic culture of that time. The study showed that during the 20s and 30s of the twentieth century in Galicia, private dance schools worked in the direction of modern choreography, and rhythmic sculpture and choreography were taught in music schools and educational institutions of the Ukrainian Pedagogical Society “Ridna Shkola”.

It is established that in the practice of choreographic education in Galicia in 1919–1939, the teaching of folk dances was of great importance due to the socio-political situation. It was important for the Ukrainian community on the territory of the Second Polish Republic to preserve its national identity, to define its symbolic national space. And among the means of “national imigiology” was folk choreography.

It was found that the formation and development of the school of Ukrainian national dance in Galicia of this period is associated with the name of V. Avramenko. On his initiative in 1922 the first school of Ukrainian national dances was opened. In 1923, V. Avramenko organized a mobile school of Ukrainian national dances, in which students learned about the history and theoretical principles of folk dance, as well as acquired practical skills of solo and group performance of program dances.

It is emphasized that a significant contribution to the development of choreographic education and upbringing of students and youth of Galicia in 1919–1930 was made by Ukrainian cultural, educational and pedagogical societies (“Prosvita”, “Ridna Shkola”, “Ukrainska Zakhoronka”).

It is emphasized that Ukrainian cultural and educational societies (“Prosvita”, “Ridna Shkola”, “Ukrainska Zakhoronka”) and youth organizations (“Sokil”, “Luh”, “Sich”) made a significant contribution to the development of choreographic education and upbringing of students and youth of Galicia in 1919–

1930. These societies and organizations in their activities actively used the best examples of national choreographic culture.

It is proved that the Ukrainian gymnastic society “Sokil-Batko”, youth societies “Lug”, “Sich” applied to folk choreographic art in their activity. A characteristic feature of these societies were mass demonstrations, which always included dance performances. Dances were specially studied at courses or in circles at societies. In the cities and towns of Galicia motor courses, which included the study of folk dances, periodically were held for members of “Sokil”.

Particular attention in the study is paid to the activities of social dance schools. It was established that their activity was determined by the development of salon ballroom choreography, as well as the culture of public dances. An analysis of the announcements in the press of that time showed that dances occupied a significant place in the cultural life of Galicians. Public dance halls (dance floors) were widespread and dance parties were often organized by various societies.

It was noted that the ability to dance was a mandatory social skill. Training of dance skills to perform paired secular dances was offered by private schools of sociable or salon dances.

It is proved that taking into account the historical experience of the development of choreographic education in Galicia in the interwar period in modern pedagogical practice is possible in the context of a creative approach and adaptation to the humanistic component of the modern educational process.

Choreography is a unique form of combining the process of learning, education and entertainment, where understanding the culture and history of their people easily pass into the category of beliefs that shape the civic position of the individual.

The scientific novelty of the obtained results is that for the first time in the domestic pedagogical science a comprehensive and systematic analysis of the formation and development of choreographic education in Galicia in 1919–

1939 was carried out, namely: researched and classified historiography of the problem and source base, identified the most optimal methodological approaches to solve the problem; the tendencies of development of pedagogical ideas and experience of activity of choreographers of Galicia of 1919–1939 are analyzed; features of activity of schools of friendly dances in Galicia of the specified period are revealed; the contribution of Galician choreographers to the development of domestic pedagogical thought of the studied period is determined; the essence and content of the principles of teaching and education were clarified and generalized, which was realized in several directions – modern dance, Ukrainian national dance and social dances; analyzed a number of archival documents related to the development of choreographic education in Galicia in 1919–1939 (archival documents DALO: Fund 110, description 4, case 8 648; Fund 1, description 54, case № 2028; Fund 1, description 54, case № 7035, etc. ; archival documents of CDIA in Lviv Fund 179, description 4, case № 2606).

Scientific definitions of such concepts as “stage and choreographic culture”, “choreographic upbringing”, “choreographic education”, “cultural and educational life”, “dance school” have been clarified; the contribution of domestic scientists to the development of the theory and practice of choreographic education in Galicia is clarified.

Ukrainian historiography of the history of education and pedagogical thought, pedagogical personology, historical and pedagogical source studies in the context of covering the creative activity of Galician teachers and dancers, who contributed to the development of choreographic education in Galicia, were further developed.

The practical significance of the obtained results is that the main provisions and factual material can be used in the development, updating of educational programs for the training of specialists in the specialty 024 “Choreography” and 013 “Primary education”; in the preparation of educational and methodological support of academic disciplines “Choreographic

art with teaching methods”, “Theory and methods of physical education and valeological education (preschool education)”, “Pedagogical creativity”, etc.; advanced training of primary school teachers and leaders of choreographic groups in the Centers for Postgraduate Education and Pre-University Training, etc. The materials of the dissertation research were used in compiling the textbook “Theory and methods of classical dance. Part 1” (2017). The results of the dissertation research can also be used by scientists and teachers in the process of writing works on the history of pedagogy, art history, history of Ukrainian culture, etc.; when creating reference and encyclopedic publications and pedagogical anthologies; when writing textbooks, manuals, educational and methodical literature for institutions of higher and secondary education.

Key words: choreography, choreographic education, choreographic culture, modern dance, rhythmoplasticdance, expressive dance, Ukrainian national dance, friendly dance, dance school.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

1. *Марушка М.* Прийоми імпровізації та акторської майстерності на уроках хореографії як одна з умов творчої реалізації учнів. Молодь і ринок. 2012. Вип. 8. С. 152–155.
2. *Марушка М., Квас О.* Педагогічний потенціал сучасного танцювального мистецтва. Молодь і ринок. 2015. Вип. 12. С. 6–9.
3. *Марушка М.* Особливості становлення хореографічних шкіл на Галичині у міжвоєнний період. Молодь і ринок. 2018. Вип. 8. С. 146–151.

4. *Марушка М.* Становлення українських хореографічних шкіл у контексті розвитку європейської художньої культури початку ХХ ст. Молодь і ринок. 2019. Вип. 9. С. 162–167.

5. *Марушка М.* Мистецькі здобутки у розвитку народно-сценічної хореографії Василя Авраменка на Галичині у період міжвоєнного двадцятиріччя. Science, Research, Development. Zbiór artykułów naukowych. Warszawa, 2019. № 19. С. 66–69.

6. *Марушка М.* Діяльність львівських шкіл ритмопластичного танцю (20–30 рр. ХХ ст.). Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2020. № 30. С. 169–172.

7. *Марушка М.* Школи товариських танців як осередки хореографічного навчання в Галичині міжвоєнного двадцятиліття (1919–1939). Збірник наукових праць «Педагогічні науки». 2020. № 90. С. 12–15.

Праці апробаційного характеру

8. *Марушка М.* Гра як один з прийомів розвитку творчих здібностей на уроках хореографії. Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2013. Вип. 6. С. 112–118.

9. *Марушка М.* Внесок Василя Авраменка у розвиток хореографічного мистецтва. Культурологічний та особистісний виміри художньо-естетичних цінностей української культури : колективна монографія за матеріалами конф. / за ред. О.В. Петрів; Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. І. Франка. Дрогобич, 2015. С. 154–161.

10. *Марушка М.* Внесок Василя Авраменка у розвиток хореографічної освіти на Галичині. Сучасні тенденції розвитку освіти і науки в інтердисциплінарному контексті : матеріали I-ї міжнар. наук.-практ. конф.

(Ченстохова – Ужгород – Дрогобич, 19–20 лист. 2015 р.). Дрогобич : Посвіт, 2015. С. 35–36.

11. *Марушка М.* Особливості організації роботи в дитячому хореографічному колективі. Розвиток сучасної освіти і науки: результати, проблеми, перспективи : тези III-ї міжнар. наук.-практ. конф. (Дрогобич, 26–27 бер. 2015 р.). Дрогобич : Посвіт, 2015. С. 110–111.

12. *Марушка М.* Теорія і методика роботи з дитячим хореографічним колективом. Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2015. Вип. 12. С. 119–123.

13. *Марушка М. М., Стецьків П. Т.* Теорія і методика класичного танцю. Частина 1 : навчально-методичний посібник. Дрогобич : Ред.-вид. відділ ДДПУ імені Івана Франка, 2017. 112 с.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	16
РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ У ГАЛИЧИНІ.....	26
1.1 Методологічні підходи та поняттєво-термінологічний апарат дослідження.....	26
1.2 Історіографія та джерельна база дослідження.....	52
Висновки до першого розділу.....	71
РОЗДІЛ II. РЕАЛІЗАЦІЯ ІДЕЙ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ У ГАЛИЧИНІ (1919 – 1939 РР.).....	73
2. 1 Навчання неklasичних форм танцю в Галичині міжвоєнного періоду.....	73
2.2 Українське народне танцювальне мистецтво в практиці хореографічного навчання у Галичині (1919–1939 рр.).....	106
2.3 Школи товариських (салонних) танців.....	123
2.4 Творче впровадження досвіду розвитку хореографічної освіти у Галичині (1919–1939 рр.) в сучасній педагогічній практиці.....	150
Висновки до другого розділу.....	168
ВИСНОВКИ.....	171
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ.....	177
ДОДАТКИ.....	216

ВСТУП

Актуальність дослідження. Розвиток демократичних процесів в Україні, посилення глобалізації, вплив інформаційних технологій вимагають докорінного реформування системи національної освіти. Визначенню оптимальних шляхів розв'язання проблем освітньої діяльності сприятиме ретельне вивчення національних надбань, урахування і використання багатого досвіду минулого в процесі модернізації вітчизняної педагогічної науки і освіти. Для успішного розв'язання стратегічних завдань освіти, педагогіки та виховання доцільно ретельніше вивчати взаємовпливи європейської та вітчизняної педагогічної думки з метою їх творчого урахування і практичного застосування.

Історія педагогіки, яка поєднує традиції виховання у таких вимірах, як розвиток освітніх центрів, формування її окремих ланок, аналіз форм, методів, принципів та змісту навчання, їх генетично-історичний розвиток чи занепад. Культурно-мистецькі традиції України сьогодні залишаються об'єктом уваги науковців. Адже одним із основних компонентів у системі професійної підготовки учителя-хореографа є принцип взаємозв'язку загальної та професійної освіти майбутніх фахівців на основі історичного досвіду. Успішне реформування галузі національної хореографічної освіти пов'язане з вивченням досягнень видатних педагогів-хореографів у контексті їхньої освітньої, культурно-просвітницької, наукової діяльності.

Відомо, що період 1919–1939 рр. в українській освіті і педагогічній думці позначений пошуками нового змісту, методів, форм і засобів навчання та освіти. Педагоги-хореографи Галичини широко використовували багатий досвід європейських країн у галузі теорії та практики навчання, зберігаючи національні виховні традиції. На розвиток хореографічної освіти Галичини впливали загальноісторичні чинники та суспільно-історичні реалії (перебування регіону у складі Польщі), тому її формальні та змістові аспекти

конструювалися у взаємодії українських, польських й загалом європейських традицій.

Відтак необхідність дослідження визначається потребою обґрунтування та осмислення актуальних теоретичних та практичних, інституційних і персоналістських чинників розвитку й становлення хореографічної освіти Галичини міжвоєнного періоду ХХ ст.

До проблеми вивчення історії розвитку хореографічної освіти, її виховного впливу зверталися мистецтвознавці, культурологи, літературознавці, історики, педагоги як довоєнної, радянської доби, так і сучасності. Серед дослідників українського хореографічного мистецтва, зокрема в Галичині, слід назвати В. Авраменка, Д. Антоновича, О. Баріляка, Б. Грінченка, М. Драгоманова, В. Верховинця, О. Заклинську, С. Пепловського, Р. Пилипчука, О. Рудницьку, І. Стешенка, О. Суховерську, І. Франка, С. Чарнецького, Д. Чижевського та ін. У їхніх працях головна увага приділялася становленню й розвитку українського національного танцю в Україні на різних історичних етапах, його просвітницькій та націєтворчій ролі.

Зауважимо, що в минулі роки вітчизняні вчені О. Вишневський, Г. Білавич, М. Галів, Д. Герцюк, Т. Завгородня, С. Івах, В. Кемінь, Л. Кобилянська, І. Курляк, С. Лаба, Р. Михаць, З. Нагачевська, В. Омельчук, Д. Пенішкевич, М. Подоляк, Г. Розлуцька, О. Поясик, Н. Сабат, З. Саф'янюк, А. Синявська, В. Стинська, І. Стражнікова, Б. Ступарик, Г. Субтельна, Л. Тимчук, І. Цепенда, М. Чепіль, О. Яцина та ін. розглядали окремі аспекти теоретичної спадщини щодо становлення національної школи в Галичині. Однак цілісної системної оцінки розвитку теорії і практики хореографічної освіти в Галичині немає до сьогодні. Історично-стильовий розвиток хореографічного мистецтва цього часу пов'язаний з працями А. Дункан, Е. Жака-Далькроза, М. Вігман, Р. Лабана, В. Пасютинської; становлення української народно-сценічної хореографії відбувалося за підтримки

Г. Боримської, М. Загайкевич, В. Купленника, Ю. Станішевського; розвиток техніки українського народного танцю став предметом досліджень В. Авраменка, К. Василенка, В. Верховинця, Р. Гарасимчук, А. Гуменюка. Висвітленню окремих питань теорії та історії хореографічної освіти в Україні присвячені роботи Н. Білаш, Т. Благової, Л. Бондаренко, К. Василенка, Н. Горбатової, Ю. Громова, А. Гуменюка, С. Забрєдовського, А. Нагачевського, Т. Павлюк, В. Пастух, Н. Соколової, О. Хендрик та інших дослідників. Аналіз літератури засвідчує, що особливості розвитку хореографічної освіти в Галичині 1919–1939 рр. у сучасних наукових працях висвітлені фрагментарно. З огляду на актуальність і недостатнє наукове дослідження згаданих аспектів обрано тему дисертаційного дослідження «Розвиток хореографічної освіти у Галичині (1919–1939 рр.)».

Зв'язок роботи з науковими планами, програмами, темами.

Дисертаційне дослідження виконано згідно з планом науково-дослідницької роботи кафедри загальної педагогіки та дошкільної освіти Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка як складова комплексної наукової проблеми «Формування цінностей особистості в європейському освітньому просторі: теорія та практика» (номер державної реєстрації 0113U001233). Тему дисертаційної роботи затверджено на засіданні вченої ради Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (протокол № 3 від 26.02.2015 р.) й узгоджено у Міжвідомчій раді з координації наукових досліджень у галузі педагогіки і психології в Україні (протокол № 4 від 26.05.2015 р.).

Мета дослідження полягає у комплексному аналізі розвитку теорії і практики хореографічної освіти в Галичині 1919–1939 рр.

У відповідності до мети визначаємо такі **завдання дослідження**:

1. Висвітлити методологічні підходи та розкрити категоріально-поняттєве поле дослідження.

2. Охарактеризувати історіографію проблеми та джерельну базу дослідження.

3. Визначити суспільно-політичні, соціально-культурні передумови розвитку теорії і практики хореографічної освіти в Галичині.

4. Проаналізувати особливості організації хореографічного навчання і виховання в Галичині досліджуваного періоду.

5. Здійснити актуалізацію виховних засад хореографічної освіти міжвоєнної Галичини в сучасну освітньо-виховну практику.

Об'єкт дослідження – хореографічна освіта Галичини.

Предмет дослідження – теорія і практика хореографічної освіти Галичини (1919–1939 рр.).

Хронологічні та територіальні межі дослідження. Територіально дослідження охоплює терени Львівського, Станіславівського та Тернопільського воєводств. Хронологічні межі – період від дати приєднання Галичини до складу Польщі (Друга Річ Посполита) (1919 р.) і до початку Другої світової війни (вересень 1939 р.), яка спричинила суспільно-політичні зміни у Європі.

Методологічну основу дослідження становлять гносеологічні положення про зв'язок, взаємозумовленість, цілісність явищ і неперервність процесів у системі розвитку суспільства, мистецтва, культуротворчої діяльності людини; принципи науковості, історизму, об'єктивності, системного підходу до вивчення історико-педагогічних явищ; аксіологічний підхід, що сприяв виявленню ціннісно-змістовних орієнтирів у творчості хореографів Галичини; феноменологічний підхід для з'ясування особливого та загального в педагогічній і просвітницькій діяльності хореографів Галичини; культурологічні та мистецтвознавчі підходи до розуміння специфіки хореографічного мистецтва; біографічний підхід для аналізу творчої спадщини та освітньої діяльності хореографів у соціокультурному контексті; герменевтичний підхід для осмислення, тлумачення й

інтерпретації історико-педагогічних джерел; синергетичний підхід та для концептуального осмислення хореографічної освіти у Галичині міжвоєнного періоду як самоорганізованої, поліфункціональної й багатоаспектної системи, що містила як упорядковані, так і хаотичні, біфуркаційні сегменти.

Багатогранність проблеми дисертаційної роботи й опертя на вищеназвані методологічні підходи зумовили необхідність використання широкого спектру **методів дослідження**, з-поміж яких: *пошуково-бібліографічний* – для виявлення і систематизації історіографічних праць і джерельних матеріалів; *теоретичний аналіз і синтез* – для ознайомлення з педагогічною, мистецтвознавчою, історичною, культурологічною літературою, а також напрацювань у галузі історикопедагогічного знання; *системно-історичний аналіз* – для комплексної характеристики хореографічної освіти як цілісного соціокультурного явища та виявлення соціокультурних й історичних передумов становлення просвітницьковиховних тенденцій хореографічної освіти; *історико-географічний* – для визначення територіальних особливостей поширення напрямів хореографічних освіти; *просопографічний* – для аналізу творчої спадщини та освітньої діяльності хореографів у соціокультурному контексті; *структурно-педагогічний* – для виокремлення і вивчення окремих компонентів педагогічного процесу – освітнього середовища, результатів праці тощо; *методи реконструкції та конструювання* – для відтворення і наративного реконструювання галицьких шкіл, курсів танців у досліджуваній період; *індуктивний* – для побудови логічних висновків щодо побутування педагогічного дискурсу в хореографічному мистецтві; *історико-порівняльний*, що дав можливість здійснити порівняльний аналіз явищ, фактів, поглядів на досліджувану проблематику з реаліями сьогодення; *систематизації й узагальнення матеріалів дослідження* – для формулювання об'єктивних висновків та рекомендацій; *історико-генетичний метод* – для

виокремлення особливостей розвитку хореографічного процесу у вимірі освітньо-педагогічних викликів досліджуваного періоду.

З метою розв'язання окреслених завдань застосовано також комплекс науково-історичних методів дослідження: джерелознавчий, історіографічний, критики культурологічних, педагогічних джерел для систематизації й узагальнення ідей, відтворення кількісних і якісних показників педагогічної діяльності хореографів Галичини 1919–1939 рр., архівних документів, матеріалів періодичних видань про розвиток хореографічної культури та освіти в Галичині міжвоєнного періоду.

Теоретичну основу дослідження складають:

– положення, що ґрунтуються на філософії освіти та мистецтвознавстві (В. Андрущенко, І. Бойко, І. Зязюн, В. Кремень, Л. Корній, В. Лутай, В. Скотний та ін.);

– історико-педагогічні праці, що висвітлюють: становлення просвітницькоосвітніх і виховних тенденцій у педагогіці та мистецтві крізь призму діяльності культурно-освітніх товариств (І. Авескулова, Я. Грицак, Є. Коваленко, Ж. Ковба, Н. Побірченко, Б. Савчук, М. Чепіль та ін.); розвиток освіти й виховання у Галичині (С. Андрусів, О. Вишневський, С. Волинець, І. Герасимович, Д. Герцюк, Я. Гриневич, Т. Завгородня, О. Квас, М. Пантюк та ін.); історію розвитку української педагогіки та педагогіки мистецтва (А. Вихрущ, В. Кемінь, Н. Миропольська, О. Рудницька та ін.);

– основні положення та концептуальні засади історії становлення хореографічної освіти (Т. Благова, Н. Горбатова, Н. Соколова, О. Хендрик); теорії танцю (В. Верховинець, А. Вільчовська, О. Гургула-Щуратова, А. Дункан, Е. Жак Далькроз, К. Леснікова, Н. Марусик, М. Нижанківська, Г. Ніколаї, Л. Пернепесова, О. Пинда, М. Погребняк, Л. Хоцяновська, А. Чепалов, О. Шабаліна, М. Шкарабан); розвитку хореографічної культури,

мистецьких процесів у Галичині (Р. Варнава, Л. Вишотравка, Д. Воробкало, Л. Косаківська, Р. Лаврентій, М. Пастернак, В. Пастух, Б. Мамонтович-Лоек).

Джерельну базу дослідження складають документи, що зберігаються у фондах архівних установ: Центрального державного історичного архіву України у Львові (Ф. 179 – Кураторія Львівського шкільного округу, Ф. 206 – Українське педагогічне товариство «Рідна школа», Ф. 348 – Товариство «Просвіта»); Державного архіву Львівської області (Ф. 1 – Львівське воєводське управління, Ф. 110 – Суспільно-політичний відділ. Підвідділ у справах товариств та союзів); Державного архіву Тернопільської області (Ф. 3 – Тернопільське повітове староство, Тернопільське воєводство, Ф. 231 – Тернопільське воєводське управління);

– періодичні видання (газети, журнали) за 1919–1939 рр., що зберігаються у фондах Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника;

– праці вітчизняних педагогів, мистецтвознавців, матеріали історикопедагогічних досліджень (автореферати, дисертації, монографії), довідковобібліографічна література.

Наукова новизна і теоретичне значення одержаних результатів полягають у тому, що вперше у вітчизняній педагогічній науці цілісно і системно здійснено комплексний аналіз становлення та розвитку хореографічної освіти Галичини у 1919–1939 рр., а саме: досліджено й класифіковано історіографію проблеми і джерельну базу роботи, визначено найбільш оптимальні методологічні підходи до розв’язання проблеми; проаналізовано тенденції розвитку педагогічних ідей і досвіду діяльності хореографів Галичини 1919–1939 рр.; виявлено особливості діяльності шкіл товариських танців в Галичині зазначеного періоду; визначено внесок хореографів Галичини у розвиток вітчизняної педагогічної думки досліджуваного періоду; з’ясовано й узагальнено сутність і зміст принципів навчання та виховання, що реалізовувалося у кількох напрямках – модерному

танці, українському національному танці та товариських танцях; проаналізовано низку архівних документів, пов'язаних з проблемою розвитку хореографічної освіти в Галичині 1919–1939 рр. (архівні документи ДАЛО: Фонд 110, опис 4, справа № 648; Фонд 1, опис 54, справа № 2028; Фонд 1, опис 54, справа № 7035 та ін.; архівні документи ЦДІА у Львові Фонд 179, опис 4, справа № 2606).

Уточнено наукові дефініції таких понять, як «сценічно-хореографічна культура», «хореографічне виховання», «хореографічна освіта», «культурноосвітнє життя», «танцювальна школа»; з'ясовано внесок вітчизняних науковців у розвиток теорії та практики хореографічної освіти Галичини.

Подальшого розвитку набули українська історіографія історії освіти й педагогічної думки, педагогічна персонологія, історико-педагогічне джерелознавство в контексті висвітлення творчої діяльності галицьких педагогів, танцюристів, які сприяли розвитку хореографічної освіти в Галичині.

Практичне значення дослідження полягає у тому, що основні положення та фактичний матеріал можуть бути використані у розробці, оновленні освітніх програм для підготовки фахівців спеціальності 024 «Хореографія» і 013 «Початкова освіта; при підготовці навчально-методичного забезпечення навчальних дисциплін «Хореографічне мистецтво з методикою навчання», «Теорія і методика фізичного виховання та валеологічної освіти (дошкільна освіта)», «Педагогічна творчість», тощо; підвищення кваліфікації вчителів початкових класів та керівників хореографічних гуртків у Центрах післядипломної освіти та доуніверситетської підготовки тощо. Матеріали дисертаційного дослідження використано при укладенні навчально-методичного посібника «Теорія і методика класичного танцю. Частина 1» (2017). Результати дисертаційного дослідження можуть бути також використані науковцями й педагогами у

процесі написання праць з історії педагогіки, мистецтвознавства, історії української культури та ін.; при створенні довідково-енциклопедичних видань і педагогічних антологій; при написанні підручників, посібників, навчально-методичної літератури для закладів вищої та середньої освіти.

Особистий внесок здобувача. Усі представлені в дисертації наукові результати одержані автором самостійно. У працях, опублікованих у співавторстві, здобувачеві належить: дослідження специфіки педагогічного потенціалу сучасного танцювального мистецтва [170], опис прикладних аспектів класичного танцю [171].

Апробація результатів дослідження. Основні теоретичні положення і практичні результати проведеного дослідження, представлені науковими доповідями, обговорювалися на засіданнях кафедр культурології та мистецької освіти, а також загальної педагогіки та дошкільної освіти Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, отримали позитивні відгуки на науково-практичних конференціях, семінарах, тренінгах різного рівня, зокрема, міжнародних: I міжнародній науково-практичній конференції молодих учених «Розвиток сучасної освіти і науки: результати, проблеми, перспективи» (21–22 листопада 2013 р., Дрогобич); III міжнародній науково-практичній конференції молодих вчених «Розвиток сучасної освіти і науки: результати, проблеми, перспективи» (26–27 березня 2015 р., Дрогобич); I міжнародній науково-практичній конференції «Сучасні тенденції розвитку освіти і науки в інтердисциплінарному контексті» (19–20 листопада 2015 р., Ченстохова – Ужгород – Дрогобич); Міжнародній науково-практичній конференції «Сучасна початкова освіта: проблеми, теорія та практика» (28–29 вересня 2017 р., Дрогобич); Міжнародній науково-практичній онлайн конференції, організованій для наукових працівників, дослідників з пострадянських та постюгославських країн (30–31 липня 2019 р., Варшава); Міжнародній науково-практичній конференції «Модернізація педагогічної освіти як основа інтенсифікації професійної та

світоглядно-методологічної підготовки вчителя сучасної початкової школи» (17–18 жовтня 2019 р., Дрогобич); всеукраїнських: VIII Всеукраїнській науково-практичній конференції «Етнос. Культура. Нація» (18–19 жовтня 2012 р., Дрогобич). Матеріали дослідження також розглядалися на міжкафедральному науковому семінарі з педагогічних спеціальностей Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (протокол № 109 від 22.06.2020 р.).

Результати дослідження впроваджено в освітній процес Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (довідка № 39 від 18.01.2021 р., акт № 139 від 11.02.2021 р.), Державного вищого навчального закладу «Ужгородський національний університет» (акт № 146/01-14 від 20.01.2021 р.), Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (акт 6 № 01-23/47 від 03.02.2021 р.), Львівського національного університету імені Івана Франка (довідка № 771-Н від 17.02.2021 р.), ліцею № 1 імені Івана Франка Дрогобицької міської ради Львівської області (довідка № 01-23/50 від 22.02.2021 р.).

Публікації. Результати дисертаційного дослідження оприлюднено у 13 публікаціях, із них: 6 – статті у наукових фахових виданнях України, 3 – статті апробаційного характеру, 1 – у закордонному виданні, 2 – у збірниках матеріалів науково-практичних конференцій, 1 навчально-методичний посібник.

Структура роботи. Дисертація складається з анотацій українською та англійською мовами, вступу, двох розділів, висновків до кожного з них, переліку використаних джерел (384 найменування, з них – 56 архівні справи) та 50 додатків на 53 сторінках. Загальний обсяг дисертації становить 268 сторінок, основний зміст викладено на 176 сторінках.

РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ В ГАЛИЧИНІ

1.1 Методологічні підходи та поняттєво-термінологічний апарат дослідження

У наш час зростає потреба у наукових дослідженнях, що дають можливість цілісно побачити історію української культури та виокремити в її розвитку напрями, які слугують аргументації права на її національну самодостатність.

Мистецько-освітня спадщина української нації була і залишається предметом наукових інтересів сучасних дослідників. Завдяки наполегливій праці педагогів, істориків, мистецтвознавців та культурологів здійснюється поступове реставрування реальної картини розвитку української хореографічної освіти. Однак без урахування її локальних особливостей неможливо досягти об'єктивних наукових результатів. Тому регіональний підхід, у розв'язанні цієї проблеми, значною мірою виправданий.

Проблеми розвитку хореографічної освіти в Україні в перші десятиліття ХХ ст. є досить перспективними для сучасних наукових досліджень, адже їх висвітлення виявляє характерні риси тогочасного культуротвірного процесу. Проте розвиток вітчизняної теорії та практик хореографічної освіти цього періоду у сучасних наукових працях окреслений недостатньо, особливо якщо за критерії оцінки прийняти комплексне охоплення цілісного явища і специфіку регіональних проявів загальноосвітніх тенденцій. А тому цілком закономірною є потреба всебічного вивчення розвитку хореографічної освіти у Галичині (1919–1939 рр.), у якій на сьогодні – чимало невідомих сторінок.

Хореографія, як універсальний феномен людського буття, вивчається різними науками – філософією, естетикою, педагогікою, історією,

культурологією, фольклористикою, мистецтвознавством, психологією, соціологією, медициною та ін., а тому потребує комплексного, міждисциплінарного й цілісного підходу у дослідженні її методологічних основ, змістово-функціональних характеристик, використання педагогічного та дидактичного потенціалу в сучасному освітньому просторі.

Методологія є однією з визначальних і найактуальніших для сучасної історико-педагогічної науки проблем. Постійна методологічна саморефлексія, що характеризує її сучасний розвиток, – це спроба постійного пошуку системи ефективних підходів, методів, прийомів до організації дослідження з метою отримання найбільш повних знань і явлень про предмет пізнання [14].

Розв'язання цього пріоритетного завдання ускладнюється суб'єктивними факторами, пов'язаними з рівнем методологічної культури дослідників, та об'єктивними, спричиненими методологічною ситуацією у сучасному мистецтвознавстві. Річ у тому, що мистецтвознавство, як і педагогічна наука, розвивається шляхом вибору серед багатьох полемічних, часто суперечливих, взаємодоповнювальних або й несумісних ідей, настанов, концептів тощо. Їхня множинність диктує необхідність підходити до нашого дослідження крізь призму сучасного науково-методологічного дискурсу [14].

Сучасна педагогіка мистецтва створює необхідні умови для розвитку у своїх окремих галузях цілої низки теоретичних напрямів, у межах яких, виходячи з певного предмета, виявляються загальні й особливі риси теорії того чи іншого виду мистецтва. Зокрема, інтерпретація хореографічного мистецтва як феномену освіти зумовлює необхідність вивчення генези й розвитку його теоретико-методологічних основ, термінологічного поля, а отже, потребує комплексного, міждисциплінарного підходу у дослідженні [170].

Враховуючи предмет та завдання нашої наукової роботи, базуємо її методологічну основу на двох взаємопов'язаних компонентах, що уможливллюють пояснення основних методологічних підходів та концепцій, які визначають сутність, зміст, тенденції у досліджуваних процесах та явищах, категоріальний та понятійний апарат щодо визначення обсервованого комплексу проблем.

Концептуальною основою нашого дослідження є міждисциплінарність, яка полягає у розумінні обраної теми на перетині двох наук – історії педагогіки і мистецтвознавства. Важливою науково-теоретичною основою її розуміння означеному контексті є досягнення вчених з різних галузей наукового знання: філософії освіти (В. Кремень [131] та ін.); освітології і педагогіки (О. Огієнко [191], В. Огнев'юк [192], С. Сисоєва [300] та ін.); історії педагогіки (Т. Завгородня [101], О. Сухомлинська [316] та ін.); та мистецтвознавства (Т. Благова [20], [21] та ін.). Спираючись на досягнення згаданих й інших українських та зарубіжних науковців, розглянемо проблему міждисциплінарності і пов'язаних із нею явищ у проєкції розвитку педагогічних ідей і теорії та практики хореографічної освіти у Галичині 1919–1939 рр.

Загалом, міждисциплінарність включає: розгляд об'єктів, процесів і явищ через призму двох і більше наукових вимірів, у нашому випадку – історичного, педагогічного та мистецтвознавчого, з особливим акцентом на хореографічній складовій; розуміння їх із використанням методологічного досвіду, нагромадженого у багатьох галузях знань, насамперед щодо дослідницьких методів, що розробляють нові підходи та способи розуміння проблеми загалом та її конкретних аспектів зокрема; використання цього міждисциплінарного (історико-педагогічного та мистецтвознавчого) категоріально-понятійного апарату тощо.

На думку зарубіжних учених, процес пізнання з погляду двох або більше окремих галузей знань підкреслює їх взаємодію, яка може включати

як простий обмін думками, так і взаємну інтеграцію цілих понять, методологій, процедур, категоріальних систем, механізмів, процедури пізнавальної діяльності [185]. Предмет нашого дослідження передбачає другий з означених варіантів. Учені визначають міждисциплінарні дослідження як ланцюжок визначень, що характеризують їх за ступенем міжгалузевої взаємодії. У нашому випадку основними дисциплінами є історія педагогіки та мистецтвознавство.

Предмет, мета, завдання, структура, інші параметри історико-педагогічної науки знайшли всебічне розуміння у сучасному науковому дискурсі (С. Гончаренко [54], Т. Завгородня [101], О. Сухомлинська [316] та ін.). Наше дослідження органічно дотримується однієї з домінуючих тенденцій, згідно з якою розширюється предметне поле, зокрема, включення педагогічних особистостей хореографів, творчість яких стала предметом всебічного аналізу або залишається недостатньо вивченою.

Мистецтвознавство в сучасному дискурсі (В. Пастух [242], [243], Д. Шариков [340], [341]) розглядається як комплексне осмислення усіх видів художньої діяльності; сукупність гуманітарних наук, що вивчають художню культуру суспільства, закономірності її розвитку й функціонування та роль в історії суспільної свідомості, а також окремі види мистецтва, їхню специфіку, ставлення до дійсності, питання генезису; форму і зміст художніх творів. Складна структура пластичних мистецтв визначає багатовекторність методичного забезпечення мистецтвознавства та його міждисциплінарний характер. Серед них особливе місце посідає мистецтвознавча критика, методологічним і технологічним інструментарієм якої активно оперуємо в нашому дослідженні. Продуктивне використання покладеного в її основу оцінно-суб'єктивного підходу змушує історика педагогіки оволодівати мистецтвом мистецтвознавчої критики. Коректна, аргументована, системна оцінка творчості визначеного кола хореографів як педагогічних особистостей передбачає знання історії хореографії та вміння критично аналізувати

сценічні твори, що з'явилися на початку ХХ ст. у міжвоєнний період, з огляду на сучасні мистецтвознавчі й науково-педагогічні концепції, естетичні потреби, освітні виклики [242].

Вищезазначені особливості міждисциплінарності демонструють, що історія педагогіки та мистецтвознавство мають значний потенціал для інтеграції своїх наукових та пізнавальних ресурсів. З нашого погляду, це найбільш чітко проявляється через компоративне зіставлення основних та допоміжних компонентів історико-педагогічної науки і мистецтвознавства: методології, орієнтованої на конкретні, вузькі та загальнодоступні методи, технології аналізу мистецьких і наукових джерел, пов'язаних між собою освітньо-педагогічного і мистецтвознавчих процесів з позицій їх багатогранності; бібліографії, яка в загальному (як галузь науково-практичної діяльності) та у профільному аспектах пропонує ефективні технології пошуку, обліку, обробки, систематизації різних джерел інформації, що становлять базову основу для організації і проведення наукової роботи; історіографії, яка забезпечує методику синтезованого аналізу і визначення стану, рівня, здобутків, прогалин, перспектив нагромадження знань з означених галузей науки та конкретно-тематичних студій, зокрема й тих, що стосуються проблематики нашого дослідження; джерелознавства, що розробляє методологічні засади збирання, класифікації, вивчення й використання різновидових інформаційних матеріалів (підрозд. 1.2).

Таким чином, використання міждисциплінарного підходу допомагає розмити межі між історико-педагогічною наукою та мистецтвознавством, щоб отримати якісно нове розуміння предмета нашого дослідження. Зокрема, це дає змогу «ліквідувати» їх предметні межі та органічно й творчо зібрати теорії, ідеї, концепції та методи цих галузей знань для всебічного вивчення освітньої діяльності хореографів Галичини 1919–1939 рр.

Вищезазначені визначення та підходи складають теоретичну та методологічну основу нашого дослідження, уможливаючи виявлення спільного та особливого, загального та різного, що вказує на взаємозв'язок історико-педагогічних наук і мистецтвознавства, хореографії [124].

За сутнісною природою вони є комплексними науковими дисциплінами. Педагогічна наука зосереджена на дослідженні засад формування, розвитку людської особистості та вироблення на цій основі теорії і методики виховання й навчання як спеціально організованого педагогічного процесу. В історичному аспекті вона зосереджена на вивченні феномену освіти як особливого виду людської діяльності, для якої характерні педагогічне цілепокладання і керівництво [315]. Хореографія має здатність формувати інтерес у дітей та молоді, до різножанрового мистецтва, реалізувати численні завдання художньо-виховних і просвітницьких цілей [56].

Таким чином, ці дисципліни мають свою предметну область та спільну гуманістичну спрямованість. Вона виявляється у зосередженні на людині, котра формується як творча самодостатня особистість, має свої цінності й ідеали та рефлексує і реалізує їх у своїй діяльності, що ґрунтується на силі і значенні педагогічного й мистецького впливу.

Виразними лініями часткового перетинання педагогічної науки і мистецтвознавства є такі структурні компоненти, як бібліографія – забезпечує методичний інструментарій (методи пошуку, обліку, реєстрації, систематизації) для зібрання різновидових джерельних матеріалів та їхнього всебічного аналізу; джерелознавство – визначає наукові прийоми збирання, класифікації, вивчення й використання текстових матеріалів для дослідження певних історико-педагогічних процесів і явищ (зокрема, творчої і суспільної діяльності хореографів), сприяє з'ясуванню походження, автентичності, інформаційного потенціалу джерел; історіографія – представляє спеціальні методики і проєктує логіку опису, систематизації і критично-

конструктивного аналізу наукових педагогічних та мистецтвознавчих студій для визначення здобутків, прогалин, перспектив дослідження як окремих наукових проблем, так і розвитку певних дисциплін [315]. Зміст і характеристики цих компонентів у контексті реалізації наших дослідницьких завдань конкретизуються у підрозділі 1.2.

У контексті означених міждисциплінарних підходів для розв'язання завдань пропонованого дослідження особливе значення мають методологічні засади мистецтвознавства. Вони визначають науково-теоретичні підходи, принципи організації і проведення дослідження, які залишаються відкритими для дискурсу через множинність, міждисциплінарність та тенденції до розширення меж пізнавальної діяльності. Це дає можливість визначити напрацьовані в цій галузі важливі науково-методологічні орієнтири і концепти для студіювання розвитку хореографічної освіти у Галичині (1919 – 1939 рр.).

Важливо відзначити, що сучасна методологія мистецтвознавства набула значного гносеологічно-пізнавального досвіду, який об'єднує можливості науки та мистецтва, скеровує на вивчення закладених у мистецьких творах художніх проявів і вимірів, рефлексії реального життя. Це дає змогу осмислювати смисл і сутність художнього досвіду, усвідомлювати, як «здійснюється, уможлиблюється диво мистецького пізнання дійсності» [124].

З огляду на предмет і завдання нашого дослідження, опираємося на концептуальну позицію Т. Кара-Васильєвої, О. Ламонової, З. Чегусової, відповідно до якої методологія мистецтвознавства, що складається з філософії, теорії та історії мистецтв, має розв'язувати головне завдання: стежити за ґрунтовністю наукових тверджень, узагальнень і настанов [124].

З концептуальних методологічних позицій сучасного мистецтвознавства підходимо до вивчення розвитку хореографічної освіти у Галичині (1919–1939 рр.), які відображають цінний і унікальний досвід

осмислення крізь призму мистецтвознавства, розуміння актуальних і для того часу, і для сьогодення проблем розвитку теорії та практики освіти, виховання і навчання.

Методологічні засади історико-педагогічної науки і мистецтвознавства мають багато спільного. У своїй основі вони складні, багатогранні й множинні, тож перебувають у стані активного пошуку, відкриті для нових ідей та методів, методик осмислення дійсності [340]. З таких позицій, у ракурсі означених вище міждисциплінарних зв'язків між ними, інтегруючи досвід обох галузей знань, визначаємо напрацьовані основні науково-методологічні підходи щодо дослідження педагогічних ідей хореографів Західної України за означеного періоду.

Оновлення пошуку паралелей та зв'язків між історико-педагогічною наукою і мистецтвознавством, іншими галузями знань висуває на чільне місце синергетичну парадигму мислення. З огляду на здобутки учених (В. Кремень [131] та ін.), синергетичний підхід, по-перше, дає можливість мобілізувати науково-методологічний потенціал різних галузей знань у річище вивчення педагогічних засад і освітньої діяльності у Галичині (1919–1939 рр.). По-друге, синергетичний підхід допомагає зосереджитися на розумінні не лише як чітко визначеного хореографічного та освітнього досвіду, нагромадженого в традиційному лінійно-прогресивному порядку, але й на розгляді його як багатогранної, складної системи, яка перебувала в стані нестабільного балансу із зовнішнім середовищем. Таким чином, ця система відображається крізь призму нелінійної еволюції, що означає множинність, альтернативу сценаріям розвитку.

Відповідно до методологічної основи дослідження, саме синергетика як вияв багатогранного творчого доробку плеяди хореографів, з одного боку, та дослідницьких стратегій її осмислення, з іншого, значною мірою зумовлює і проєктує особливості застосування інших науково-методологічних підходів для розв'язання сформульованих нами завдань. Синергійність як прояв

багатогранної роботи творчої плеяди хореографів, а також дослідницьких стратегій її розуміння, значною мірою визначає та розробляє застосування інших наукових й методологічних підходів до розв'язання зазначених проблем [131].

Персоніфікований характер дослідження зумовив активне використання біографічного підходу, який ґрунтовно розроблений у сучасній науці (Т. Завгородня [103], М. Галів [51], І. Стражнікова [103], О. Сухомлинська [316], та ін.). Він складає сукупність методик, технологій і прийомів, які забезпечують реконструкцію життєвого шляху балетмейстера як педагогічної персоналії, показу його унікальної цілісності особистості, з'ясування чинників, що зумовили характер і спрямованість його творчої, професійної, громадсько-культурної активності [326].

Зважаючи на науково-теоретичні напрацювання учених, характеризуємо їх у контексті предмета і завдань нашого дослідження, виокремлюємо і просопографічний підхід, достатньо розроблений в історичних та інших гуманітарних науках. Цей науковий досвід дає можливість розглядати просопографію (грець. – опис конкретної особи) стосовно нашого дослідження як сукупність науково-теоретичних методик, підходів, прийомів, які за певними критеріями, ознаками забезпечують створення колективного образу діяльності хореографів Галичини 1919–1939 рр. та сприяють виявленню загального і особливого в їхніх поглядах на проблеми освіти і виховання, культурно-просвітницькій діяльності тощо.

Методика просопографії передбачає з'ясування не окремих аспектів життєдіяльності хореографів, а синтезовано-узагальнювального розкриття їхньої науково-педагогічної праці, професійної освітньо-педагогічної й адміністративної діяльності та громадсько-просвітницької активності [326].

Поєднання біографічних і просопографічних підходів уможливають показ особистості кожного хореографа як талановитого митця, громадського діяча, що перебувала у сфері певних соціальних зв'язків, тощо.

Розгляд з позицій бібліографічного підходу розвитку педагогічних засад і освітньої діяльності хореографів, що працювали у Галичині зазначеного періоду, як нестійкого і багатовимірного процесу, спонукає до осмислення унікальності й винятковості цього феномену, адже їхнє особистісне формування і творчість детермінувалися різними об'єктивними й суб'єктивними чинниками як сукупності закономірних і непередбачуваних подій і явищ. Біографічний підхід є ефективним інструментом для вивчення механізмів творчості окремих особистостей балетмейстерів та розуміння їх біографій, що формуються у процесі соціалізації, як результат освіти та активної позиції. Він дає ключ для розуміння їхньої творчості як відкритої, нестійкої, множинної системи, що перебувала у стані постійних змін, тому становить нескінченне плетиво різних оригінальних, контрверсійних, часто альтернативних і полярних рефлексій, поглядів на розвиток освіти та проблеми виховання і розвитку особистості [326].

Це стосується і герменевтичного підходу (грецьк. – роз'яснюю, тлумачу), що постає однією з форм осмислення творчого досвіду і гуманістичних цінностей людства й окремих інтелектуалів та моральних авторитетів (С. Квіт [125] та ін.). Вона пропонує такі ефективні методи і прийоми інтерпретації та розуміння смислів життєвого шляху і творчого доробку особистості: інверсія (дає змогу відтворити дух епохи і автентичність авторської думки); інтеграція, що пов'язує реалії минулого (у нашому випадку авторські рефлексії освітніх і виховних проблем) із можливостями їхнього розв'язання за сучасних умов [125].

Центральним поняттям і сенсом герменевтики є інтерпретація (лат. – пояснення). Інтерпретація з позицій герменевтики викладених у мемуарах, листах хореографів, що працювали у Галичині в міжвоєнний період (1919–1939 рр.), ідей, образів, метафор наближає до розуміння їхнього контексту, багатоаспектності тощо. Наратив (лат. – мовний акт, вербальний виклад) як базовий компонент герменевтики відображає і виражає цінність

йоригінальність закладених у тексті суб'єктивно-об'єктивних авторських рефлексій. Їхня інтерпретація на основі індивідуального життєвого досвіду виробляє у дослідника власну оцінку твору. Так, через діалогічне сприйняття світу, що становить суть герменевтичного підходу, відкривається особливий і особистісний смисл тексту [125].

Ефективне оперування означеними методологічними інструментами потребує використання аксіологічного підходу, який за сучасних умов набув особливої актуальності й універсальності у трактуванні соціокультурних процесів і явищ (О. Вишневський [40], О. Невмержицька [182] та ін.). Покладена в його основу категорія «цінність», предметно вивчається з 60-х рр. ХХ ст. У сучасних гуманітарних науках і суспільній свідомості вона набула фундаментального і всеосяжного значення, тож часто виступає як сутність і властивість досліджуваного явища, мірило творчих ідей і психоемоційних станів, як вимога і умова професійної і громадської діяльності, як вияв людського буття, сукупність принципів, що визначають його смисл.

З таких позицій аксіологічний підхід спрямовує на вивчення професійно-педагогічні цінності персоналій хореографів як цілісних особистостей з притаманними їм соціокультурними й екзистенційними виявами. Він дає змогу охарактеризувати індивідуальність і творчість балетмейстерів в ціннісних категоріях (ідеал, духовність, добро і зло, віра, емоція, почуття, емпатія) та визначити, наскільки вони відповідають загальноприйнятим у відповідний час національним, громадянським, сімейним, особистісним цінностям.

Використання аксіологічного підходу на перетині педагогіки і мистецтвознавства спонукає опиратися на розумінні цінності як важливого компонента взаємодії людини із навколишнім світом, як чинника, що значною мірою визначає мотиви і траєкторію творчої діяльності від вибору мети й засобів, до результатів і наслідків її досягнення. У такому ракурсі

становлять інтерес визначені відомим культурологом В. Петренком аксіологічні джерела формування особистості: генетичні, індивідуально-особистісні, природні, соціумні, які в інтегрованому вигляді засвідчують роль і значення родинного середовища, унікальності внутрішнього світу, природні здібності й таланти, соціальне оточення тощо [304].

Ці детермінанти зумовлювали особистісне формування хореографів та їх творчі пошуки, зокрема, впливали на змістове наповнення сценічних творів, характери їхніх героїв тощо.

Від означених методологічних інструментів за спрямованістю оцінних характеристик відрізняється феноменологічний підхід, науково-теоретичні засади якого отримали достатнє обґрунтування у працях педагогів і мистецтвознавців. В узагальнювальних вимірах пропонуємо розглядати творчість хореографів як апріорі оригінальне, самодостатнє, цілісне явище, у такому контексті визначати роль і місце (як «загальне й особливе») їхніх ідей, поглядів, рефлексій у розвитку української педагогічної думки та історії освіти і культури [340].

Продуктивність феноменологічного підходу, на нашу думку, полягає у його спрямованості на вивчення оригінальності й самобутності педагогічної персоналії митця в усіх проявах та в конкретних часових соціокультурних вимірах [340]. У такому сенсі особливого інформативного значення набуває мемуаристика, зокрема епістолярій, які уможливлюють проникнення у глибини індивідуальної свідомості як основи для вияву творчих рефлексій. Нами проаналізовано низку архівних документів, пов'язаних з проблемою розвитку хореографічної освіти в Галичині 1919–1939 рр. Зазначимо, що при розв'язанні поставлених наукових завдань ми прагнули максимально відходити від суб'єктивізму, ідейної ангажованості та заздалегідь спроектованих оцінок і висновків.

Підсумовуючи, відзначаємо, що ефективність означених методологічних підходів забезпечує комплексне їх використання як

інструментів вивчення громадсько-освітньої діяльності хореографів у Галичині (1919 –1939 рр.). У своєму синтезованому вияві вони спрямовують на відмову від спрощеного, стереотипного, однолінійного підходу до особистісно-індивідуальних характеристик цієї категорії педагогічних персоналій і їхніх творчих здобутків; на предметне осмислення внутрішнього духовного світу особистості митців, що дозволяє зрозуміти характер, мотивацію їх творчої та громадської діяльності; на з'ясування того, як їхні творчі ідеї, рефлексії трансформувались відповідно до змін у соціокультурному та особистісному житті; на різнобічну інтерпретацію життєдіяльності досліджуваного кола педагогічних персоналій, які у своїй творчості органічно інтегрували властиві тому часові ідеї, прагнення, ідеали в царинах освіти, виховання та розвитку особистості [57].

Визначені аспекти методології дослідження реалізуються та певною мірою деталізуються, поглиблюються при розв'язанні конкретних дослідницьких завдань в основних розділах роботи. Зокрема, історіографія проблеми та джерельна база дослідження предметно схарактеризовані в підрозділі 1.2.

Отже, методологічна основа дисертаційної роботи має міждисциплінарний характер, що передбачає врахування особливостей розвитку історико-педагогічної науки та мистецтвознавства. Аналіз наукового досвіду дозволив проінтерпретувати основні науково-методологічні підходи (синергетичний, феноменологічний, аксіологічний, біографічний, тощо), що проєктують основну логіку вивчення і концептуалізацію тенденцій розвитку хореографічної освіти у Галичині (1919–1939 рр.). Адекватно дефініціювати комплекс досліджуваних процесів і явищдопомагаєміждисциплінарний категорійно-поняттєвий апарат.

Наступний компонент методологічної складової, що стосується *категорійно-поняттєвого апарату*, також має міждисциплінарний характер,

зумовлений терміносистемами історико-педагогічної науки та мистецтвознавства.

Використання основних понять і термінів потребує відповідної конкретизації і адаптації до предмета та завдань дослідження, їхня сутність і дефініції розглядаються крізь призму наукового дискурсу [243]. Це зумовило визначення, обґрунтування й уточнення таких понять, як «сценічна хореографічна культура», «хореографічне виховання», «хореографічна освіта», «культурно-освітнє життя», «танцювальна школа» та з'ясування того, як саме відбувалось становлення означених понять у педагогічній науці та входження цих дефініцій до педагогічного тезаурусу, які реалії освітньої сфери вони відображають у діяльності хореографів.

Поняття *«сценічна хореографічна культура»* досить широке і охоплює різноманітні окремі процеси та події, художні напрями і діяльність митців, пов'язані зі сценічним танцювальним мистецтвом тощо.

Мистецтво танцю – один із найдавніших видів творчої діяльності, який відтворює реальність у художніх танцювальних образах завдяки ритмічній зміні художньо визначених положень людського тіла, узгодженим поєднанням рухів, використанню поз, жестів та міміки. Об'єктом наукової рефлексії танець стає лише у період XIV–XV ст. [23].

Танець як одна з форм соціальної свідомості розглядався крізь призму пізнання світу і людини, еволюції духовної культури. Протягом тривалого періоду історичного розвитку людства розуміння сутності танцювального мистецтва базувалося лише на узагальнених ідеях, різних теоріях походження та філософсько-світоглядних концепціях, що знайшло відображення у різних жанрах мистецтва та філософській творчості. Незважаючи на інтерес до танцювального мистецтва різних дослідників минулих епох, перші спроби теоретично зрозуміти його суть є винятково емпіричними. Різноманітність та відносно невелика кількість цих джерел (мініатюри, легенди, філософсько-поетичні трактати, ноти танцювальних

мелодій) дають можливість сформулювати лише загальне бачення генезису хореографічного мистецтва. Водночас емпіричний матеріал, зібраний під час виконавчих танцювальних мистецьких практик на різних етапах свого розвитку, вимагав теоретичного розуміння з метою розширення арсеналу хореографічного словникового запасу, виразних засобів та техніки постановки, що сприяли б розумінню *сценічної хореографічної культури* загалом [243].

Розвиток сценічної хореографічної культури Галичини 20–30-х рр. ХХ ст. відбувався у рідніщі загальноєвропейських художньо-мистецьких тенденцій. Специфіка цього процесу зумовлена тодішніми суспільно-історичними реаліями (у цей період регіон був у складі Польщі). Регіональною особливістю розвитку танцювального мистецтва було те, що воно здійснювалось на перехресті культур.

Теоретичні основи *хореографічної освіти* створювалися паралельно з розвитком західноєвропейської історико-філософської думки епохи Відродження [20]. Перші спеціальні трактати, присвячені не тільки філософії танцю, але і його теоретичному та методологічному осмисленню, техніці виконання та закріпленню танцювального матеріалу того часу з'явилися в Італії. На сьогодні відомо дев'ять повноцінних рукописів, які вважаються основним джерелом інформації про теорію хореографічного мистецтва того періоду.

Одного зі знакових італійських хореографів ХІV ст. – Доменіко да П'яченца – віднесено до авторства першого рукопису «Мистецтво стрибати й танцювати». Відомо, що записи методу Доменіко зробили його учні, спираючись на основні положення учення магістра, вони розвивали й доповнювали її у своїх працях. Таким послідовником та учнем був Гулеліомо Ебрео – найвідоміший італійський хореограф, композитор і теоретик танцю раннього Відродження. Автор трактату «Про практику та мистецтво танцю»,

він проаналізував морально-етичний сенс танцю, намагаючись уперше обґрунтувати концепцію танцювального мистецтва [20].

Праці відомого італійського теоретика танцю XVI ст. Фабріціо Карозо – «Танцюрист» (1581 р.), «Шляхетність дам» (1600 р.) – містять впорядковану систему танцювальних термінів, схем, детальний опис типів реверансів, покрокових з'єднань, структуровану форму композицій згідно зі створеною автором «досконалою теорією танцю» (систематизованими принципами виконання і правилами «спілкування» у танці) [20]. Також хореограф значно вдосконалив термінологію тогочасного танцю, представив власний танцювальний словник, поєднав танці в органічній формі невеликих сюїт – «балетто», запропонував відповідний музичний (нотний) матеріал, уперше запровадив ілюстрований супровід танців гравюрами, що зображували дам і кавалерів у початкових танцювальних позиціях [20].

Підручники Антоніо Корназано, Чезаре Негрі, Лівіо Лупі, Люціо Компассо, Просперо Люція стали джерелом практичного вивчення деяких поширених придворних хореографічних форм, їх численних авторських варіацій, що значно розширило перелік різновидів танців і загалом сприяло визначенню стратегії розвитку танцювальної культури. Отже, поступово перетворюючись на професійне мистецтво, танець вдосконалюється та упорядковується: встановлюються певні правила, відточуються прийоми, структурні форми; поширюються трактати і практичні вказівники, так звані «табулятури танцю», у яких уперше вводиться літерна система запису рухів.

Необхідність регулювання канонів танцю у суспільстві, а також необхідність передачі виконавського досвіду сприяли формуванню професійного кадрового складу танцюристів, що займали відповідальні посади при дворі (напр., в Італії – *professore di ballare*), а також появи перших спеціальних танцювальних шкіл [20]. Зазначимо, що саме італійські майстри були першими в Європі творцями теорії танцю, практично володіли цим мистецтвом, поширювали його.

Слід зазначити, що «розвиток теорії танцювального мистецтва в епоху Ренесансу – це своєрідний міжкультурний діалог італійської і французької освітніх систем, які в контексті свого культурно-історичного розвитку поперемінно брали на себе провідну роль у процесі визначення пріоритетних напрямів, методик навчання, становлення базових хореографічних термінів, дефініцій. Так, «основною ґрунтовною працею другої половини XVI ст., що розкривала особливості розвитку французької танцювальної культури в епоху Відродження, стала «Орхезографія» Туано Арбо, опублікована у 1589 р. Побудована у формі діалогу учителя з учнем, вона містила опис популярних танців різних соціальних прошарків. Відомий теоретик хореографічного мистецтва створив ефективну систему запису танців, перевагою якої (у порівнянні з італійськими майстрами) було органічне поєднання графічних схем рухів, позицій ніг, словесного опису фігур, поданого синхронно до нотного матеріалу» [20]. У XVII ст. Франція швидко випереджає Італію у розвитку хореографічного мистецтва. Основою французької танцювальної культури в цей період є театральний або сценічний танець. Започаткування жанру пов'язане з постановкою ще 1581 р. у Парижі Бальтазаром де Божуайе (італійським скрипалем) «Комічного балету королеви», що стала своєрідною балетною енциклопедією, символом балету, який водночас намагався розкрити порядок світобудови, хід історії, міфологію та тонкощі моралі. Представлене дійство, яке в основному ініціювало початок цілісним балетним видовищам, мало ознаки синкретичності – поєднувало театральну виставу, танцювальну постановку та фінальний бал для всіх запрошених [20].

Термін «бал» інтерпретувався як повноцінний витвір мистецтва, майже ототожнювався із балетом, адже мав визначену ідею та режисерський задум. Такий синтез балету (як постановки) і балу (як суспільного дійства) визначався пріоритетним напрямом розвитку французької танцювальної культури впродовж XVII ст. Ототожнення дефініцій «балет» і «бал» на цьому

етапі яскраво ілюструє процес професіоналізації танцю як соціокультурного феномену.

Важливим періодом у формуванні теоретичних основ *хореографічної освіти* і, зокрема, створенні терміносистеми класичної хореографії (загальноприйнятої у сучасному освітньому просторі) визначається затвердження у Франції Королівської Академії танцю (1661 р.) [21]. Ця подія стала не лише значущою для розвитку французької національної танцювальної культури, а й об'єктивно сприяла упорядкуванню і систематизації різних теоретичних знань, практичних досягнень у галузі хореографії, нагромаджених попередніми поколіннями танцюристів. У спеціальному документі зазначалося, що Академія покликана сприяти вихованню манер у привілейованих класів, а також зберігати й примножувати танцювальні традиції. Очолили установу тринадцять кращих танцмейстерів, призначених Людовіком XIV. Академія перевіряла знання учителів танців, видавала дипломи, влаштовувала вечори й усіляко сприяла популяризації хореографічного мистецтва. Академіки користувалися низкою привілеїв, які були недоступні іншим учителям танців [20]. Діяльність Академії танцю насамперед активізувала формування наукових засад хореографічної педагогіки у XVII–XVIII ст., втілених у загальновизнаних працях французьких танцмейстерів з теорії танцю. Професіоналізації танцювального мистецтва сприяла тенденція до збільшення викладачів хореографії. Так, у 1664 р. у Парижі нараховувалось двісті залів з навчання танцювального мистецтва, загальна кількість учителів сягала чотирьох тисяч. У Франції періоду XVII–XVIII ст. існував, до того ж, чіткий структурований поділ представників хореографічної спільноти. Першу групу склали цехові «майстри танцю» – вчителі «бальних танців» та тринадцять академіків; до другої належали «баладени» – платні виконавці танців у різноманітних постановках; третя – об'єднувала «віртуозів італійської комедії» [20]. Загальноєвропейські реформи у галузі хореографічної освіти спричинили у

другій половині XVIII ст. розширення її категоріально-термінологічного апарату, стандартизацію і систематизацію танцювальної лексики, канонізацію виконавства.

Зведене до принципів балету, побутове бальне танцювання потребувало довготривалої підготовки, що зумовлювало затребуваність його теоретико-методичного забезпечення. Навчальний матеріал більшості танцювальних рекомендацій був зорієнтований як на професійних виконавців, так і на аматорів, що прагнули засвоїти лише ази хореографічного мистецтва. Основу репертуару салонної хореографії XVIII ст. складала хореографічні форми саме з народним корінням, що набули статусу «танців для всіх» (менуєт, гавот, вальс, полонез) і активно вивчалися у різних соціальних прошарках. Відбулися зміни у способі фіксації танців: замість текстового опису чи «барочної нотації» в рекомендаціях впроваджувався стислий пофігурний опис у вигляді графічних схем.

Упродовж XIX ст. розвиток європейської бальної хореографії корелював зі слов'янською танцювальною культурою: в утвердженні хореографічних форм (найбільшу популярність мали танці слов'янського походження – полонез, мазурка, полька, краков'як); у розробці теоретичних основ і технічних характеристик.

Захоплення так званими «малими танцями» залишалося поширеною тенденцією наприкінці XIX ст., зумовлюючи занепад канонічної танцювально-бальної культури. Нескладні за своєю архітектонікою і лексикою, вони не потребували довготривалої технічної підготовки, майстерності й, відповідно, професійного підходу щодо фіксації. Популярними стали танцювальні номери, у яких хореографи механічно комбінували різні стилі, лексику, поєднуючи окремі елементи чи навіть цілісні танцювальні форми, порушуючи композиційну органіку. Фігури окремих танцювальних форм салонної бальної хореографії минулих століть історично змінювалися відповідно до стильових тенденцій епохи.

Характерною ознакою тогочасного побутового танцювання стала також популяризація бальних танців, стилістика яких нагадувала спрощені сценічні зразки у дещо специфічній формі.

Початок ХХ ст. був позначений надмірним захопленням однією танцювальною формою в різних соціальних прошарках. Якщо в ХІХ ст. характерним явищем стали «вальсоманія» та «полькоманія», то з початку ХХ ст. акцент було зміщено на танго, свінгові форми та рок-н-ролл [22].

У ХІХ ст. популяризація танцювального мистецтва серед різних соціальних верств зумовлювала зміну його статусу (елітарність і становість поступово трансформується у загальнодоступність та масовість) і водночас забезпечувала появу нових побутових танцювальних форм. Різноманітність танцювальних форм сприяла значному зростанню кількості практичних рекомендацій і підручників з танцю. У розробці теоретичних канонів хореографії активна роль належала не лише обмеженій кількості професійних танцмейстерів, але й самим виконавцям-аматорам, які пропонували безліч авторських схем і варіацій [22].

Однак слід зазначити, що тенденція до спрощення і навіть примітивізму повсякденної хореографічної культури спричинила певну безсистемність, спрощення усталених канонів як у виконанні танців, так і у формах їх запису, що загалом негативно позначилося на розвитку теорії танцювального мистецтва. Істотний недолік багатьох рекомендацій і підручників з танцю ХІХ ст. – відсутність наукового системного підходу в періодизації і класифікації мистецтва хореографії, орієнтованість у викладенні матеріалу лише на власний хореографічний досвід, поширення тільки популярних танцювальних форм [20].

Водночас, можемо стверджувати про позитивну тенденцію у розвитку хореографічної освіти: організацію спеціальних танцювальних класів, що сприяло професіоналізації галузі і загалом привело до формування національних хореографічних шкіл.

Під еволюцією змісту *хореографічного виховання* ми розуміємо поступовий процес становлення та розвитку хореографічної діяльності. Хореографічне виховання як елемент загальної культури формує творчу особистість, здатну сприймати і розуміти мистецтво, відіграє значиму роль у підвищенні морально-мистецького рівня молоді. Формування потреб висококультурної особистості належить хореографічному мистецтву, що в сучасних умовах набуло статусу соціально-педагогічного чинника, засобу розвитку її належної моральної та естетичної культури, громадянської свідомості, танець – це мистецтво, що розвиває здатність до самосвідомості і сприйняття навколишнього світу [167].

Історія розвитку хореографічної діяльності – це історія не лише змін, але й нагромадження педагогічного досвіду в хореографії. Еволюція розвитку хореографічного виховання – це поступовий рух по висхідній, що пов'язаний з поширенням дитячої хореографічної культури, відкриттям студій та формуванням шкіл.

Становлення, розвиток хореографічної освіти, формування мистецьких танцювальних шкіл, авторських студій в Україні досліджено фрагментарно.

Українська національна школа хореографії і система класичної хореографічної професійної освіти почала формуватися ще у XIX ст. Перші балетні студії та школи класичного танцю були створені С. Ленчевським у 1894 р. при Київській опері, що працювала до 1909 р., Н. Тальоні-Дудинською в 1915 р. при Харківській опері, Р. Баланотті в 1916 р. при Одеському оперному театрі. У 1915 р. велику школу в Києві заснувала головний балетмейстер опери Б. Ніжинська, вихованка Петербурзького хореографічного училища і учениця М. Фокіна, яка розгорнула підготовку професійних артистів. За радянської влади, а в Україні – 1919 р., започатковано систему закладів підготовки фахівців – танцівників і балетмейстерів, засновану на класичній хореографії. Враховуючи

перебування України у складі Російської імперії, її освітня сфера розвивалася як складова російської хореографічної освіти [165].

Наприкінці XIX ст. в Україні діяло 40 прогімназій, 43 чоловічих і 76 жіночих гімназій під патронажем Міністерства народної освіти, чотири гімназії відомства Імператриці Марії, п'ять інститутів шляхетних дівчат, а також численні приватні заклади, програми яких відповідали гімназійним і в яких викладалися уроки класичного і бального танців з гімнастикою. Активний розвиток української класичної хореографії й професійної освіти, що почався з 1925 р. з відкриттям театрів опери та балету в Харкові (1925 р.), Києві та Одесі (1926 р.), а потім у Полтаві, Вінниці, припадає на 1930-ті рр. У цей період формується єдина радянська система хореографічної освіти з централізованим управлінням у Москві, розгалуженою системою підвідомчих крайових, регіональних, обласних, міських органів управління освітою на основі єдиної методики школи класичного танцю [165].

У міжвоєнний період класичний танець на Галичині репрезентований митцями, імена яких були відомі у балетному світі Східної Європи. Постановницька діяльність С. Фалішевського, О. Фортунато, Н. Кірсанової, А. Романовського, М. Статкевича, які працювали в цей період у Львівському Великому театрі, була позначена суттєвим впливом російського хореографічного мистецтва, зокрема, творчості М. Фокіна. Це виявилось, наприклад у прагненні до драматизації спектаклів, розробки характерів, посилення психологічної місткості й змістовності танцю, розширення його лексичного спектру [55]. Багатий художній досвід згаданих хореографів та провідних виконавців балетної трупи театру (М. Вінтера, Е. Добецької, П. Добецького, З. Патковського та ін.) уможливив значно примножити надбання довоєнного етапу у цій сфері, а їхня творча діяльність сприяла утвердженню статусу Львова як одного з балетних центрів Польщі [55].

Розвиваючи терміносистему нашого дослідження у контексті окресленої проблеми акцентуємо увагу на сутності поняття «Галичина».

Назва «Галичина» походить від міста Галич – столиці Галицького князівства. З другої половини XIII ст. політичним та культурним центром краю стало місто Львів. Серед інших найбільших міст Галичини є Івано-Франківськ (раніше Станіслав), Тернопіль, Ряшів та ін.

Коли Галичина у XVIII ст. увійшла до імперії Габсбургів, деякі польські землі (Малопольська), включаючи Краків, були приєднані до Галичини та була створена провінція Королівства Галичина та Володимирії, а потім відбувся умовний поділ на західну (польську) та східну (українську) Галичину. Після 1850 р. Східну і Західну Галичину розмежовував кордон між двома апеляційними судами у Львові та Кракові. Тому місто Краків було визнано центром Західної Галичини, а Львів – Східної [49].

Падіння української державності і наслідки Першої світової війни зумовили кардинальні зміни в геополітичному становищі України. У її східній частині встановився жорсткий більшовицький (радянський) режим, а західноукраїнські землі були вкотре поділені між сусідніми державами. До відродженої Речі Посполитої поряд зі Східною Галичиною і Лемківщиною відійшли Західна Волинь, Підляшшя, Полісся і Холмщина. Закарпаття (Підкарпатська Русь) опинилося у складі Чехословаччини, а Північна Буковина відійшла до Румунії. Державна політика панівних режимів значною мірою зумовлювала характер і особливості національно-культурного життя українського населення цих регіонів, що відповідно позначалося на творчості й освітній діяльності міжвоєнної доби.

Міжвоєнна Польща була президентсько-парламентською республікою, а її централізований адміністративний устрій реалізувався у поділі на воєводства і повіти на чолі з бюрократичною управлінською вертикаллю. Територія Східної Галичини 1921 р. була розділена на три воєводства – Львівське, Станіславське, Тернопільське, й отримала офіційну назву «Східна Малопольща». Березнева конституція (1921 р.) проголошувала демократичні свободи, рівність усіх громадян перед законом, гарантувала меншинам право

на вільний розвиток національної культури, мови, релігії та громадських організацій. Однак східногалицькі воєводства не отримали обіцяного самоврядування, а 1922 р. уряд заборонив вживати терміни «Західна Україна», «Східна Галичина» [156].

Галичина залишилися сировинним додатком до промислово розвинених центральних воєводств Польщі. Політика колонізації (переселення польських осадників) посилила земельний голод і розмивала її етнічну структуру. За 1921–1939 рр. населення краю зросло з 4774 до 5824 тис., однак питома вага українців зменшилася до 67 %, а поляків зросла до 15 %, євреїв до 9,8 %. Про інтелектуальний потенціал українства свідчать дані, згідно з якими 89 % його представників були зайняті в сільському господарстві, 5,8 % – у промисловості і ремеслі, 2,1 % – торгівлі і транспорті, а в невиробничій сфері (службовці, вчителі, правники, лікарі тощо) – лише 1,1 % [156].

З іншого боку, Польська Республіка позиціонувала себе як демократична держава, тож її українське населення мало значні можливості для національного самовиявлення і задоволення національно-культурних інтересів. На відміну від радянської України, українська інтелігенція Східної Галичини, як і Західної Волині, не зазнала тотальних репресій й могла вільного контактувати із західним культурним світом та українською еміграцією. Усе це позначалося на громадсько-політичному житті Галичини, у якому формувалася міжвоєнна генерація митців, зокрема і хореографів.

Специфіка розвитку теорії та практики освіти в Галичині визначалася тим, що цей регіон населяли представники різних націй (поляки, українці, німці, євреї, білоруси). Працюючи разом, вони запозичили або засвоїли продуктивні, демократичні уявлення про основні елементи навчального процесу, який був діалектичним, динамічним та ієрархічним за змістом.

1919–1939-ті рр. позначені пошуками нового змісту освіти, новітніх методів, форм і засобів навчання. В той час в країнах Європи відбувались

шкільні реформи. Такі зміни потребували нестандартних підходів до організації навчально-виховного процесу з урахуванням здобутків світової психолого-педагогічної науки. Науковці, вчителі Галичини перебували у постійному творчому пошуку і, зберігаючи національні виховні традиції, широко використовували теоретичні напрацювання та практичний досвід навчання учених Заходу та Сходу. Саме в цей час створювалися умови для реалізації дидактичних ідей галицьких педагогів початку ХХ ст. [167].

За сучасним адміністративним поділом Галичина охоплює територію Львівської, Івано-Франківської, Тернопільської (окрім північної частини, яка належить до Волині) областей України, а також східні повіти Підкарпатського воєводства Польщі.

Ще більш розмитим і дефінітивно невизначеним є поняття «культурно-освітнє життя», яким дослідники зазвичай без конкретно-методологічних пояснень оперують довільно в контексті своїх наукових пошуків. Виходячи з наукового досвіду та предмета і завдань нашого дослідження, визначаємо основні аспекти і структурні компоненти культурно-освітнього життя Галичини 1919–1939 рр.: інституційний (сукупність освітніх закладів і різнопрофільних (мистецьких професійних, масових культурологічних тощо) формальних і неформальних громадських об'єднань, що забезпечували набуття українською суспільністю певного освітнього рівня, сприяли її всебічному духовному розвитку); інтелектуальний – визначає рівень професійності хореографів, освітян, інших представників культурної еліти щодо виховання, навчання, розвитку особистості і створення високохудожнього мистецького продукту та стан готовності культурної громадськості до його споживання; комунікативний – окреслює сукупність соціальних, культурних, особистісних зв'язків, що забезпечували обмін творчими ідеями, реалізацію певних видавничих проєктів тощо; діяльнісний – відображається у культурно-освітній діяльності як засіб і механізм реалізації попередніх складників [243].

Отже, методологічний підхід дослідження має міждисциплінарний характер, що передбачає врахування особливостей розвитку історико-педагогічної науки та мистецтвознавства. У такому розрізі на основі аналізу наукового досвіду представлено інтерпретацію основних науково-методологічних підходів та міждисциплінарний категорійно-поняттєвий апарат, що проєктують основну логіку вивчення розвитку хореографічної освіти у Галичині (1919–1939 рр.), дає змогу адекватно дефініціювати комплекс досліджуваних процесів і явищ.

Важливим доповненням та розширення і поглибленням означених методологічних засад дослідження є предметне з'ясування його історіографічного та джерелознавчого аспектів.

1.2 Історіографія та джерельна база дослідження

Особливість історіографічного огляду порушеної в дисертаційному дослідженні проблеми полягає у тому, що питання розвитку хореографічної освіти є предметом вивчення кількох галузей знань – мистецтвознавства, історії педагогіки, історії України. Це багатоаспектна наукова проблема, яку дослідники розглядають під кутом зору власних наукових спеціальностей. Дане дослідження покликане узагальнити погляди вчених-мистецтвознавців, істориків, педагогів, діячів мистецтва тощо й комплексно показати історію розвитку хореографічної освіти у Галичині протягом 1919-1939 рр.

Історіографію дослідження складає комплекс праць, які умовно можна поділити на три групи:

- праці та студії про розвиток освітньо-педагогічного і хореографічного процесів у Галичині означеного періоду;
- історіографічні праці, у яких розкрито історію виникнення та становлення хореографічного мистецтва, фольклорно-етнографічних традицій та хореографічної культури різних регіонів України, становлення і розвиток хореографічної освіти України у різні періоди історичного розвитку;
- дослідження, у яких обґрунтовано основи теорії вітчизняного народного танцювального мистецтва, закладено підвалини для наукового дослідження народної й модерної хореографії, методології танцювального мистецтва.

До першої групи відносимо дисертаційні та монографічні дослідження з історії, історії педагогіки, у яких автори (Дмитро Герцюк [52], Віолетта Городиська [56], Тетяна Завгородня [101], Світлана Івах [119], Галина Лемко [141], Зіновія Нагачевська [179], Ольга Поясик [263], Марія Чепіль [336] та ін.) аналізують питання, дотичні до проблеми розвитку хореографічної освіти у Галичині періоду, що вивчається.

Досліджуючи проблеми українського шкільництва у жіночому русі Галичини 80-их рр. XIX – 30-их рр. XX ст., Івах С. коротко згадує про діяльність активного члена «Союзу Українок», однієї з найвідоміших галицьких вчителів руханки, знаного організатора курсів ритмопластики та сценічних народних танців О. Суховерської [119].

Зокрема, З. Нагачевська у монографії «Українське дошкілля в освітньому просторі Східної Галичини (кінець XIX ст. – 1939 р.)» теоретично осмислила проблеми опіки та виховання дітей дошкільного віку у «контексті завдань загального національно-культурного розвитку та умов життя народу, що постала з утворенням перших захоронок, знайшла своє втілення на новому етапі життєдіяльності галицького українського суспільства, пов'язаному, з одного боку, з намаганням утвердити власну державність, а з другого – зі всезростаючим наступом на українське шкільництво офіційної польської влади» [179, с. 112]. Аналізуючи зміст діяльності різних типів українських дошкільних закладів, дослідниця зазначила, що у дитячих садках серед іншого вивчали і танці – їх діти виконували на прилюдних виступах [179, с. 156–158].

У монографії Т. Завгородньої «Теорія і практика навчання в Галичині (1919 – 1939 рр.)» розкрито основні компоненти процесу навчання, форми, методи, прийоми, засоби навчання у школі. Автор узагальнила теоретичні надбання і практичний досвід навчання не лише у школах різного типу, а й у закладах підготовки та підвищення кваліфікації вчителів для народних шкіл Галичини [101, с. 10–11]. Дослідниця зазначає, що з метою вироблення в учнів навичок, які в майбутньому потрібні були не тільки в організації безпосередньо процесу навчання, але й у виховній та суспільно-просвітницькій діяльності, у навчальному плані широко були представлені мистецько-технічні предмети: рисунок, ручні роботи, фізичні вправи, співи та гра на інструменті [101, с. 195]. Танці серед обов'язкових навчальних предметів не значились.

Дисертаційне дослідження В. Городиської торкається питань естетичного виховання учнівської молоді в системі освіти на західноукраїнських землях (др. пол. XIX – поч. XX ст.). Основна увага приділена змісту, формам і методам естетичного виховання учнівської молоді у системі освіти означеного періоду. Авторка довела, що естетичне виховання здійснювалось шляхом ознайомлення учнів з творами літератури, музики, репродукціями картин, прищеплення умінь їхнього естетичного сприймання й відтворення, формування навичок образотворчого мистецтва, театрального акторства, ручних робіт, вишивання, фотографування, гри, співу тощо [56, с. 15].

У дисертаційному дослідженні «Зміст початкової освіти в українських школах на західноукраїнських землях (1919–1939 рр.)» Г. Лемко комплексно проаналізувала навчальні плани, програми, розкрила зміст початкової освіти на західноукраїнських землях у міжвоєнний період. Навчальні плани включали гуманітарні дисципліни – релігія, польська мова, українська мова; природничо-математичні – математика (рахунки), історія, географія; дисципліни мистецько-технічного напрямку – малювання (рисунок), фізична культура (руханка), музика (спів), трудове навчання (ручні роботи) [141, с. 15–16].

Праці З. Нагачевської, Т. Завгородньої, В. Городиської, Г. Лемко дозволили визначити місце танців у системі дошкільної та шкільної освіти. На відміну від шкіл, де навчання танцям не було включено до обов'язкової програми, ритміка, танці були невід'ємною складовою виховання дітей у дошкільних установах. Це зумовило вивчення цього предмету в процесі підготовки кадрів для дитячих садків.

Досліджуючи зміст і форми музичної освіти учнів та молоді в загальноосвітніх, спеціальних і духовних навчальних закладах Галичини міжвоєнного періоду, О. Поясик зазначила, що після шкільної реформи 1932 р. в середніх школах обов'язковими стали музичні аудиції (передачі)

різноманітної тематики, серед них – польські танці, танцювальна музика (польська та зарубіжна) тощо [263, с. 12].

У монографії М. Чепіль «Теорія і практика формування національної свідомості дітей та молоді Галичини (друга половина XIX – перша третина XX ст.)» є короткі згадки про народні танці, вивчення яких організували товариство «Рідна школа», «Сокіл» [336, с. 358, 375].

До другої групи відносимо наукові дослідження та праці Ольги Бігус [18], Олега Смоляка [303], Ольги Лиманської [143], Віталіни Пастух [242], [243], Наталії Горбатової [55], Павла Білаша [19], Світлани Єфанової [96], присвячені проблемам розвитку хореографічного мистецтва та хореографічної культури різних регіонів України; праці Божени Мамонтович-Лоек [356], Наталії Соколової [307], Тетяни Благової [20–25], які аналізують тенденції розвитку хореографічної освіти України в різні періоди історичного розвитку.

Хореографічне мистецтво різних регіонів України, його історико-культурологічні, мистецтвознавчі та балетмейстерсько-педагогічні аспекти вивчають сучасні дослідники.

Зокрема, О. Бігус дослідила становлення та тенденції розвитку народно-сценічної хореографії Прикарпатського регіону; визначила місце і роль обрядів та звичаїв населення краю у формуванні танцювального мистецтва, які знайшли своє втілення у регіональній хореографічній культурі [18, с. 21]. Досліджуючи весняну обрядовість Західного Поділля, О. Смоляк приділяє увагу типам танкових малюнків, аналізує елементи танців як способів ретрансляції весняної обрядовості [303, с. 12–14]. Традиційна танцювальна культура Слобожанщини стала предметом дослідження О. Лиманської [143].

Розвиток салонних танців в Україні XIX – поч. XX ст. у контексті регіональних особливостей дослідила С. Єфанова. Автор відзначила певні відмінності виконання деяких салонних танців на території Наддніпрянщини

та західноукраїнських землях: танці на Буковині, Галичині та Закарпатті виконували за європейськими традиціями, а салонні танці Наддніпрянщині зазнали помітного впливу російської хореографічної школи [97, с. 136].

Дисертаційне дослідження П. Білаш присвячене проблемам розвитку балетмейстерського мистецтва й утвердження українського сценічного танцю у контексті поступу європейської художньої культури 10–30-х рр. ХХ ст. [19]. Дослідниця виокремлює три різновиди української сценічної хореографії (характерну, народно-сценічну, академічну) і простежує їхню еволюцію. П. Білаш довів, що оновлена танцювальна лексика українського хореографічного мистецтва першої третини ХХ ст. «акумулювала у собі тенденції, які не були надбанням окремих країн та поодиноких митців. У цих тенденціях знайшли своє віддзеркалення ідеї, які узагальнює у першій третині ХХ ст. “філософія життя”. Вона зорієнтувала художню свідомість на пошуки неосяжних глибин ірраціонального» [19, с. 15].

У дисертаційному дослідженні «Становлення мистецтва класичного танцю в Україні (20–30-ті рр. ХХ ст.)» [55] Н. Горбатова доводить, що українська національна школа хореографії та система класичної хореографічної професійної освіти почала формуватися ще у ХІХ ст. і розвивалася як складова російської хореографічної освіти. Це зумовлювалось перебуванням України з середини ХVІІІ ст. у складі Російської імперії. Тому, визначальний вплив на її розвиток мали, з одного боку – російська (петербурзька та московська) хореографічна школа, з іншого – західноєвропейська (французька й італійська, а також їх своєрідне поєднання – польська) [55, с. 11]. У роботі зазначено, що наприкінці ХІХ ст. в Україні уроки класичного і бального танців з гімнастикою викладалися в гімназіях, інститутах шляхетних дівчат, а також у численних приватних закладах. Перші балетні студії та школи класичного танцю були створені у Києві (1894–1909 рр.), Харкові (1915 р.), в Одесі (1916 р.). Активний розвиток української класичної хореографії й професійної освіти почався з відкриттям

театрів опери та балету в Харкові (1925 р.), Києві та Одесі (1926 р.), у Полтаві, Вінниці (1930-ті рр.) [55, с. 11–12].

У статті «Хореографія як навчальна дисципліна в освітніх закладах України (сер. XVIII – XX ст.)» Н. Соколова торкнулася питань становлення хореографії як навчальної дисципліни в освітніх закладах України означеного періоду. Зазначила, що в Російській імперії, до складу якої входила більша частина України, танці в обов'язковому порядку викладались у кадетських корпусах та інститутах шляхетних дівчат. Це було зумовлене тим, що в ті часи освічена й вихована особа не могла не вміти танцювати. У гімназіях та університетах навчання танців відбувалось факультативно. Навчання хореографії мало на меті опанувати не лише танцювальні рухи, а й норми поведінки та правилами етикету. «У післяреволюційний період танці замінили ритмікою, а згодом фізичною та військовою підготовкою. У радянській школі навчання хореографії передбачало вивчення елементарних танцювальних рухів, акцент ставився на фізичне виховання. Більш професійно займатися танцями молодь мала змогу в позанавчальний час у гуртках» [307].

Низка статей Т. Благової присвячена хореографічному навчанню на території України, яка належала до Радянського союзу (20–30-ті рр. XX ст.).

Зокрема у статті «Особливості хореографічного виховання школярів у системі освіти в Україні: історико-педагогічний аспект» представлено результати дослідження навчання хореографії у системі шкільної та позашкільної освіти першої половини XX ст. в радянській Україні в історико-педагогічному аспекті. Науковець аналізує «основні тенденції, форми організації, завдання, змістовий компонент загальної хореографічної підготовки дітей та підлітків в умовах шкільної та дозвілєвої діяльності, визначила місце і роль хореографічного мистецтва в організації виховної роботи зі школярами» [21].

Т. Благова підкреслила, що «у перші десятиліття ХХ ст. відбувалося посилення педагогічної уваги до загальної хореографічної підготовки дітей та підлітків. Залучення підростаючого покоління до мистецтва танцю переслідувало, насамперед, реалізацію естетико-виховних завдань і характеризувалося масовістю та доступністю. Основними формами організації хореографічного виховання були аматорські танцювальні гуртки, студії, де втілювалися авторські методики популярних хореографічних шкіл. Багатожанровість гурткової роботи зумовлювала варіативність змісту навчання хореографії в системі позашкільної освіти» [21, с. 56].

Дослідниця зазначає, що «розвиток бальної хореографії, незважаючи на популярність західноєвропейських танцювальних зразків серед учнівської молоді, відбувався переважно всупереч офіційній позиції керівних освітніх структур, які вважали цей напрямок хореографічного мистецтва «втіленням буржуазної ідеології», що не відповідало естетико-виховним завданням радянської школи. Заперечення бального танцю у системі хореографічного виховання призвело до пошуку нових зразків побутових танців, співзвучних ідеології радянського суспільства. Внаслідок цього процесу виникає розвиток нового напрямку масової художньо-естетичної роботи з дітьми та підлітками – навчання радянським бальним масовим танцям та іграм, створення яких відбувалося на основі народних хореографічних рухів» [21].

Досліджуючи місце ритміки у системі неперервної хореографічної освіти, Т. Благова виявила, що у 30-х рр. ХХ ст. радянські ритмісти відмовились від поглядів західних колег на викладання ритміки, засудивши їх за захоплення віртуозністю, абстрагованістю від потреб широких мас та «обслуговування буржуазії». Пропонувалось адаптувати методику Е. Жак-Далькроза до конкретних професійних сфер. Ритміку почали вилучати зі шкільних програм, в результаті чого вона залишилася у дошкільних установах, де проведення занять з ритміки поступово звелось до підготовки дитячих свят [22, с. 30].

Наукова розвідка Т. Благової «Хореографічна підготовка вчителя у системі вищих педагогічних навчальних закладів в Україні 20-х рр. ХХ ст.» [25] підтверджує, що «у багатьох випадках організація різноманітних учительських курсів з викладання гімнастики чи танцювального мистецтва не було характерним явищем. Хореографія була представлена у системі позааудиторної, студійної роботи в інститутах народної освіти, з метою підвищення професійного рівня майбутніх учителів, формування їх загальнопедагогічних та прикладних умінь, педагогічної майстерності, креативних здібностей» [25, с. 69].

Цікавим в контексті порушеної в дисертаційній роботі проблеми стало праця польської дослідниці Б. Мамонтович-Лоек. Її монографія «Польське балетне навчання у міжвоєнний період» присвячена сценічному хореографічному мистецтву та проблемам фахової балетної освіти у Польщі окресленого періоду. Автор дослідила діяльність закладів хореографічної освіти Польщі, зокрема Варшавської школи балету, школи ритміки і пластики Я. Мечинської, школи сценічного танцю Т. Висоцької, інших приватних шкіл класичного, артистичного та сценічного танців. Розглядаючи балетне навчання при оперних театрах в різних містах Польщі, Б. Мамонтович-Лоек коротко згадує про балетні студії при Львівському оперному театрі [356, с. 183].

Найгрунтовнішим і найближчим до нашої проблематики є дисертаційне дослідження В. Пастух «Сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20-30-х рр. ХХ ст.» [243]. Авторка вперше з урахуванням закономірностей поступу європейської танцювальної культури комплексно проаналізувала широке коло явищ сценічної хореографічної культури Східної Галичини міжвоєнного двадцятиліття; визначила шляхи проникнення новітніх художніх тенденцій у хореографічну культуру Східної Галичини першої третини ХХ ст., дослідила як вони впливали на розвиток сценічно-танцювального мистецтва регіону.

У дослідженні зазначено, що «сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20–30-х рр. ХХ ст. являла собою самобутнє, багатогранне й водночас цілісне явище. Її розвиток, специфічною ознакою якого були зімкнення і взаємодія українського та польського мистецтва, відтворив загальні закономірності поступу європейської культури. Суттєвий вплив художньо-творчих процесів, що мали місце у танцювальному мистецтві Європи в перші десятиліття ХХ ст., виявився у значній активізації спроб оновлення хореографічного мистецтва, розробці нетрадиційних танцювальних форм, інтенсивних пошуках оригінальних засобів виразності.

Сценічна хореографічна культура Східної Галичини досліджуваного періоду була репрезентована у всіх тогочасних стилях, формах та видах танцю (український народно-сценічний, класичний, модерний). Між ними існували взаємовпливи, простежувалась синхронність у розробці тематики й образності, спостерігалось обопільне збагачення виразових засобів» [243].

В. Пастух торкається питань навчання різних видів танців у міжвоєнній Галичині, зокрема особлива увага приділена навчанню танцю «модерн». Дослідниця зазначає вищі музичні навчальні заклади Львова, де викладалась ритмічна гімнастика [242, с. 29], дає перелік польських шкіл модерного танцю [242, с. 32].

Дотичними до нашого дослідження є окремі аспекти, порушені в дисертаційних дослідженнях Н. Марусик «Гуцульська хореографія як складова національних мистецько-культурних процесів кінця ХІХ-ХХІ ст.» [158] та Л. Косаківської «Мистецька парадигма Василя Авраменка в контексті розвитку української культури ХХ ст.» [130].

Досліджуючи гуцульську автентичну хореографію, Н. Марусик виділила знаного балетмейстера В. Авраменка, який «один із перших здійснив сценічну обробку гуцульських танців і представив їх виконання на аматорській та професійній сценах» [158, с. 100]. У роботі проаналізовано мистецьку та освітню діяльність хореографа в Галичині, зокрема під час його

перебування на Станіславщині [158, с. 131–132]. У контексті розвитку тогочасних хореографічних напрямків у роботі побіжно описано галицький досвід навчання та виконання танцю «модерн» [158, с. 125–129]. Автор підкреслила, що феномен творчої особистості В. Авраменка полягав у тому, що з одного боку – він був митцем, закоханим в український народний танець, який намагався засобами народної хореографії відродити патріотичний дух українців, темою танцювальних постановок обирав теми життя і боротьби за незалежність України, з іншого боку – В. Авраменко був професійним балетмейстером, який доводив виконання народних танців до такої майстерності й віртуозності, що народне танцювальне мистецтво втрачало свою першооснову [158, с. 134].

Творчий метод у хореографії В. Авраменка у 20-ті рр. ХХ ст. проаналізувала Л. Косаківська. Дослідниця виявила риси його хореографічного стилю: орієнтацію на народні першоджерела, майстерне використання жанру «балетної картини», психологічного портрету, а також застосування різних прийомів художнього узагальнення, напрацьованих українськими культурними традиціями: народними та професійними [130, с. 12]. Розглянуто культурно-історичні передумови становлення української школи народного танцю. Також у дослідженні проаналізовано творчість послідовників мистецьких підходів В. Авраменко до народного танцю. Серед інших авторка згадує діяльність галицької танцівниці О. Гердан-Заклинської, яка продовжила спроби В. Авраменка поєднати народну танцювальну лексику із пластикою танцю модерн.

Розвідки Н. Храбатин «Галичина танцює» [328], «Що за танець такий – каріока» [329] присвячені «танцювальному» життю міжвоєнного Станіслава.

Питання історії та теорії танцю «модерн» тісно пов'язані з постатями видатних педагогів, музикантів, хореографів (А. Дункан, Е. Жак-Далькроз, Ф. Дельсарт, М. Вігман, Р. Лабан та інші). Тому ми не оминули увагою

працю найбільш знаної представниці «вільного танцю» А. Дункан «Танець майбутнього. Моя життя» [96] та тексти лекцій Жак-Еміля Далькроза «Ритм, його виховне значення для життя і для мистецтва. Шість Лекцій» [98].

Аналіз окремих теоретичних праць допоміг ознайомитись із теорією сценічного руху, розробленою А. Дельсартом (М. Шкарабан [346], [347]) та системою ритмопластики Далькроза (А. Вільчковська [43], К. Леснікова [142], Г. Ніколаї, В. Ключко [186], О. Пинда [256]); зрозуміти тенденції розвитку модерної хореографії, її естетику (Л. Вишотравка [41], [42], О. Шабаліна [338], [339]).

Статті та публікації Дз. Воробкало [44], [45], Т. Воробкевич [46], Л. Денисенко [89], А. Житкевича [99], Т. Завгородньої, Р. Пахолок [102], І. Кораня [128], О. Середи [298], О. Шейко [342], Р. Яціва [352] присвячені життю й творчості танцюристів, хореографів, педагогів, які працювали в Галичині 1919–1939 рр.

Серед праць, присвячених творчим постатям визначних українських хореографів та виконавців варто виокремити монографію М. Пастернак «Українська жінка в хореографії» [218], в якій авторка проаналізувала розвиток українського фольклорного, класичного та модерного танцювального мистецтва. Різні хореографічні напрямки і стилі вона розкрила через творчість українських сценічних танцівниць. Зокрема, модерний мистецький танець представлено на прикладі творчих надбань та здобутків учениць львівських шкіл ритмопластичного та виразного танців [218, с. 162–198].

До третьої групи віднесені праці Г. Боримської [26], М. Загайкевич [105], В. Купленника [180], О. Ноги [187], [188], Ю. Станішевського [310], [311], у яких закладено підвалини для наукового дослідження народної й модерної хореографії, методології танцювального мистецтва, обґрунтовано основи теорії вітчизняного народного танцювального мистецтва.

Історію українського народного танцю, українську народну сценічну хореографію досліджували Г. Боримська, В. Купленник. М. Загайкевич досліджувала особливості становлення українського балетного мистецтва в до- і післярадянський період: аналізувала постанови, балети, музику, майстерність та стильові образи виконавців. Монографії Ю. Станішевського («Український радянський балетний театр (1925–1975)» [311] та «Балетний театр Радянської України, 1925–1985» [310]) присвячені дослідженню розвитку балетного театру України радянської доби, аналізу творчих пошуків і досягнень видатних майстрів української сцени. Ю. Станішевський зазначає, що «період кінця XIX – початку XX ст. є передумовою виникнення, розвитку сценічної хореографічної культури України» [311]. Становлення українського балету дослідник пов’язує із відкриттям в українських містах у післяреволюційні роки театрів опери та балету. Процесу розвитку вітчизняної класичної сценічної хореографії сприяла також «творчість українських композиторів, які почали писати балетну музику» [310].

Важливі узагальнені відомості про культурне, мистецьке життя Львова, діяльність культурно-освітніх закладів зібрано у працях О. Ноги «Хроніки міста театрів. Театральне життя Львова впродовж 1920–1944 рр.» [187] та «Хроніки міста театрів. Театральне життя Львова впродовж 1900–1920 рр.» [188].

Аналіз історіографічних джерел засвідчив, що історія становлення та розвитку хореографічної освіти у Галичині (1919–1939 рр.) ґрунтовно не відображена у працях авторів. Окремі аспекти досліджуваної проблеми були предметом наукового розгляду вчених – представників історичної, педагогічної та мистецької галузей знань. Однак поза увагою дослідників залишилися питання навчання соціальним танцям та діяльності галицьких шкіл товариських танців у міжвоєнне двадцятиліття. Відтак, є потреба у здійсненні окремого дослідження окресленої проблеми, яка вченими цілісно не розглядалася.

Основу *джерельної бази* дослідження розвитку хореографічної освіти у Галичині протягом 1919–1939 рр. становлять як вже опрацьовані, так і маловідомі архівні фонди та друковані матеріали.

Джерельна база дослідження умовно поділена на дві групи.

Першу групу складають архівні матеріали. Серед них виокремлюємо джерела офіційного походження (документи та матеріали центральних та місцевих органів влади, документація державних правоохоронних органів та освітніх установ, службове листування тощо) та матеріалами професійних об'єднань, культурно-освітніх товариств (статути, протоколи засідань, програми, інші документи, що висвітлювали їх діяльність).

Другу групу складають періодичні видання 1919–1939 рр.

Перша група представлена неопублікованими архівними документами, що зберігаються у фондах трьох архівів (одного центрального та двох обласних): Центрального державного історичного архіву України у Львові (далі – ЦДІАУ у Львові), Державного архіву Львівської області (далі – ДАЛО), Державного архіву Тернопільської області (далі – ДАТО). Усього актуалізовано 58 одиниць зберігання.

У ЦДІАУ у Львові інформативними для нашого дослідження виявились матеріали Кураторії Львівського шкільного округу (Фонд 179), а саме – Листування з жителькою м. Львова Г. Іраутовою про надання дозволу на організацію курсів танцю у середніх та професійних школах м. Львів [144]; матеріали Українського педагогічного товариства «Рідна школа» (Фонд 206) – матеріали до ведення курсів українських національних танців [172].

Дисертаційне дослідження також базується на опрацьованих матеріалах державних обласних архівів. Зокрема, у ДАЛО цінними для нас виявились:

– матеріали Львівського воєводського управління (Фонд 1) – прохання осіб про видачу ліцензій та дозволів на відкриття шкіл танців, справи про

видачу ліцензій на відкриття приватних шкіл та курсів танців, справи про видачу дозволів на ведення науки танцю, переписка з повітовими староствами про видачу дозволів на відкриття шкіл танців, переписка з поліцейськими закладами з питання видачі дозволів особам на відкриття танцювальних курсів, справи про реєстрацію діяльності професійного союзу артистів балету та вчителів шкіл танців у Львові [67; 75–85; 87; 88; 108; 246; 249–253; 267–270; 308; 330];

– матеріали Суспільно-політичного відділу. Підвідділу у справах товариств і союзів (Фонд 110) – справи про видачу ліцензій власникам шкіл танців, справи про діяльність спілки вчителів танців у Львові (списки членів, статuti, протоколи зібрань) [61–66; 68–74; 86; 245; 309].

Інформацію про школи танців у Тернопільському воєводстві досліджуваного періоду дають документи, що містяться у двох фондах ДАТО:

– Тернопільське повітове староство, м. Тернопіль, Тернопільське воєводство (Фонд 3) – листування повітового староства з воєводським управлінням про видачу дозволів на відкриття школи танців [107];

– Тернопільське воєводське управління, м. Тернопіль (Фонд 231) – заяви та особисті документи окремих осіб, представлені для отримання дозволу на відкриття шкіл танців на території Тернопільського воєводства; переписка з Міністерством внутрішніх справ, з повітовими староствами з приводу видачі дозволів; дозволи воєводського управління на відкриття шкіл танців, улаштування танцювальних курсів на території Тернопільського воєводства [109–116; 248; 273; 274].

Характер документів обумовлений специфікою діяльності цих органів.

Нами представлено раніше не відомі архівні матеріали:

– з фондів ДАЛО – справа, що стосується видачі ліцензій на відкриття шкіл танців [68] та справи, які містять відомості про діяльність професійних союзів учителів танців у Львові [270], [308]. Серед матеріалів цих фондів є

інформація про дату, мету заснування союзу та товариств учителів танців, їх статуту тощо;

– з фондів ДАТО – справи, у яких містяться заяви та особисті документи окремих громадян, подані для отримання дозволів на відкриття шкіл танців; переписка з повітовими старостами та поліцією; дозволи воєводського управління на відкриття шкіл танців та влаштування танцювальних курсів на території Тернопільського воєводства, зокрема у Бродському та Буцацькому повітах [109]; [112]; [113]; [273]; [274].

Опрацьовані джерела першої групи дають підставу стверджувати, що архівні матеріали містять цінну, аленеповну та фрагментарну інформацію про теорію і практику хореографічної освіти у Галичині міжвоєнного періоду (основний масив використаних архівних даних стосується діяльності шкіл товариських танців).

Чимало фактологічного матеріалу виявлено у джерелах другої групи.

Нами актуалізовано 200 джерел, опублікованих у періодичних виданнях(газети, часописи) за 1919–1939 рр, що зберігаються у фондах Наукової бібліотеки ім. В. Стефаніка НАН України, в яких містяться публікації, що стосуються питань хореографічного мистецтва та навчання хореографії в Галичині досліджуваного періоду.

Використані періодичні видання можна поділити на декілька груп:

– громадсько-політичні та інформаційні видання (щоденні газети «Діло» [2–3; 37; 48; 92; 139; 146–147; 151–154; 193–207; 217; 219–221; 223; 228; 230; 232–236; 238–239; 244; 260; 264–266; 271; 285; 302; 317–318; 321], «Громадський вісник» [38; 343–344], «Wiek Nowy» [359–383], «DziennikPolski» [355; 358]; ілюстрований політично-господарський часопис «Новий час» [5; 10; 15; 28; 32–33; 36; 39; 94; 106; 127; 135; 145; 177–178; 181; 208–214; 216; 257; 262; 272; 283–284; 286; 288–289; 292–293; 295; 320, 322; 348]);

– культурно-просвітницькі журнали (двотижневик «Назустріч» [8; 190; 222; 224–225; 227; 237; 241; 299; 331], «Життя і знання» [313], місячник освіти, виховання, культури «Просвіта» [90; 132]);

– мистецькі журнали (місячник театру і сцени «Театральне мистецтво» [1; 31; 59–60; 117; 120; 122; 258; 287], часопис «KulturaLwowa» [357]);

– журнали для жінок (двотижневик «Жінка» [133; 149–150; 157; 183; 189; 296; 325], журнал для плекання домашньої культури «Нова хата» [4; 17; 35; 58; 91; 121; 134; 137–138; 148; 155; 175–176; 184; 226; 231; 240; 294; 301; 349]);

– видання українських педагогічних та гімнастичного товариств (ілюстрований часопис для всіх «Рідна школа» [100; 118; 136; 229; 276–282; 290–291; 312; 350–351], місячник присвячений вихованню дітей дошкільного віку в родині та дошкільцях і питанням суспільної опіки «Українське дошкільля» [7; 9; 93; 275; 297; 323], річник «Сокільські вісти» [6; 11; 29; 53; 95; 123; 306; 319; 337]).

Проблеми сценічного танцю, різні форми мистецького навчання займали місце на шпальтах щоденних та щотижневих видань, на сторінках часописів досліджуваного часового проміжку. Автори писали про хореографічні постановки, про гастрольні виступи європейських танцюристів, про звітні концерти танцювальних студій та шкіл.

На сторінках періодичних видань міжвоєнної Галичини знаходимо статті та замітки, які висвітлювали питання розвитку танцю як окремого виду мистецтва та навчанню танцям, зокрема: «Дійсне в українськiм балетi» (1923 р.) [122], «Танець – як виховуючий чинник» (1924 р.) [31], «Na trampolinie Terpsychory» (1933 р.) [357], «Про танкове мистецтво» (1935 р.) [301], «Ох, та каріока!» (1935 р.) [137], «Народини танку і його розиток» (1935 р.) [139], «Сильветки танечниць нашого століття (Ізадора Дункан, Антонія Мерсе (Аргентина))» (1938 р.) [299].

Численні статті торкалися проблеми розвитку модерної хореографії. Серед них: «Про ритмічні танки і хореографію» (1927 р.) [217], «Дещо про ритміку» (1928 р.) [91], «Ритмічна руханка» (1929 р.) [123], «Як зберегти молодість» (1932 р.) [17], «Ритмо-плястичні танки» (1934 р.) [184], «Дещо про ритмічний танок» (1934 р.) [313], «Дещо про ритміку» (1935 р.) [325], «Ритміка, пластика, мистецький танок» (1936 р.) [58], «Танечниця, яка перша зрозуміла вагу музики для танку» (1937 р.) [318], «Ритмічну руханку для наших дітей» (1938 р.) [275].

Окремі публікації присвячені постатям педагогам, танцюристам, їх творчим досягненням, а саме: «На маргінесі дебюту В. Авраменка» (1922 р.) [343], [344], «Школа національного танку артиста В. Авраменка» (1922 р.) [117], «В. Авраменко» (1923 р.) [59], [60], «Рухома школа українського національного танцю» (1923 р.) [287], «У школі О. Суховерської» (1936 р.) [138], «Вечір танку, музики і співу» (1936 р.) [15], [155], [216], «Великий танковий фестиваль» (1938 р.) [153], «Міжнародний конкурс танку» (1939 р.) [175], «Виступ Оленки Заклинської у Львові» (1939 р.) [189], «Бути танечницею – не легко... Розмова з Оленкою Заклинською» (1939 р.) [133] та інші.

У Галичині міжвоєнного періоду численні автори присвячували свої публікації питанням розвитку хореографічного мистецтва, аналізу виконавської майстерності, проблемам навчання танцям. Однак на особливу увагу і подяку заслуговує М. Пастернак – педагог, публіцист, редактор.

У львівських часописах (газета «Діло», журнали «Назустріч» і «Нова Хата») опубліковано цілу низку статей, рецензій її авторства. А саме:

– мистецькі статті («Рух – це здоров'я й життя» (1930 р.) [231], «Кругом давних і нових танків» (1933 р.) [226], «Слідами Ізадори Дункан» (1934 р.) [241], «Жак Далькроз і ритмічна руханка» (1934 р.) [237], «Душа і танок» (1935 р.) [224], «На службі Терпсихори» (1936 р.) [227], «Давня й

сучасна пантоміма» (1936 р.) [222], «Що нового в танковому мистецтві?» (1939 р.) [240]);

– рецензії на гастрольні виступи танцюристів («Рут Сорель і Георг Грок» (1937 р.) [230], «Балет Курта Джусса» (1937 р.) [220], «Балет Парнелля» (1938 р.) [233], «Далекий театр. Репрезентаційний польський балет» (1938 р.) [223].);

– рецензії на танцювальні вечори та показові виступи шкіл танців («Новочасна руханка у дівочих школах» (1932 р.) [229], «Вечір ритмічної гімнастики у Музичному Інституті ім. Лисенка у Львові» (1934 р.) [236], «Весна у слові, музиці й танку» (1935 р.) [234], «Вечір танку, музики та співу» (1936 р.) [219], «Вечір плястичних танків Белі Кацовой» (1936 р.) [221], «З вечора танку, музики та співу» (1936 р.) [225], «Свято весни» (1936 р.) [232], «Живі ляльки. Фантастична казка Миколи Шугаєвського у 4-ох віделонах зі співами й танками» (1936 р.) [238], «Народній танок на сцені» (1938 р.) [228], «Вечір плястичних танків школи Белі Кацовой» (1939 р.) [235], «Танковий концерт Марини Бронєвської та її групи» (1939 р.) [239]).

Звертає на себе увагу вміння М. Пастернак тонко відчутти і передати настроїв імпрези та її учасників, детально описати техніку виконання, загальну виразність і загальне враження. Для сучасних дослідників це є неоціненним джерелом інформації. Як слушно зазначає О. Серeda, дослідниця публіцистики М. Пастернак: «Її публікації відзначалися високим фаховим рівнем викладу матеріалу, засвідчували поважне знання авторкою танцювального мистецтва, володіння спеціальною термінологією, глибоке розкриття проблеми, ґрунтовний аналіз останніх тенденцій у царині досліджуваних видів мистецтва» [298, с. 368].

Таким чином, публіцистичний доробок М. Пастернак став цінним джерельним матеріалом для нашого дослідження. Завдяки її публікаціям

стало можливим відтворити хроніку танцювального життя та хореографічної освіти Галичини міжвоєнного періоду.

Доповненням до основного джерельного масиву стали оголошення у газетах «Діло» [193–207], «Новий час» [208–214], «WiekNowy» [359–383]. Опубліковані інформаційно-рекламні оголошення, проспекти дозволили «подивитися» на тогочасне світсько-танцювальне життя галичан, дізнатися імена вчителів танцювальних шкіл та студій.

Отже, львівська преса 1919–1939 рр. виступила багатим джерелом інформації стосовно предмету нашого дослідження, дозволила проаналізувати розвиток хореографічного мистецтва міжвоєнної Галичини, зокрема дізнатися як поширювались та втілювались у практиці роботи приватних шкіл танців, тогочасні напрямки модерної хореографії.

Використання друкованих джерел та архівних матеріалів сприяло виконанню поставленої мети – комплексно проаналізувати розвиток теорії та практики хореографічної освіти у Галичині 1919–1939 рр. Однак певні неясності залишились. Через відсутність архівів приватних шкіл модерних танців, студії класичного танцю при Львівській опері, Музичного інституту ім. М. Лисенка нам не вдалося знайти жодних документів, які б допомогли проаналізувати організацію навчання, програми, дидактичні методи, статистичні дані щодо учнів тощо. Це відповідно визначило зміст представленого дослідження.

Висновки до першого розділу

Детермінований різними чинниками соціокультурного та суспільно-політичного порядку процес становлення хореографічної освіти у Галичині 1919–1939 рр. є складним, багатоаспектним явищем, що являє собою окрему яскраву сторінку в історії української педагогіки та мистецтвознавства. Завдяки інтеграції потужного потенціалу європейських і вітчизняних хореографів розглядаємо його як унікальний продуктивний складник розвитку національної педагогічної думки України.

Історія педагогіки та мистецтвознавство мають значний потенціал для об'єднання свого науково-пізнавального ресурсу. Застосування міждисциплінарного підходу сприяє стиранню кордонів між історико-педагогічною наукою і мистецтвознавством для досягнення якісно нового розуміння предмета дослідження. Вони дають змогу «розчинити» їхні предметні межі та органічно і творчо акумулювати теорії, ідеї, концепти, методи цих галузей знань для всебічного творчого вивчення педагогічних ідей та творчих надбань хореографів Галичини 1919–1939 рр. Означені методологічні підходи є ефективним інструментом вивчення педагогічних ідей і досвіду діяльності хореографів галицьких педагогів зазначеного періоду за умови їх комплексного використання.

Означеними лініями перетину педагогічної науки і мистецтвознавства є такі структурні компоненти, як бібліографія – забезпечує методичний інструментарій (методи пошуку, обліку, реєстрації, систематизації) для зібрання різновидових джерельних матеріалів та їхнього всебічного аналізу; джерелознавство – визначає наукові прийоми збирання, класифікації, вивчення й використання текстових матеріалів для дослідження певних історико-педагогічних процесів і явищ (зокрема творчої і суспільної діяльності хореографів), сприяє з'ясуванню походження, автентичності, інформаційного потенціалу джерел; історіографія – представляє спеціальні

методики і проектує логіку опису, систематизації та критично-конструктивного аналізу наукових педагогічних та мистецькознавчих студій для визначення здобутків, прогалин, перспектив дослідження як окремих наукових проблем, так і розвитку певних дисциплін.

Історіографію хореографічної освіти у Галичині 1919–1939 рр. розглядаємо системно у контексті надбань досліджень з історії педагогіки, історії мистецтва та історичної науки. Аналіз історіографії роботи дав змогу виокремити такі напрями вивчення окресленої тематики: 1) розвиток освітньо-педагогічного та хореографічного процесів у Галичині означеного періоду; 2) історію розвитку хореографічного мистецтва, фольклорно-етнографічних традицій та хореографічної культури різних регіонів України, становлення хореографічної освіти України в різні періоди історичного розвитку; 3) теорія вітчизняного народного танцювального мистецтва, дослідження народної й модерної хореографії, методологія вітчизняного танцювального мистецтва.

Джерельна база (матеріали державних архівних установ, друковані матеріали львівської преси 1919–1939 рр.) дозволила всебічно підійти до розкриття досліджуваної проблематики.

Репрезентативний аналіз наукового доробку педагогічних персоналії хореографів дає змогу стверджувати, що їхні педагогічні ідеї та діяльність впродовж 1919–1939 рр. є значущою для розвитку педагогічної науки та хореографічної освіти України проблемою, яка не стала предметом спеціального комплексного аналізу.

Отже, нагромаджений і представлений джерельний комплекс створює необхідне підґрунтя для розв'язання висунених у дослідженні завдань.

Основні положення першого розділу розкрито в таких публікаціях автора [161], [162], [165], [166], [167], [168], [170].

РОЗДІЛ II. РЕАЛІЗАЦІЯ ІДЕЙ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ В ГАЛИЧИНІ (1919 – 1939 РР.)

2. 1 Навчання неklasичних форм танцю в Галичині міжвоєнного періоду

Аналіз розвитку хореографічної освіти Галичини міжвоєнного періоду неможливо здійснити поза контекстом динамічної епохи ХХ ст. та тогочасної модерної хореографічної культури.

Неklasичні форми сценічного танцю з'явилися під кінець ХІХ ст., це виражалось у тенденції до звільнення сценічної хореографії від традиційних балетних форм – манірних, неприродних поз, строго визначених позицій і «па» класичного балету. Новий напрямок у хореографії отримав назву «модерн». Термін «модерн» (франц. *moderne* від лат. *modernus* – новітній, сучасний) охоплює різні стилі танцю, які виникли в процесі розвитку цього напрямку – вільний танець або дунканізм, ритмо-пластичний танець, виразний або експресивний танець тощо.

Розвиток танцю «модерн» пов'язаний з іменами виконавців, хореографів, які творили нові коди танцювальної культури, нову лексику пластичної виразності та тілесного втілення; шукали зв'язок між формою танцю, емоціями та переживаннями танцюриста.

Нові форми хореографічної культури виникали під впливом ідей теоретиків та практиків, які розробляли засади рухів людського тіла з естетичної точки зору. Одним із них був Франсуа Дельсарт¹, який створив для потреб театрального акторства загальну теорію залежності жестів та рухів від емоційних переживань та почуттів людини. Дельсарт вважав, що кожен жест, рух мають бути виправданими, цілеспрямованими та органічно

¹ Франсуа Дельсарт (1811–1871) – французький театральний педагог, музикант, співак, теоретик акторської майстерності та вокалу. Науково досліджував «постановку естетики людського тіла», його називають основоположником теорії про тілесну виразність.

пов'язаними з емоційними переживаннями, він «надавав перевагу жесту несвідомому, проте викликаному емоційним станом людини» [347, с. 3–8]. Його система виразності «як теоретичний і практичний метод, осердям якого є людина як предмет мистецтва, чи не перша спроба в історії культури науково обґрунтувати закони сценічної виразності, створити гармонійний механізм взаємозв'язків тіла-емоції-думки. Дельсарт назвав свій метод курсом прикладної естетики» [346, с. 1].

Теорія Дельсарта, яка не була безпосередньо пов'язана з мистецтвом музично-пластичного вираження, відіграла велику роль у становленні всіх напрямків сучасного танцю першої половини ХХ ст.

Яскравим прикладом втілення теорії тілесної виразності у сценічній хореографії є відома американська танцівниця Айседора Дункан². Хореографія, експресія її втілень перегукувалась із пластичними та руховими взірцями танцювальної культури еллінів. Естетичним принципом «дунканізму» було повернення танцю до природних форм, вільних від академічних догм: «Ізадора Дункан зриває із балетовим шаблоном, що у своїх приготуваннях до танку надто багато часу присвячує техніці тіла, бо справді мистецький танок мусить зродитися з почування, візії ідеї, а не з витрениваних м'язів» [241, с. 5].

Дунканівська реформа мистецтва танцю полягала в гармонійному поєднанні всіх його компонентів – музики, пластики, костюму. А. Дункан «перша відкрила своїм «новим» танком тогочасному культурному світові все це бездоріжжя, на яке ввійшов танок і балет за останні півтора століття. Тоді царював шаблон та бездушність і все танкове мистецтво зводилося виключно до механічно вивчених, трафаретних балетних поз і якнайбільшого числа піруетів. Музика не грала при цьому всьому ніякої ролі, чи радше виключно

² Айседора Дункан (1878–1927) – американська танцівниця ірландського походження. Новаторством А. Дункан у танці стали звернення до камерної музики, імпровізація, відмова від класичного костюму та виступи босоніж. На початку ХХ ст. А. Дункан організувала кілька шкіл вільного танцю в різних країнах Європи, в яких намагалась реалізувати принцип загальнодоступності танцювального мистецтва, однак методології власної танцювальної системи та школи в широкому розумінні так і не створила.

була помічною, другорядною. Ісадора Дункан почала творити нові шляхи танку, власне починаючи від музики, бо вважала її основним для танку і найважливішим для нього чинником. Тільки в музиці, – твердила, – може повстати танок, тільки у ній може він найти джерело свого натхнення» [318, с. 5]. Так, нею вперше була зроблена спроба хореографічного прочитання сонат Бетховена, ноктюрнів та прелюдій Шопена, творів Глюка, Моцарта, Шумана [215, с. 7].

У творчій доктрині Айседори Дункан провідною була ідея про те, що танцювальний рух має відображати глибинні внутрішні переживання танцівниці. За цими канонами вона будувала свої композиції. Техніка Дункан не була складною, але порівняно обмеженим набором рухів та позицій танцівниця передавала найтонші відтінки емоцій, що наповнювали найпростіші жести глибоким поетичним змістом [254, с. 9]. Подібна пластика, яка взагалі не нагадувала балетну, потребувала й іншого костюму, іншого образу танцівниці. Айседора Дункан почала танцювати боса й у вільній туніці, яка нагадувала давньогрецьку.

Самобутність її творчо-виконавського стилю полягала в інтуїтивному та спонтанному пошуку індивідуальних форм виразу в танцювальних рухах. Їй було жаль дітей, яких вчать у балетній школі «вивертати» кінцівки і танцювати на кінчиках пальців. А. Дункан стверджувала: «Рухи, яким вчить школа балету наших днів, – це рухи, які суперечать природним законам тяжіння, природній волі індивідуума, суперечать рухам та формам, створеним природою. Балет базується на тому, що спотворює від природи красиве жіноче тіло!» [96, с. 19].

Метод навчання А. Дункан полягав у тому, що не варто навчати дітей наслідувати пози вчителя і змушувати їх до відтворення окреслених рухів, а лише розвинути у них природні рухові й танцювальні імпульси: «Нова школа танцю повинна ставити ті рухи, які є в тісній гармонії з досконалою формою людського тіла» [96, с. 21–22].

У своєму відомому маніфесті «Танець майбутнього» А. Дункан сформулювала основні завдання сучасного танцю як мистецтва майбутнього, мистецтва для мас. За її словами: «Рухи танцівниці майбутнього будуть схожі до рухів природи: вони відобразять коливання хвиль та поривання вітру, ріст живих істот та політ птахів і, врешті, думки людини, її думки про Всесвіт, у якому вона живе. Знак танцівниці майбутнього – звеличений дух у безмежно вільному тілі» [96, с. 24–25].

Чуттєва естетика хореографії А. Дункан дала початок популярності «вільного» або «пластичного» танцю.

Одночасно з розвитком і поширенням «вільного» танцю в Європі з'явився метод рухової інтерпретації музичних творів, так звана ритмічна гімнастика, створена Емілем Жак-Далькросом³. Ритмопластика Далькроза постала незалежно від напрямку, пропагованого А. Дункан, хоч і мала багато з ним спільного (відштовхувалась від античних зразків танцю, основ вільного і природного руху). Далькросу були до вподоби пластичні танці А. Дункан, але він вважав, що вона танцює «під музику», а він хотів бачити в танцях «втілення музики» [142, с. 35]. Хореографію тогочасного балету Е. Жак-Далькрос характеризував як «бідні одноманітні рухи, які абсолютно нічого не виражають, ці рухи без ритму позбавлені живої сили, які не зближуються з супровідною музикою, і навіть не приведені в гармонію з собою» [98, с. 127]. Причиною цього Далькрос вважав незалежність танцю від ритму і незнання танцівниками ритміки тіла, музичного ритму.

Далькрос стверджував, що система ритмічного виховання «точно визначає рухи в часі та просторі, навчає видозмінювати жести відповідно до тривалості музики і узгоджувати «па» з наголосами та різними музичними

³Еміль Жак-Далькрос (1865–1950) – швейцарський композитор, диригент та педагог, розробив систему «ритмічної гімнастики», у якій досліджував зв'язок руху і ритму. Розроблений ним комплекс вправ відповідав за розвиток відчуття ритму, контроль тіла, розвиток уваги, музичного слуху, винахідливості, розвиток пластики, вміння виділяти музичні наголоси рухами тіла. Перша школа Далькроза відкрита 1906 р. Ритміка швидко набула великої популярності у цілій Європі, а основним осередком його педагогічних ідей був Інститут ритміки в Геллерау коло Дрездена, куди на навчання приїздили танцівники з усього світу.

періодами. Коли ритм перейде в плоть і кров танцівників, тоді танці та пластичні рухи набудуть характеру, відповідного музиці; художня єдність виразиться в тому, що музика і танець будуть взаємно доповнювати один одного» [98, с. 144].

В основу системи Е. Жак-Далькроза покладено поняття ритму «як універсального начала, яке творить та організовує життя у всіх його проявах та формах» [98]. Зasadничими принципами методу ритмічної гімнастики Е. Жак-Далькроза є тези: 1) будь-який ритм є рух; 2) будь-який рух – «матеріальний»; 3) будь-який рух відбувається в часі і просторі; 4) простір і час наповнені матерією, яка підпорядкована законам вічного ритму; 5) внести порядок у рухи людини – означає виховати в ній почуття ритму» [98, с. 5].

Отже, за Далькрозом, ритм має фізичну природу і бере початок у природних, несвідомих рухах тіла, тому його відчуття варто розвивати через рухи. Діти та дорослі, які навчались за системою Далькроза, не просто пасивно слухали музику, а виконували певні рухи, які відповідали мелодії, гармонії, ритму музичного твору. Тобто через рухи людина може передавати відчуття, переживання музики. Далькроз був переконаний, що «мовою тіла можна не тільки передати ритмічний малюнок, але й виразити всі нюанси звуковисотності, темпу (*allegro, andante, accelerando, ritenuto*) і динаміки (*forte, piano, crescendo, diminuendo*)» [186, с. 205].

Спочатку цей метод застосовувався в музичному навчанні («ритмічна гімнастика допомагала майбутнім музикантам усвідомлювати музичний ритм за допомогою рухів власного тіла» [301, с. 6]) та згодом він набув широкого вжитку і у навчанні мистецтву танця, адже ритм є тим «містком», який з'єднує в танці музику і пластику, а ритміка «розвиває надзвичайну координацію рухів, а також вміння миттєво гамувати і розпочинати заново рухову діяльність, формує диференційовано точне відчуття свого тіла в часі і просторі» [186, с. 204]. Танцівниця повинна мати добрий слух, поняття про різноманітні ритми. Методика Е. Далькроза «дозволяла більш повно

виражати характер музичного утвору в рухах тіла в артистів балету і відповідно поглибити сприймання глядачами танців, які демонструвались на сцені» [43, с. 41].

Еуритмічна система Е. Жак-Далькроза, його естетика пластики тіла істотно вплинули на розвиток хореографії, техніки європейського модерного танцю першої третини ХХ ст. Ритмопластика «органічно поєднала два протилежні принципи: повне підкорення внутрішнім законам музичної форми, що диктує ритмічну організацію рухів, і їхня вільна пластична розробка, не пов'язана з жодною танцювальною традицією» [341].

Паралельно з розвитком ритмопластичного танцю в 20-х рр. ХХ ст. в Німеччині, Швейцарії активно розвивався так званий «виразний», «експресіоністський» танець (Ausdruckstanz). Хореографи, танцівники, які працювали у цьому напрямку, шукали способи передачі сприйняття світу, змісту через рухи та взаємодію з простором.

Провідним теоретиком танцю в той час був Рудольф Лабан⁴. Він виступав за свободу в танці, індивідуальність, однак розумів, що необмежена імпрровізація може порушити хореографічний малюнок у просторі. Тому він «охопив руховотанкові елементи у певні закони, а саме: рух-сила, ритм-час і напрям-простір. «Тільки в такому, – він казав, – упорядкуванні танцюристи можуть досягти справжню професійну гідність, і тоді їх танець матиме місце в мистецтві» [218, с. 92]. За Лабаном, будь-який вид хореографії визначається особливостями поєднання рухів та переважанням у них динамічної, просторової та темпової характеристик. Його ідеї вплинули на розвиток «виразного» танцю, який, на відміну від «вільного» танцю, не базувався на естетичних ідеалах Давньої Греції, а використовував інші засоби виразності.

⁴ Рудольф фон Лабан (1879–1958) – хореограф, теоретик танцю, творець системи аналізу рухів та запису танців «Labanotation», працював на поч. 20-х рр. ХХ ст. у Німеччині. Його цікавила мова рухів та розуміння як тіло на них реагує. Методика Лабана полягала у навчанні принципів руху, пропорцій, розвитку просторового мислення танцівника, відчуття взаємозалежності рухів одного танцівника та всієї групи виконавців.

Творцями цього нового танцювального напрямку були послідовники теорії тілесної виразності Дельсарта, концепцій Р. Лабана – Мері Вігман⁵ та Курт Йосс⁶. Образи їх хореографічних робіт, новації танцювальних технік відображали ідеї експресіонізму, а саме: «неприйняття будь-якої гармонії, врівноваженості, стійкості та суворості форм, прагнення відкрити зворотний бік явища, використати природність і антиприродність, навіть знайти красу потворного» [339]. М. Вігман, наприклад, відмовилась від рухів, що традиційно вважалися красивими. Почуття, емоції виконавиця передавала через грубі, примітивні жести. Вона одна з перших «розвинула уяву про танець як про комунікативну систему. Особливого значення в танцювальній педагогіці та балетмейстерському мистецтві вона надавала імпровізації. Фізична культура її рухів визначалася як інтимний дует, у якому партнером танцюриста ставав навколишній простір, що обумовлював амлітуду й траєкторію вправ» [42, с. 172]. Основним у виконанні танцю М. Вігман вважала артистизм, ритміку та свободу.

Виконавський досвід, підкреслена виразність сценічних втілень М. Вігман, К. Йосса та інших представників «виразного» танцю сприяли впровадженню експресіоністських ідей у модерний танець ХХ ст.

У 1937 р. балет К. Йосса приїздив до Львова, що стало небуденною подією у мистецькому житті Галичини. У тогочасній пресі знаходимо відгук про цей виступ: «Таку конструктивну у великому стилі хореографію пам'ятають хіба лиш ті, що бачили давній російський або шведський балет. К. Джусс – це балетмайстер-філософ, подібний у своїх творчих міркуваннях до вдумчивого коміка Чапліна, що бистро підглядає і з запалом просліджує

⁵Мері Вігман (1886–1973) – німецька танцівниця і хореограф, засновниця європейського експресивно-пластичного «виразного» танцю. У танці її приваблювали живі невідкладні розуму емоції – страх, відчай, смерть, пристрасть. М. Вігман є культовою постаттю серед хореографів, а вплив її творчості на розвиток виконавської техніки модерного танцю є беззаперечним.

⁶ Курт Йосс (1901–1979) – німецький танцівник, балетмейстер, педагог. Створюючи свою систему викладання сучасного танцю, К. Йосс синтезував танець модерн з елементами техніки класичного танцю, для вираження почуттів у танці задіював міміку та пантоміму.

позірно буденні прояви життя, влучною руховою інтерпретацією надає їм плястики і творить з них велику танкову симфонію» [220, с. 8].

Також «виразний» танець на львівській сцені представила викладач танців з Варшави, колишня танцівниця трупі М. Вігман – Руть Сорель. Її виступ у дуеті з танцюристом Г. Гроком відбувся у 1937 р. Це був «чистий природний танок, як вислів чуттєвої диспозиції, опертий на естетиці і культурі руху» [230, с. 8].

У період з 1933 по 1939 рр. у Львові відбулося багато гастрольних виступів, на яких виконавці презентували той чи інший модерний танцювальний напрямок. Так, німецьку школу виконання «вільного» танцю представляли польські танцівниці З. Бучинська, Я. Ляйцківна (1937 р.) [153, с. 14]. Чудову техніку модерного танцю демонструвала своїм виступом польська танцювальна група Парнелля (1936 р., 1938 р.) [233, с. 8], [355, с. 8].

У березні 1930 р. у Львові в залі Театру Новин відбувся вечір танців Гертруди Боденвізер⁷. Танцювальний колектив з Відня різнобічно представив галицькій публіці модерний танець [363, с. 13]. У березні 1934 р. танцювальна школа Г. Боденвізер вдруге приїхала з гастрольями до Львова. У газеті «Діло» надруковано відгук про цей виступ, який відбувся на сцені Великого театру: «Мистецькі спроможности ансамблю були наскрізь всесторонні. Представляли рухом бітональність (колисанка «Казелла»), наслідували механічний рух дзвонового язичка (Борткевич – «Дзвони»), символізували заперечення, проблеск надії і притакуючу віру в життя. Плили в м'якій ніжності і граціозності віденського вальса (Летар). В'язались руками у прощання (Мусоргського), відривались і єднались знов у передчуття, що розстаються. Простягали багаторукою пагодою сензитивно розтанцьовані передруховлені руки (Льорбер). Давали в партійній ненависти (Льорбер) переживання невгамовних людських пристарстей, скріплювали рух

⁷ Гертруд Боденвізер (1890–1959) – австрійська танцівниця, хореограф, педагог, послідовниця вільного танцю. Її стиль формувався під впливом творчості представниць американського модерного танцю – Айседори Дункан та Рут Сен-Деніс.

ворожости криком і вмирали переможеними переможцями. Витончена ніжність і модерна рішучість» [151, с. 7].

Гастрольні виступи європейських танцювальних колективів та окремих виконавців сприяли ознайомленню глядачів із модерним напрямком танцю та поширювали серед галицьких мистецьких кіл нові тенденції у розвитку хореографічної культури. Ці модерні течії, новаторські ідеї європейських теоретиків та практиків танцювального мистецтва позначились і на розвитку хореографічної освіти Галичини.

Проаналізуємо діяльність галицьких шкіл, курсів танцю, хореографічних студій, які працювали в ділянці модерної хореографії.

Методика Жак-Далькроза була відома в Галичині вже на початку ХХ ст. У 1908–1909 н.р. ритмічну гімнастику почали викладати у Львівському музичному інституті [354, с. 3]. Перші результати навчання було продемонстровано у березні 1910 р. у формі відкритої лекції. У жовтні того ж року I з'їзд польських музикантів рекомендував усім музичним школам запровадити навчання ритмічної гімнастики [354, с. 3]. З 1910 р. заняття ритмікою в Музичному інституті Нементовської (Львів) веде проф. С. Гловацькі, учень Далькроза, який на той час був єдиним викладачем ритмічної гімнастики в Польщі [354, с. 28]. Ритміка була предметом вступним і допоміжним для учнів, які опановували базові знання про ноти і музичні ритми, адже «вишкіл методою Далькроза дає ту велику слухову та ритмічну певність, а передовсім це безпосереднє відношення до кожного музичного елемента, яке витворює змогу переживати його власним тілом» [266, с. 6].

Згодом почали помічати її вплив на розвиток пластичності рухів виконавців. У статті «Гімнастика на послугах у музики» автор зазначає, що Далькроз недооцінив значення розробленої системи ритмічних вправ для танцю, адже «його метод показує, що рухи стосуються не головних ударів такту, а ритму мелодії, завдяки чому автоматичність маршу чи танця може

бути усунена і заступлена різноманітнішою грою рухів. Чому танець, як самостійна ділянка мистецтва, не міг би скористатися з того і хоча б частково повернути собі те значення, яке він раніше посідав?» [354, с. 8].

На сторінках преси критики виступали за дидактичні переваги методу Е. Жак-Далькроза і в навчанні мистецтву танця: «Розвивається не тільки м'язова еластичність, чутливість розуму і швидкість слуху, але й розвиваються естетичні почуття, які мимовільно спонукають молодь до красивіших округліших рухів, наказують дбати про зовнішню грацію гнучкого, здорового та тренованого тіла» [354, с. 26]. Після одного з показових виступів учнів проф. С. Гловацького в газеті «Голос» було зазначено, що «деякі твори були такими гарними, що нагадували балет, але не той глупий, який полягає на ставанні на великому пальці ноги, а той красивий, на правду естетичний, який відкрила А. Дункан» [354, с. 29].

Так, поступово новий напрямок танцювальної естетики проникав у систему музичної та хореографічної освіти Галичини. Однак початок Першої світової війни, післявоєнні роки призупинили розвиток ідей ритмопластики в Галичині. Наступну згадку про ритмічну гімнастику знаходимо у журналі «Нова хата» за жовтень 1928 р. У замітці «Дещо про ритміку» зазначається, що того ж року «курси ритмічної гімнастики відкрито при Музичному інституті ім. Лисенка, які веде дипломований фахівець З. Кольтин-Круг» [91, с. 20].

Відповідно до того, як росло зацікавлення ритмікою і модерним танцем, почали відкриватись, зокрема у Львові, школи та курси, де діти й молодь мали змогу опановувати мистецтво ритмопластики.

Піонером у навчанні ритмо-пластичного танцю в Галичині міжвоєнного періоду була Оксана Суховерська⁸ (Див. Додаток А. 1). Вона була дипломованим педагогом. У 1910 р. закінчила учительську

⁸ Оксана Суховерська (у дівочтві – Федів) (1891–1977) -фахівець з тіловиховання і спорту, спеціалізувалася на жіночій гімнастиці та ритміці, автор теоретико-методичних праць з проблем фізичного виховання («Рухові забави й гри з мелодіями й примівками» (1924 р.), «Роля жінки у фізичному вихованні» (1933 р.), «Ритміка» у 2-х томах та ін.).

семінарію Руського педагогічного товариства у Львові та склала іспит зрілості для вчителів. Протягом 1910–1914 рр. займалася руханкою в учительському кружку «Сокола-Батька» під керівництвом професора Івана Боберського⁹. У липні 1914 р. отримала диплом учителя руханки (гімнастики) у Львівському університеті, що давало їй право викладати у середній школі. Так почалася педагогічна діяльність О. Суховерської у школах Львова: у 1915–1916 рр. працювала учителем руханки у народній школі імені Б. Грінченка, у 1916–1920 рр. – в учительській семінарії «Рідної школи». Упродовж 1920–1939 рр. викладала руханку в жіночій гімназії сестер Василіанок та у власній школі ритмопластики.

У інтерв'ю, опублікованому у журналі «Нова хата» (1936 р.), О. Суховерська зазначила, що «суха, майже чоловіча руханка мене не вдовольняла. Я все мріяла про якісь повільні, м'ягкі рухи під звуки музики... Я почала шукати книжок із цієї ділянки, читала, вчилася. Натрапила на польську ритмічну школу у Львові, яку й закінчила. Пізніше для практичного вишколу я скінчила фізичне виховання на університеті, опанувала гру на фортепіано. Потім перейшла ще курс данської руханки, побувала за границею й приглянулася новим няпрямкам танковим – у Відні, Берліні й Празі. Вернулася з повною головою замислів й вражіннь...» [138, с. 5].

Отак під враженнями від європейських зразків модерної хореографії О. Суховерська почала поширювати мистецтво ритмо-пластичного танцю в школах, у яких працювала вчителькою руханки. Щорічно її вихованки демонстрували свої вміння на показових виступах. Відтоді «всі школи й навіть дошкілля перейняли мій уклад танків, і я тішуся, що цей спосіб навчання так розповсюдився. Згодом у нас зросло так зрозуміння для ритмічної руханки, що показала потреба й позашкільних курсів. Так я почала свою школу» [138, с. 5].

⁹Іван Боберський (1873–1947) – педагог, громадський та культурно-просвітницький діяч, основоположник та фундатор української національної фізичної культури [305].

Перша у Галичині Школа ритмопластики О. Суховерської відкрилась в 1930 р. у залі на вул. Мохнацького, 12 (сьогодні – М. Драгоманова [173, с. 112]) і мала три курси: «дитячий, для дорослих та клас гігієнічної руханки для пань» [138 с. 5] (Див. Додаток А. 2).

Учениці О. Суховерської брали активну участь у різноманітних творчих виступах, святкових концертах, мистецьких проектах, театральних постановках. Так, танки укладу мисткині було включено до постановки музичної комедії Г. Меріам-Лужницького «Жабуриння» з музикою В. Балтаровича. Схвальні відгуки про це знаходимо в газеті «Діло» за 9 лютого 1933 р. : «Похвальна згадка належиться виступам балету, що його підготувала п-і О. Суховерська: «Танок тіней», «Театральну румбу» і вельми помисловий «Танок жаб» виконали учениці ритмічно-плястичної школи п. Суховерської з великою грацією й вервою» [317, с. 6].

У тій же ж газеті «Діло» за 28 травня 1936 р. розміщена рецензія на вечір заходом молодих пань, що організували від «Товариства охорони дітей та опіки над молоддю» вакаційну виховну оселю для жіночої ремісничої молоді. Автор пише: «Найкращі точки програми – танки – виконала Дара Квасницівна, учениця школи ритмічних танків п. Суховерської. В обох її танках: у мальовничій «Голєндерці» й у «Пастушку» – відчувалося стільки артистизму» [244, с. 5].

У березні 1934 р. товариство «Українська Захоронка» влаштувало вечір ритмічних танків О. Суховерської [39, с. 7], [184, с. 5]. Рецензії у пресі були схвальними і віддавали належне школі О. Суховерської за її досягнення у навчанні ритмічному танку: «Був це не вечір, а попис. Кожна з точок програми була маленьким архитвором, маленькою цяцькою. У виконанні поодиноких точок програми слідно було в учениць п. Суховерської не лише величезний вклад праці, чималу вправу й втонченість, але й любов до танку. Цього рода речі, як незрівнянний танковий дует пп. Ніжанківської і Федорчак «Дощик», «Шевчик», «Вальс» (Див. Додаток А. 3), «Паяц» чи «Український

танок», не лише мали прекрасний ритм, красу лінії і м'яккість виконання, але й так потрібний в танку внутрішній вираз, мімічний вислів гри рухів. Танки О. Суховерської відтворювали дуже тонко кожний настрій, від легкого, ніжнього смутку, який пробивався у повільних, сумеркових рухах, м'яких хвилюваннях тіла аж по здарну силу й легку гротеску. В цих танках було все: й крик, і сміх, усмішки, задума, смуток, радість, були всі переживання так тонко схоплені й рівночасно подані з такою експресією і м'яккістю рухів» [39, с. 7].

Постановницький хист О. Суховерської відображено у танцях, які вона уклала для постановки драми-феєрії Л. Українки «Лісова пісня», яку підготували учениці жіночої гімназіїсестер Василянок у Львові (Див. Додаток А. 4). У двотижневику «Жінка» за травень 1936 р. надруковано відгук про постановку: «На особливу згадку заслуговував балет «Танок хвиль», у якому сольову точку відтанцювала Д. Тарновецька (учениця проф. Суховерської), виявляючи повну граціозність, м'яккість і плавність руху, гідну справжньої русалки. Ця картина, гармонійно зложена й відтворена при відповідному освітленні, робила прегарне зорове вражіння» [149, с. 7].

Спеціальністю О. Суховерської були ритмічні хороводи власного укладу [17, с. 9]. Це підтверджують численні виступи її вихованок.

Учениці О. Суховерської виступали у концертній частині ювілейного свята з нагоди 40-річчя Дівочої школи імені Тараса Шевченка, який відбувся 11 червня 1939 р. [148, с. 12]. Також учениці Ритмічно-пластичної школи О. Суховерської виконали танці (народний танець і танець сніжинок) у постановці фантастичної казки М. Шугаєвського «Дід Мороз» (Львів, 1939 р.).

Ритмічні танці для учнів «Рідної школи» О. Суховерська ставила під народну музику та вносила у постановки український національний колорит. Так, для Свята молоді «Рідної Школи», яке відбулося у червні 1934 р., вона

підготувала хореографічний переклад молитви «Боже великий, єдиний»; склала гуртові ритмічні малюнки для усієї шкільної молоді «Рідної школи» під мотиви відомих народних пісень «Верховино», «Ой, джигуне», «У лісі літо», «Дівча в сінях стояло», «Ой, не ходи, Грицю» та «Занадився журавель». Ретельно продуманими та підібраними рухами учасники передавали ритмічні та змістові нюанси музики. У щоденній газеті «Діло» за 12 червня 1934 р. надруковано відгук про це дійство: «Весь майдан укритий сотнями барв від народних костюмів. Вправляє 1200 молоді. Схиляються, перетинаються, виражають порухами топірця та стяжки всякі почування, за якими стежить багатотисячна юрба» [264, с. 1].

Для виступу учнів школи ім. Бориса Грінченка О. Суховерська уклала рухові образи й танці – «Весняні рухові образи», Гаївки учні виконали на сцені театру «Ріжнородностей» на щорічному святі школи, яке відбулось у травні 1936 р. [152, с. 9].

Характеризуючи діяльність О. Суховерської, М. Бачинська-Донцова зазначала: «Вона не придержується якоїсь одної методи чи системи, а дуже влучно старається схопити те, що гарне й доцільне зі всіх доступних джерел» [17, с. 9]. Школа ритмо-пластичного танцю Оксани Суховерської давала синтез евритмії та «дунканізму» і в такий спосіб поширювала ідеї модерного танку, викликаючи зацікавлення загалу ритмікою й танцями. О. Суховерська присвятила себе мистецтву ритмо-пластичного танцю, навчаючи молодь та дітей розкривати зміст музичного твору через ритмічну інтерпретацію, через пластику тіла.

Навчаючи своїх учнів мистецтву ритмічного танцю, педагог керувалась переконанням, що «справжній танцюрист повинен уміти добре порушуватися в просторі, по-мистецьки «рисувати» своїми рухами, він мусить уміти оцінити й виміряти рисунком рухів простір. Щоб танцювати по-мистецьки, треба вміти вливати в рухи красу, цілу душу, всі почування й думки» [313, с. 363]. О. Суховерська так говорила про танець: «Різні роди й методи танку

можуть бути добрі й розумні, бо ж усі вони мають за мету – пізнати, зрозуміти й навчитися мистецтва танку. Як у кожному мистецтві, тут треба йти вперед, виробляти щось своє і давати своє. Слепе наслідування – це тільки застій. У мистецтві стояти на місці, значить – йти назад!» [313, с. 363].

Натхненною творчою працею, постійними пошуками нових виразових форм О. Суховерська зробила індивідуальний внесок у розвиток ритмопластичного танцю у Галичині міжвоєнного періоду.

Ще однією творчою особистістю, яка працювала в ділянці ритмопластичного танцю, була Марія Пастернак (1897–1983) (Див. Додаток А. 5).

Майбутній педагог та публіцист навчалась у першій жіночій школі ім. Т. Шевченка під егідою Руського педагогічного товариства у Львові. Закінчивши школу, продовжила навчання в Музичному інституті ім. М. Лисенка. Протягом 1919–1939 рр. працювала у львівських школах, активно займалася питаннями оновлення та реформування українського дошкілля [45]. Зокрема, виступала за провадження елементів ритміки у дошкільних закладах: «Даймо й ми дітям на лекції руханки більше свободи, уріжнороднюймо її співом, музикою, танками» [229, с. 170] (Див. Додаток А.6).

Хореографічним мистецтвом М. Пастернак захопилась у дитинстві. Вона навчалась за ритмопластичним методом Е. Жак-Далькроза, вивчала виразний танець за методикою Г. Боденвізер та М. Вігман у Львові. Як зазначила Л. Бурачинська: «Марія Пастернакова виростала і школилась у Західній Україні. Хоч це може відсунуло її від великих балетних сцен України, проте наблизило до Заходу. Вона бо могла сприймати всі живі течії, що йшли в 30-тих рр. у танковому мистецтві» [27, с. 14].

М. Пастернак була прихильницею та послідовницею методики музично-ритмічного виховання Е. Жак-Далькроза. У численних публікаціях вона розкривала переваги навчання ритмопластиці. Зокрема, підкреслювала, що «ритміка, фахово ведена, впливає корисно на нервову систему, влекшує

опанувати рухи, дає почуття такту й ритму, є просто ідеальним приготуванням до найсубтельнішої форми танку, якою є плястичний танок... Ритміка згідно з бажанням свого творця ніяк не хоче бути танком-балетом, хоч це не виключає, що вона дає знамениту підготовку до танкових студій. Ритміка не тільки дає підклад умузикальнення, але й виробляє естетику й гармонію танкового руху та пробуджує думку у напрямку самостійної інтерпретації й композиції» [227, с. 4].

Звертає на себе увагу тонке розуміння М. Пастернак далькрозівської методології танцю. У статті «Жак Далькроз і ритмічна руханка» вона зазначає: «Провідною ідеєю ритмоплястики Далькроза не є «я вмію», а «я відчуваю». Учениця далькрозівської школи інтерпретує музичні твори з якнайбільшою докладністю, вживається в них, її тіло стає справді удуховлене та висловлює переживання душі, а такий ритмо-плястичний танок досягає, безперечно, до мистецьких вершин» [237, с. 3].

Здобуті теоретичні знання і практичні вміння М. Пастернак використовувала у педагогічній праці. Вона не створила власної школи ритмо-пластичного танцю, але вела курс ритміки для учнів «Рідної Школи» на Личаківській дільниці у Львові [4, с. 10]. М. Пастернак навчала вмінню відображати в рухах розвиток музичної думки, пластично розкривати образ через характер музичного твору. Прикладом слугують поставлені нею хореографічні композиції. Так, святкову Академію з нагоди 35-ліття дівочої школи ім. Т. Шевченка у Львові завершувала «ритмо-плястична ілюстрація «Поклін науці», укаду п. М. Пастернакової. У темряві сцени палає вогонь, а круг нього біло вбрані дівчатка під звуки музики виконують гармонійні рухи» [121, с. 5] (Див. Додаток А.7).

Зі своїми учнями М. Пастернак підготувала танцювальні номери і до свята матері, яке відзначала школа ім. Кн. Льва на Личакові (травень, 1934 р.). Ілюстрований щоденник «Новий час» містить рецензію на цей виступ: «Окремо слід відмітити мистецько виведені ритмічні танки-балети,

оригінального укладу п. М. Пастернакової. Діти виконали Женчики, Газетярі, Казка і філі (це все уклади п. Пастернакової). Усі ритмічні точки були мистецькі, а при тім з легкою вловимою символікою» [5, с. 6].

Педагогічна діяльність М. Пастернак ґрунтувалась на розумінні основної ідеї модерного танцю, а саме «психологічне проникнення у сутність образів і відповідна йому специфічна техніка» [243, с. 78]. Підтвердження цьому знаходимо у статті «Новочасна руханка у дівочих школах» авторства М. Пастернак: «Коли вже мусимо робити попис, головнo ж ритмічних танків, то в першій мірі мусимо знайти відповідну тему, докладно вдуматися у її зміст, начеркнути рисунок і щойно тоді добирати рухи. Очевидно, не все дасться докладний зміст, чи пак кожне слово мельодії, відтворити рухами. Тоді треба річ відповідно «стилізувати». Але загальне вражіння інтерпретації не сміє бути у розбіжності зі змістом» [229, с. 169].

Багатогранність особистості М. Пастернак відображалась у її діяльності: вона проявила себе не лише як педагог та освітянин, а також як дослідник танцювального мистецтва, популяризатор нових тенденцій у розвитку хореографії. На сторінках львівських періодичних видань у численних публікаціях М. Пастернак пропагувала ідеї ритміки як філософії танцю модерн, розповідала про провідних тогочасних зарубіжних хореографів, танцюристів, формуючи таким чином у читачів системний погляд на питання розвитку хореографічної культури, розуміння естетики модерного танцю.

Визначною фаховою силою, яка прилучилась до розвитку хореографічної освіти у напрямку ритмопластики, була Оксана Федак-Дрогомирецька (1910).

Фахову освіту О. Федак-Дрогомирецька здобула в Інституті ритміки під керівництвом самого Е. Жак-Далькроза¹⁰. У журналі «Жінка» за вересень

¹⁰Еміль Жак-Далькроз ревниво оберігав свою систему навчання ритмопластики. Випускний іспит з ритміки передбачав демонстрацію власного уроку як доказ вільного володіння пластичними та ритмічними аспектами предмета; імпровізацію на роялі, як музичний супровід уроку; вияв здібності до творчого

1935 р. читаємо: «З цієї фаховички ми можемо бути горді і спокійно довіритись їй, бо скінчила вона повний трьохрічний курс ритміки в Інституті Жака Далькроза у Женеві. Таких фаховичок є всього дві на цілу Польщу» [325, с. 4].

На запрошення Василя Барвінського¹¹, який був прихильником системи ритмопластичного танцю та ідей Далькроза, у 1933–1934 н. р. О. Федак-Дрогомирецька почала вести при Музичному інституті ім. Лисенка курси ритміки для дітей [184, с. 5], [236, с. 7], [237, с. 3]. Для цих занять як дидактичний матеріал В. Барвінський написав фортепіанну сюїту «Лемківські танці», твір «Метелиця» та інші [30, с. 149], [46].

На курсах, а згодом і у своїй школі О. Федак-Дрогомирецька дотримувалась далькрозівської концепції та методики: «О. Федак-Дрогомирецька є далькрозівською у строгому цього слова значінні і на своїх курсах веде ритмічну гімнастику точно за методою свого великого вчителя» [227, с. 4] (Див. Додаток А.8).

У травні 1934 р. відбувся перший показовий виступ учнів курсу ритміки в залі Музичного інституту. Уже згадувана М. Пастернак на сторінках газети «Діло» дала відгук на це дійство: «Вміло і точно діти виконали І.С. Баха двоголосу інвенцію F-дур. В І. С. Баха «Сарабанді» показала проф. О. Федаківна правдивий далькрозівський вишкіл. Кожний рух був вимовний, а всі вони гармонійно лучились у змістову цілість. У «Баляді» Брамса вибивалася на перше місце п. Голубович-Балтаровичева» [236, с. 7] (Див. Додаток А. 9).

У квітні 1935 р. наймолодші учениці курсу виступили на звіті аспіранток мистецтва, влаштованого кружком «Рідної школи» ім. Ганни Барвінок [234, с. 5], [265, с. 7].

мислення, вільного володіння власним тілом при відтворенні запропонованих ритмічних малюнків. Лише виконавши ці умови, випускник отримував педагогічне свідоцтво Інституту ритміки у Гелеррау [41, с. 49].

¹¹Василь Барвінський (1888–1963) - видатний композитор, піаніст, музикознавець, талановитий педагог, виконавець, ініціатор заснування і перший голова Союзу українських професійних музик, перший директор Львівської державної консерваторії ім. Миколи Лисенка. Все своє життя В. Барвінський присвятив служінню українській музичній культурі.

Схвальні відгуки про свою роботу проф. О. Федак-Дрогомирецька отримала після виступу її учениць на Вечорі танку, музики і співу, влаштованого в листопаді 1936 р. товариством «Українська Захоронка»: «Виступ вищої кляси школи проф. Л. Федак-Дрогомирецької переконав, що учителька держиться точно женеvського напрямку і цілі. Ніжна музикальність, ясна концепція орнаменту й форми руху – це ті цінні й необхідні вальори, що вже нині ставлять проф. Л.Ф. Дрогомирецьку в гурті зрілих педагогів. Учениці її виказали при вповні опанованій техніці тіла своє виразне й устійнене відношення до далькрозівської методи» [219, с. 7].

Відгук про цей виступ надруковано у львівському двотижневику «Жінка» (грудень, 1936 р.): «Група впровадила нас у той світ, де музика стає рухом. І дивно було: все, що ми чули, побачити відразу плястично на сцені» [183, с. 7]. Оцінюючи танцювальні номери, рецензент зазначила наступне: «Особливо повне й одноцільне вражіння плавности, тонкості та опанованості руху бачили ми в Рахманінові. Там наче нічого не діялося: забава золотим м'ячем молодих дівчат. Але гармонійність спокійних заокруглених рухів давала глибоке естетичне вдоволення і вносили спокій у душу, що його дає тільки справжня краса. У «Різолютто» Далькроза було все в повному русі та в докладно наголошуваному ритмі. Всі наче кишіли молодістю і життям. Рухи були певні, а рівночасно опановані. Шопен вийшов надзвичайно ясно, скристалізовано, рельєфно» [183, с. 7].

На своєму курсі О. Федак-Дрогомирецька навчала відчувати, розуміти музику, через пластику тіла передавати її зміст та динаміку. Про це свідчать відгуки у пресі про виступи дітей. Так, влаштована у червні 1938 р. ритмічно-музична імпреза «Діти– дітям» класу ритміки при Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка, продемонструвала вміння дітей мистецько пов'язувати рухи тіла з внутрішніми переживаннями: «Діти виконали низку ритмічних вправ до творів В. Барвінського («Прелюдія», «Зайчик», «Дощик»), Баха (Двоголосова інвенція ф-дур), Шумана («Нордійська пісня»),

Дворжака («Гумореска») та Далькроза (два марші, забава з м'ячем, вправи з тарабанчиками і з обручем, «Risoluto», «Канон»). Діти – здебільша малі, у дошкільному віці – виконували вправи з якоюсь дивною грацією та вичуттям, їхні рухи вповні гармонізували з виразом очей та обличчя – так і видно було, що це не вивчена лекція, а свідомий вислів внутрішніх переживань» [3, с. 9]. Ще в одній рецензії на згадувану імпрезу читаємо, що програму завершувала інсценізація байки «Чар весняної квітки» на музику В. Барвінського. Рецензент підкреслює, що діти в цій постановці «виявили багато вичуття і розуміння ритміки» [93, с. 97].

Окрім курсів ритмопластики для дітей, молоді і оздоровної ритмічної руханки для дорослих, О. Федак-Дрогомирецькаготувала танцювальні постановки для учнів «Рідної школи». Так, вона підготувала танцювальні номери учениць Дівочої школи ім. Бориса Грінченка для вистави В. Софронова-Левицького «Свято Весни». У газеті «Діло» за 5 квітня 1936 р. та двотижневику «Назустріч» за 15 квітня 1936 р. розміщені рецензії М. Пастернак на цю виставу: «Пергарні й оригінальні у своїй композиції танки до музики Чайковського і Лісовика укладу Оксани Федак-Дрогомирецької перенесли нас у світ чарівної казки на «Золоту Поляну» серед розспіваного зеленого бору» [232, с. 4]; «Повні ніжної поезії танки укладу О. Федак-Дрогомирецької подекуди робили вражіння стилізованих рухових мотивів, достосованих до музичного тла (нпр. «Весна й метелики», танок цвітів до музики Чайковського)» [227, с. 4]. У квітні 1937 р. учні ритмічної школи О. Федак-Дрогомирецької виступили на щорічному святі дівочої школи ім. Грінченка [282, с. 119].

Також О. Федак-Дрогомирецька вела курси для сценічних танцюристок, яким «ритмо-пластичні вправи допомагали краще розуміти музичний твір, і їх танці ставали глибшими, більш одуховленими» [218, с. 197].

Відомо, що О. Федак-Дрогомирецька вела лекції ритміки у дитячих садках та долучалась до фахової підготовки вихователів дошкільних закладів. У 1938–1939 рр. вона вела спеціальний курс з ритмічної руханки для вихователів та практиканток усіх українських дошкіль у Львові, на яких розкривала особливості ритміки для дошкільників, давала зразки ритмічних забав і рухових інсценізацій, показувала, як поєднати українську тематику, українську музику з ритмічними вправами [157, с. 7], [275, с. 145].

Результатом такої просвітницької роботи були публічні виступи дітей. Зокрема, на святковому ранку «Сміється сонечко до нас!» діти всіх львівських дошкіль товариства «Українська захоронка» продемонстрували музичні і рухові ілюстрації, опрацьовані О. Федак-Дрогомирецькою [7, с. 32]. У газеті «Діло» за 14 червня 1939 р. так описується це свято: «Усі забави виконували діти до музики, а деякі з них, як напр. забава м'ячами, забава обручами, грабельками на грядки, коники і повітряні бальони, мали виразний характер далькрозівських шкців. Це доказ, що ритмічну руханку, цю приємну для дітей форму музичного виховання, плекають у наших захоронках з особливою увагою. Заслуга в цьому у великій мірі проф. О. Федак-Дрогомирецької» [146, с. 9]. Для танцювальних вправ, дитячих таночків педагог використовувала музику українських композиторів, народні українські мелодії. Серед них: «Марш горобчиків» Н. Нижанківського, «Дощик» В. Барвінського, «Щебетала пташечка» муз. народна, «Слимачки» імпр. муз. О. Дрогомирецької.

О. Федак-Дрогомирецька глибоко розуміла всі тонкощі далькрозівської методології танцю. Як стверджувала М. Бачинська-Донцова: «Ритмічна руханка є підбудовою мистецького танку. До нього потрібно вже таланту, закрашеного індивідуальністю, бо щойно тоді «визволений» ритмічний рух стає мистецьким танком (точно, гармонійно виконані ритмічні вправи)» [17, с. 9]. О. Федак-Дрогомирецька мала цей талант і демонструвала його на сцені. Ритмо-пластичні танки у її виконанні («Прелюдія» І. Баха,

«Крайслеріяна» та «Новела» Шумана (Див. Додаток А. 10), «Баллада» І. Брамса та ін. [219, с. 7]) виявляли елегантність простих рухів, музикальність, вміння експресією рухів тонко передавати настрій музики та загальну інтерпретацію твору, «показувала своє велике вміння без пози давати справжнє мистецтво» [183, с. 8].

Педагогічну діяльність О. Федак-Дрогомирецька продовжувала у сфері хореографічної освіти до початку Другої світової війни. Вона піднесла навчання ритмо-пластичного танцю у Львові 30-х рр. ХХ ст. на високий фаховий рівень.

Проаналізувавши фактичний матеріал, можемо узагальнити, що у Львові досліджуваного періоду ритмопластичному танцю навчали О. Суховерська, М. Пастернак, О. Федак-Дрогомирецька.

У газеті «Wiek Nowy» за 3 жовтня 1931 р. серед оголошень міститься повідомлення про те, що в Інституті танцю «Стен» (Львів) ритмопластику для жінок та дітей вела Ф. Братт випускниця школи Г. Боденвізер у Відні [365, с. 13]. Однак, додаткової інформації про ці курси ми не знайшли.

Окреме місце в системі модерної хореографічної освіти Галичини 1919–1930 рр. займали школи та курси так званого «експресивного», «виразного» танцю, який захоплював своєю пластичною виразністю та хореографічною образністю.

Перша згадка про навчання танців на зразок віденської школи датується 1926р. Йдеться про хореографічну студію М. Гонтара у Львові (Див. Додаток А. 11). Прилюдний виступ учнів студії відбувся 7 лютого 1927 р. у залі Музичного інституту ім. М. Лисенка [35, с. 7].

Учні представили ілюстрації пісень «Дзвони», «Щедрик», «Журавлі», «Пташина пісня», «Сон». Критики схвально оцінили виступ студії: «Мали ми нагоду бачити у Львові зразок хореографічного мистецтва в утворах і виконанні артиста М. Гонтара, який при допомозі ритмічних танків і міміки ілюструє гарні українські пісні силами учнів хореографічної студії, він уміє

злучити з ритмічними танками повні ритму, естетики й життя українські народні танки в милу й бадьору цілість. Ілюстрації продумані артистом Гонтарем оригінально й субтельно» [7, с. 7], [217, с. 4–5].

Однак, незважаючи на схвальні відгуки, більшого успіху серед молоді хореографічна студія М. Гонтара не мала. У 1928 р. він організував свою школу у Золочеві [50, с. 178–179].

Розквіт навчання виразного танцю у Галичині припадає на 30-ті рр. ХХ ст. Модерному драматичному танцю у Львові навчали у школі мистецького танцю Б. Кац та у школі М. Бронєвської.

Приватна школа мистецького танцю Бели Кац знаходилась на вул. Хорожчизна, 7 (Сьогодні – Дудаєва Д., Чайковського П. [173, с. 101]) [356, с. 244]. Класи ділились відповідно до віку учнів.

Перша згадка у пресі про школу Б. Кац, яку ми знайшли, датується вереснем 1932 р. – це оголошення у газеті «Wiek Nowy» про початок лекцій артистичних танців для дітей та початківців [361, с. 15] (Див. Додаток А. 12). У статті «Давня й сучасна пантоміма» (1936 р.) М. Пастернак відзначає «танкові продукції групи Белі Кац» як вдалий зразок виконання сучасного танцю [222, с. 3]. У монографії Б. Мамонтович-Лоек, присвяченій дослідженню польського балетного навчання у міжвоєнний період, школа Б. Кац включена до «Списку ритмо-пластичних шкіл на території Польщі в 1937–1938 шкільному році»¹² [356, с. 244].

Щороку Б. Кац влаштовувала виступи своїх учениць. У сезоні 1936 р. львівська публіка мала можливість двічі побачити хореографічні роботи вихованок школи. Відгуки у пресі про ці виступи підкреслюють досягнення школи у напрямку виразного танцю. Оцінюючи виступ дітей молодшої групи, рецензент зазначала: «У дрібних танчиках діти почували себе

¹²Подаючи цей список, Б. Мамонтович-Лоек, посилається на Akt Min. WRiOP nr 7110: “Spis szkół rytmiczno-plastycznych na terenie Rzeczypospolitej, na rok szkolny 1937/38” [356, с. 243]. У цьому ж списку значиться приватна школа артистичного танцю Марії Жечицької-Вайдової (Львів, вул. Пілсудського, 11). У фондах ДАЛО нам вдалося віднайти деяку інформацію про М. Жечицьку-Вайдову. Вона числиться у списку осіб, які у 1932 р. мали ліцензію на ведення школи товариських танців (Див. підрозділ 2.3).

свобідно, видно, що вони входили в обсяг їх розуміння, і тому інтерпретували їх природно, а навіть із щирим дитячим гумором» [221, с. 7]. Учениці вищого курсу продемонстрували добру пластичність, техніку ніг. Схвально була оцінена хореографічна постановка «Вітражі» Й. С. Баха: «Танечниці проявили велику силу вислову, прегарну гру рук, у рухах дійшли навіть до містичного настрою» [221, с. 7].

У 1939 р. та ж М. Пастернак підкреслювала розвиток виконавської майстерності учениць школи, пишучи: «Танки старших виконавців, оперті на жидівській тематиці, виходять у них безконкурентно, просто зворушливо (Гінсберг – Азбука, Мендельзон – Коль Нідре). Гротески та пародії (знаменита «Лекція танцю» – Штрауса), повні щирого комізму та оперті на добрій техніці тіла, мають у школі Белі Кац своє добре поставлене місце» [235, с. 23].

Хасидські танки, оперті на народні єврейські мелодії, були візитною карткою школи Б. Кац (Див. Додаток А. 13). Танцівниці виконували їх «так прецизійно і з таким знанням жидівського фольклору, що публіка була щиро захоплена і зворушена» [227, с. 4].

Варто зазначити, що виступи школи не обмежувались Львовом. У 1936 р. Б. Кац зі своїми ученицями влаштували турне по більших культурних осередках Польщі [227, с. 4].

У своїй школі Б. Кац не просто репродукувала стиль віденської школи (вона була ученицею Гертруди Боденвізер), а й самостійно його продовжувала. На сторінках львівської газети «Діло» читаємо: «Школа мистецького танку Белі Кацовой належить до кращих цього типу шкіл у Польщі. Танки її укладу, чисті у будованні груп із прозірною плетінкою танкового рисунку, мають у собі щораз більше експресій вислову, хоча беруть надхнення радше від музичної, ніж танкової теми» [221, с. 7].

Метою школи мистецького танцю Б. Кац не було нав'язування учням чіткої системи норм і вимог, швидше розвиток рухових можливостей та

мімічних проявів. Розвиток мімічної і рухової виразності давав можливість ученицям школи Б. Кац виконувати довільні танцювальні постановки (новочасні гуморески і гротески, стилізовані народні танки [221, с. 7], пантоміми на теми із реального життя [222, с. 3]).

Школа Марини Бронєвської працювала при Музичному інституті імені Лисенка у Львові. Наслідуючи сучасний німецький напрямок хореографії, у школі ставився акцент на танець виразний, який полягав на максимальній експресії міміки, жестів та рухів, «школя ця оперта на індивідуальнім плеканню тілесного й духовного вислову» [227, с. 4]. М. Бронєвська мистецтву виразного танку навчалась безпосередньо у школі Мері Вігман у Дрездені. Вона перейняла від своєї вчительки естетику танцю, вдумливий стиль, однак не копіювала його, а шукала власні способи використання «вігманівської» методики для сценічних втілень. Як зазначала М. Пастернак в одній зі статей: «Спосіб рухового вислову лежить у Бронєвської на тій самій лінії, що у Вігман, все ж Бронєвська не лине у сферу абстрактів та містики, а шукає зв'язку з землею» [239, с. 9].

Оцінюючи роботу школи за рік, М. Пастернак у двотижневику «Назустріч» (травень, 1936 р.) зазначала: «Танки п. Бронєвської – це здебільша прояв чуттєвої диспозиції, сильний у своїй експресії, культурний у рухах, але бракує йому крови і життя, головно у вислові рук і обличчя...» [227, с. 4].

Опубліковані рецензії на концерт учениць М. Бронєвської (квітень, 1939 р.) засвідчують, що він далеко перевищив рівень шкільного виступу. Схвальні відгуки М. Бронєвська отримала за постановку групових танців: «У збірних танках виявила Бронєвська не тільки конструктивний, але і виразний малярський хист. Чи це були «Мєви» на тлі глибокої синяви моря (чудовий танок рамен), чи «Рибалки» закам'янілі в тужному вижиданні своїх близьких – чи повний експресії «Марш» Прокофієва, «Мазур» чи «Куявяк», усі вони композицією і кольористикою гідні були малярського пензля» [239, с. 9].

У своїх учениць М. Броневська формувала високу культуру руху та творче вміння експресивно виражати почуття у сценічних втіленнях, постановках. Її школа користувалась популярністю і визнанням серед фахових критиків, відзначалась високим рівнем артистизму.

Школи Б. Кац та М. Броневської дотримувались стилю і характеру виразного танцю до початку історичних подій 1939 р.

Навчання у школах модерного танцю у Галичині міжвоєнного періоду не давало фахової освіти, але відомі імена учениць, які у майбутньому стали професійними танцівницями, хореографами-балетмейстерами, здобули визнання в хореографічному середовищі України, Європи, Америки, Канади, Австралії. У цьому контексті хочемо виокремити школу ритмопластики О. Суховерської, О. Федак-Дрогомирецької та школу виразного танцю М. Броневської.

У школі О. Суховерської початкову хореографічну освіту отримали такі талановиті послідовниці ритмопластичного танцю, як Ірина Залеська та Дарія Нижанківська-Снігурович.

Ірина Залеська (1918–1988) протягом 1940–1943 рр. працювала у Львівському театрі опери й балету. У 1944 р. організувала ритмопластичні студії для української молоді у м. Міттенвальд (Німеччина), від 1949 р. вела студії ритмопластики у Мельбурні (Австралія). 1950 р. разом із чоловіком заснувала перший український професійний театр ім. Леся Курбаса у Вікторії, при якому викладала ритмопластику. Водночас вела ритмопластичну студію у школі ім. Лесі Українки в Нобл-Парку (Австралія) [89].

На курсах ритмопластики О. Суховерської, а згодом і в її школі протягом 10 років (з 1923 до 1933 рр.) навчалась Дарія Нижанківська-Снігурович (1915–1980). Хореографічну освіту здобула у Празі, де опанувала техніку класичного балету. Улітку 1939 р. прийнята до трупи Львівського театру опери й балету, де танцювала сольні партії у «характерних і гротескних танцях» [218, с. 176]. З 1944 р. працювала в таборі переміщених

осіб на території Австрії, де навчала таборових дітей хореографії. З 50-х рр. ХХ ст. працювала хореографом балетної школи Королівського балету у Вінніпезі (Канада).

На курсах ритомпластики Оксани Федак-Дрогомирецької за методикою Далькроза та в школі Марини Бронєвської навчались Галина Голубовська-Балтарович, Олександра Гургула-Щурат, Дарія Кравців-Ємець, Олена Гердан-Заклинська, Рома Прийма.

У М. Бронєвської навчалась Галина Голубовська-Балтарович (1915–1973). Вона була балериною одного з львівських театрів [342]. Ще будучи ученицею школи танців, своїм стилем вона виокремлювалась серед інших. Після святкового вечора «Товариства охорони дітей і опіки над молоддю», який відбувся у квітні 1930 р., критики писали: «До оживлення та мистецького виведення музично-хореографічного вечіру причинилися передовсім п. Галя Голубовська, яка своєю постаттю та гармонією своїх рухів звертала на себе загальну увагу. Найкраще відіграла п. Галя Голубовська свою роль в «Вальсі мелянхолійнім» (роля мелянхолії) та в «Рожках Полудня» (роля метелика)» [177, с. 7].

Схвальні відгуки Г. Голубовська-Балтарович отримала за виступ на святі, влаштованому товариством «Українська Захоронка» (1936 р.): «Вона відтворила Пальмгріна «Венецію» і дала дуже стилевий та передуманий викон. Плавними рухами, наче розколихане й розбурхане море, викликувала в нашій уяві карнавал у давній, прекрасній, старій Венеції. Нагадувала особливу красу венеціянок і їх горді рухи» [183, с. 7–8] (Див. Додаток А. 14). Г. Голубовська-Балтарович у хореографічних постановках вдало поєднувала основні елементи «виразного» танцю – ритм, експресію та емоційність, індивідуальність у вираженні форм.

Прихильницею модерної хореографії була Олександра Гургула-Щурат (1909–1996). Вона навчалась у Львівській консерваторії на курсах ритмопластичного танцю О. Федак-Дрогомирецької за методикою Далькроза, а

згодом – у школі М. Броневської, де опановувала мистецтво виконання «виразного» танцю (Див. Додаток А. 15). Танцівниця прекрасно володіла технікою модерного танцю і в міжвоєнний період опублікувала низку статей на цю тему. Так, в одній зі статей її авторства читаємо: «Мистецький танок – це нічим незв'язане, свободне і творче втілення різних надхнень (в першу чергу, музичних, але не тільки цих). Об'єктивний засіб – залізна дисципліна тіла. Мистецький танок має безліч напрямів і форм. Як існують побіч себе два роди музики, поважна й легка, що з них кожна має своє окреме завдання в житті, так існують і два роди танку. У нас, на жаль, дуже мало зрозуміння для тих справ. Глядачі часто захоплюються легким танком, підтягаючи його у своїй наївності до мистецького рівня. Справжні мистці, звернувшись лицем до дійсного мистецького танку, повинні виховувати публіку на його глибокій красі» [58, с. 3].

Виступи О. Гургули-Щурат мали успіх серед глядачів та критиків. М. Пастернак так охарактеризувала молоду виконавицю: «Перед нами розкішна танкова поява, що має в собі щось із ніжності віденської порцеляни, однак під цією крихкою поверхнею є у неї зразкова дисципліна тіла та тонке почування стилю» [241, с. 5].

На показовому виступі школи О. Суховерської у квітні 1935 р. О. Гургула-Щурат виконала кілька танців власного укладу, за що отримала схвальні відгуки: «Атракцією цієї імпрези був танковий виступ п. Олександри Щуратової. У «Пташиному Етюді» Борткевича представилася нам п. Щуратова як мала, ніжна пташка, що щойно пробує крила свої до лету, яку манить простір та безкрая блакить неба. А з тим і рухи розвиваються, стають повініші, смілі, набренілі радістю із вдалого першого лету. П. Щуратова відшукала саму себе в «Арабесці» Дебісса. У ранньому пробудженні, у драматичному страху перед бурею і громами та у розпогодженому закінченні виказала вона таку велику розпряжність рухів, дала стільки сили вислову, що можемо без труднощів відгадати у ній

представницю нового балету. «Український танок» В. Барвінського танцює радісним єством та індивідуально стилізує» [234, с. 5–6].

Після війни, коли модерні танці були негласно заборонені радянським режимом, О. Гургула-Щурат викладала народні танці в Музично-педагогічному училищі, а також певний час займала посаду балетмейстера у Театрі юного глядача (Львів). Вона залишила свій слід у педагогіці танцю, створивши унікальну методикку навчання і виховання дітей молодшого дошкільного віку. Однак жодного друкованого примірника її праць не залишилось [128].

Представницею модерного танцю в міжвоєнній Галичині була Олена Гердан-Заклинська¹³ (1916–1999). Початкову хореографічну освіту вона отримала в Чехії на заняттях В. Авраменка у Подєбрадах та у школі українського балетмейстера класичного танцю Олександра Костіна в Празі. Однак творча індивідуальність, манера її сценічного танцю сформувалась під впливом естетики ритмо-пластичного та «виразного» танців, які вона вивчала у школі О. Федак-Дрогомирецької та М. Бронєвської у Львові.

Темою для своїх виступів О. Заклинська обрала стилізовані українські народні танці та композиції, імпровізації на фольклорні мотиви. Результатом таких творчих експериментів стали танці «Дорога» (на музику З. Лиська), «Метелиця» (на музику В. Барвінського) та «Спомин з гір» (на музику В. Безкорвайного) [352]. У 1936 р. на «Вечорі танців, музики та співу», влаштованому товариством «Українська Захоронка», О. Заклинська представила львівській публіці знамениту «Дрібушку»: «Особливою атракією вечора була «Дрібушка», танок на народних мотивах. Безпосередня свіжість, темперамент та запал, з яким Заклинська передавала цей танок, викликувала бурю оплесків» [183, с. 7–8] (Див. Додаток А. 16).

У своїх виступах О. Заклинська демонструвала модерну техніку виконання. Так, вона хореографічно зобразила Мавку з «Лісової пісні» Лесі

¹³Перша частка – це сценічне ім'я, яке танцівниця додатково обрала собі в 1948 р., коли виїхала до Канади; друга частина прізвища – це прізвище батька, знаного в Галичині вчителя Богдана Заклинського [352].

Українки [155, с. 8], [183, с. 7–8]; підготувала виступи на підставі прочитання музики Чайковського («Золота осінь»), Рахманінова («Блискавка»), Весоловського («Мікі-Мавс») та Барвінського («Колискова»), що була «наче далеким відгомоном експресіоністичних танкових експериментів вігманівського стилю» [228, с. 7].

О. Заклинська стала першою українкою, яка брала участь у Міжнародному танцювальному конкурсі (Брюссель, 1939 р.). Вона перемогла у своїй номінації. Програмний виступ складався з чотирьох номерів: «Два народні танки, а саме «Дрібушка» і «Метелиця», та дві композиції на народних мотивах – «Сільська дорога» З. Лиська і «Колисанка» [175, с. 6].

Повернувшись з конкурсу, у великому залі міського театру вона продемонструвала широкому загалу фестивальні танці. У журналі «Жінка» знаходимо відгук про цей виступ: «Чотири танки – кожний інший тематикою, кольоритом і ритмікою, чотири костюми. «Метелиця» – повна розмаху полтавська дівчина, головокружне темпо вітрової заметілі; «Дорога» – лемківська жінка, повільні, повні болю, важкі рухи; «Колискова» – бойківська мати, що піснею заколихує і викохує свою дитину, у спокійному, тихому ритмі; у кінці молода гуцульська, повна життя і темпераменту у «Дрібушчі». Заклинська знає український фольклор і старається викінчити кожну свою креацію до подробиць» [189, с. 9–10].

У інтерв'ю для журналу «Жінка» (1939 р.) О. Заклинська підкреслила наступне: «Танок – це щось таке мряковинне в очах пересічного українця! Ставимо в тій ділянці, в якій європейські народи мають грубі томи історії й дослідів, щойно перші кроки. В нас ця його «історія» не сягає далше десятиліття взад» [133, с. 9].

У 1930-х рр. О. Заклинська навчала мистецтву танцю учнів «Рідної Школи» та проводила заняття з інтерпретації пісень серед дошкільнят «Української Захоронки». Під кінець Другої світової війни виїхала до Австрії, а згодом до Канади. У 1948 р. організувала власну школу

українського танцю при Вищих освітніх курсах у Вінніпезі. З 1950 р. педагогічну працю продовжила в Торонто, де мала власну школу мистецького танцю в Музичному інституті [352].

Школу модерного мистецького танцю М. Броневської та курси ритмопластики О. Федак-Дрогомирецької закінчила талановита виконавиця Дарія Кравців-Ємець (1916–2007). На одному з концертів (1936 р.), виконуючи танцювальну постановку «Сміх» до імпровізованої музики Бориса Кудрика, танцюристка «показала справжню безжурність і веселість молодости, яка степенувалася аж до неопанованого реготу й вертала знову в погідність соняшного усміху. Одначе правдиву глибину дала Дарія Кравцівна в «Ангелі суму» до імпровізованої музики Богдана Весоловського. З великою повагою, м'якими, заокругленими рухами відтворювала вона смуток і розпуку душі» [183, с. 7–8] (Див. Додаток А. 17).

У своїх постановках Д. Кравців-Ємець не боялась експериментувати. Зокрема, вона презентувала публіці виконання танцю без музики, а у супроводі слова (ритмо-пластична інтерпретація віршів Ірини Наріжної) [155, с. 8], [183, с. 7–8]; виконувала танці на релігійну тематику («Марія Магдалина», «Прелюдія» (муз. Ц. Франка), «Отче наш» (муз. Ц. Франка)) [218].

Стиль окремих постановок Д. Кравців-Ємець відображав основні компоненти «виразного» танцю – індивідуальність, емоційність, містичність. Прикладом була хореографічна картина «Ікони» до музики «Хорал» В. Барвінського (Див. Додаток А. 18). «Святі стояли рядом у бехруху, наче справжні ікони. Поволі, скупчено й супокійно почали рухатися. Але всі їх обороти тіл чи рухи рук були зумисне штивні – такі, як їх бачимо на старих іконах. Наприкінці всі зосередилися в одну групу і розпростертими білими руками зробили ясний хрест на темному тлі. Потім вернули у безрух старих ікон. Сміливий і дуже цікавий помисл виконано дуже дбайливо і гарно» [183, с. 7–8].

Дописувач журналу «Нова хата» так відзначив цю композицію: «Я подивляю і завидую молодій аранжерці «Ікон» п. Д. Кравців її відвагу і розмах, що дозволили їй піднятися такої тяжкої проби, може, першої в нас» [155, с. 8].

У 1941 р. Д. Кравців вела танцювальну студію для дітей при Інституті народної творчості у Львові, протягом 1942–1944 рр. працювала балетмейстром в Українському театрі у Дрогобичі. Емігрувавши до Канади, з 1950 р. вела Школу ритмопластики при Інституті культури у Вінніпезі.

У класі О. Федів-Суховерської базову ритмічну підготовку здобула Рома Прийма (1924–2004) – хореограф, педагог, прима-балерина Львівської опери. Захопившись виразною композицією, пластикою руху, глибоким змістом хореографії вігманівського стилю, Р. Прийма вступила у школу М. Броневської. У Львівській опері брала уроки класичного балету. Із 13-ти років Рома Прийма танцювала в Львівській опері – в операх «Аїда», «Кармен», «Фавст», балетах «Дон Кіхот», «Серпанок Переті» та ін. [44]. Її хореографічним постановкам були притаманні виразна індивідуальність, драматична насиченість (...). Також використовувала фольклорну тематику у сценічних виступах (Див. Додаток А. 19). Виїхавши за кордон, представляла свої модерні драматичні танці на сценах Нью-Йорку, Парижа, Мюнхена, Женеви, Лондона, Торонто, Афін.

Як бачимо, львівські школи модерного танцю дали хореографічну підготовку яскравим, самобутнім балетним та естрадним танцюристкам, педагогам та хореографам. Єдиної методики та програми навчання вільному та виразному танцю не було. Результати навчання залежали від індивідуальності педагогів. Певні висновки про навчання можна зробити з відгуків про виступи учениць. Теми їх танцювальних імпровізацій полягали на мімічному та руховому відтворенні різних емоцій, психічних станів та настроїв. Молоді мисткині танцю не копіювали стиль своїх вчителів, а йшли в танці своїм шляхом, творили хореографічні образи на основі класичної

музики, поєднували універсальність ритмопластичної техніки з національною тематикою, втілювали філософські та літературні ідеї, шукаючи оптимальні способи використання своєї методології для сценічних втілень.

Проведений аналіз дозволяє зробити висновок, що у Галичині у період 1919–1939 рр. навчання танцю «модерн» спиралось на ритмо-пластичну систему Е. Жак-Далькроза, естетику «вільного» танцю А. Дункан та методологію «виразного» танцю. Відповідно, школи модерного танцю поділялись з огляду на предмет науки (ритмопластика, виразний танець). «Вільний» або ритмо-пластичний танець ставив акцент на спонтанний та природний рух, якому не перешкоджають жодні технічні обмеження, а виразний танець полягав на максимально експресивному показі емоційних станів, пов'язаних зі змістом танцю через виразну міміку та жестикуляцію. «Вільний» танець був плинним і м'яким, а «виразний» – «гострим» та драматичним. Тому навчання елементів цих технік у межах однієї педагогічної практики не поєднували.

Обидва напрямки танцю – вільний та виразний – утрималися в танцювальних школах Галичини до початку Другої світової війни.

2.2 Українське народне танцювальне мистецтво в практиці хореографічного навчання у Галичині (1919–1939 рр.)

У 20–30 рр. ХХ ст. перед українським населенням Галичини, що перебувала в складі відновленої Польської Речі Посполитої, гостро постало питання згуртування української спільноти з метою піднесення національної гідності, збереження національних традицій та культурних надбань. Це був час «національної консолідації, активації усіх сфер, народження і змушнення масової національної самосвідомості, витворення певного типу «громадянського суспільства», феномену «держави в державі» [140, с. 161]. Одним з інструментів збереження національної свідомості, захисту від полонізації краю і означення свого символічного національного простору була народна хореографія.

Становлення та розвиток школи українського народного танцю у Галичині досліджуваного періоду перш за все пов'язані з іменем Василя Авраменка¹⁴, який присвятив своє життя популяризації української хореографічної культури не лише в Україні, а й далеко за її межами (Див. Додаток Б.1). Його називали батьком українського танцю.

¹⁴Василь Авраменко (1895–1981) – видатний збирач, систематизатор української танцювальної культури, фундатор української народної сценічної хореографії, віртуоз-виконавець українських національних танців, балетмейстер, педагог, хореограф. Народився у м.Стеблів, тепер смт. Корсунь Черкаської обл. Більшу частину життя прожив у еміграції. У творчій діяльності гармонійно поєднував різні форми народної танцювальної виразності: сольний, дуетний, ансамблевий і масовий танець у єдиній балетній драматургії. Танці В. Авраменка стали фактом не лише культурного, а й політичного життя, вони сприяли зміцненню національних почуттів широких верств громадськості, сколихнули патріотичні почуття серед студентської молоді. В. Авраменко першим вивів український танець на світову сцену. Під час перебування на теренах Західної Європи він створив значний доробок хореографічних полотен, тема яких – український народ, його життя і боротьба. Володіючи великим внутрішнім перевтіленням, пластичністю тіла, мімікою, розвинутою танцювальною технікою й знанням значного доробку лексичного хореографічного матеріалу, він створював вражаючі характерні образи “Гонти”, “Чумака”, “Козака” та ін. Справжній майстер українського народного танцю, В. Авраменко віддано служив національній ідеї, виявленій у його художній творчості, у неповторному хореографічному мистецтві. Видав підручник «Українські національні танці, музика і стрій»; Виступав на світовій виставі в Чикаго (1933 р.) та в Metropolitan House (1934 р.). Заснував в США кіностудію звукових фільмів «Наталка Полтавка», «Запорожець за Дунаєм». Виступав зі своєю групою в Бразилії, Аргентині, був керівником Інституту Народних Танців у Нью-Йорку [218, с. 44].

Хореограф розумів танець як «важливий чинник українізації та протидію процесу асиміляції. Його танцям була властива драматична насиченість, графічна загостреність, внутрішня напруга і водночас вишукана поетичність гри, вміння розпізнавати назрілі проблеми у контексті соціальних, пізнавальних, життєво-практичних ситуацій» [324]. Це підтверджує його визначна педагогічна діяльність у Галичині протягом 1921–1924 рр.

Педагогічну діяльність В. Авраменко розпочав в українській військовій станиці полонених та інтернованих військ УНР у м. Каліш (Познанське воєводство, Польща), куди він потрапив у лютому 1921 р. разом з театром М. Садовського (Кам'янець-Подільськ). Там зі згоди культурно-освітнього відділу Третьої Залізної дивізії Української армії В. Авраменко заснував «Товариство відродження національного танку» та організував першу Школу національного українського танцю [130, с. 9]. Учнями були старшини й козаки.

Школа не мала ні приміщення, ні засобів для навчання, ні музики та надзвичайна упертість і любов В. Авраменка до танцю подолали ці перешкоди. Під впливом його артистизму та творчої наснаги всі в таборі захопились українським народним танцем: «Скоро затанцював увесь табір. Танцювали на перервах між лекціями. Танцювали в черзі за обідом, за квитками до театру і т.д., танцювали на подвір'ю, в бараках, танцювали старшини і навіть генерали...» [117, с. 5].

Незважаючи на жахливі умови, у яких проходили тренування (у лазні, в коридорах, бараках, на дворі), у травні 1921 р. В. Авраменко з учасниками своєї школи демонстрував український танок на сцені таборового театру. 22 липня того ж року в дні свята Третьої Залізної дивізії В. Авраменко разом з учнями дали великий концерт. Програма включала реферат на тему «Коротка історія народного танку», танкові рухи й постанови, 10 різних танцювальних постановок. У журналі «Театральне мистецтво» розміщено

відгук про цей виступ: «Форми танців, модернізація народних «па», внесення в танок національної ідеї, спроби створення танку на певну тему – усе це було, безумовно, нове, приємно вражаюче, і з певністю можна сказати, що в історії української хореографії школа Авраменка мусить зайняти своє місце» [117]. Це були пророчі слова.

Від того часу відомості про школу набули розголосу і вона фігурувала як чинник культурного життя військової станиці. Восени 1921 р. школа давала концерти й в інших таборах інтернованих українських військ, а саме: в Стрілково, Олександрово, Куявському, їздили на гастролі до Лодзя.

Метою діяльності артиста було піднесення справи українського танцю на відповідний до його цінності та значення рівень. І разом з учнями йому це вдалося.

Праця В. Авраменка щодо піднесення мистецького рівня народного танцю, на думку М. Шендрика, базувалась на певних засадах, а саме: 1) правдива естетика мистецтва; 2) національний елемент у ньому; 3) художнє розуміння його цілі в процесі розвитку і вільної творчості, свободне від замкнутості і безкритичного наслідування [344, с. 4].

Засновані ним школи сприяли не тільки популяризації української культури серед діаспори та місцевого населення, а й підняли бойовий дух української армії. В. Авраменко та його учні сколихнули українське стрілецтво, підняли дух і віру у власні сили.

Останній виступ калішської школи відбувся 27 листопада 1921 р.: польська військова влада, стривожена піднесенням духом полонених, заборонила виступи. У відповідь на репресивні дії польського уряду В. Авраменко таємно залишив табір [130].

Одразу після втечі хореограф попрямував до Кракова. Тут він влаштувався на роботу у театр-кабаре «Відродження», де презентував українські сольні танці «Запорозький герць», «Гопак» та «Чумак». Невдовзі артист переїхав з Кракова до Варшави, де виступав з танцями в одному з

місцевих кінотеатрів. Кабаретне життя, у якому потрібно було розважати польських офіцерів, не відповідало тим ідеологічним ідеям, палким пропагандистом яких був В. Авраменко, тому наприкінці березня 1922 р. повернувся в Україну.

До Львова В. Авраменко прибув 1922 р. За підтримки театрального товариства «Українська бесіда» йому вдалося відкрити школу українських танців. Тут його талант як хореографа та педагога проявився вповні [130].

У травні 1922 р., коли від заснування школи минув лише місяць, відбувся перший показовий вечір школи народних танців: «Учні і учениці в числі 16 людей виконали цілий ряд танцевих продукцій, починаючи від танкових рухів і постав, здебільшого гуртових, а кінчаючи на сольових виступах самого артиста, який відгуляв власні композиції «Чумака» й «Гопака». Усі танці характеристичні своїм укладом, добором пар, зокрема мережкою рухів, що впливають з основних мотивів, а в'ються до фантастичного скінчення й уривання» [1, с. 20–21]. Виступ пройшов з великим успіхом.

Програма концерту складалась з 10 танців:

1. «Козачок» в одну пару, складений п. Авраменком, який надається до вживання на вечірках і салях. Він може виконуватися чи в одну пару, чи в чотири, або цілим колом.

2. «Коломийка» в дві пари танцюючих. Зібрана учнем артиста, п-ом Кравчуком (Галичанин).

3. «Гопак колом з вільним сольо», складений п. Авраменком, теж надається до виконання на вечірках.

4. «Чумак» – вільне сольо, склав п. Авраменко. Уявляє малюнок з життя чумака, який в дорозі в Крим за сіллю сам себе розважає.

5. «Козачок» в 4 пари, склав учень п. Ухач.

6. «Гопак колом» в 1 пару, склав п. Авраменко.

7. «Великодний хорівід», склав п. Авраменко.

8. «Сон Катерини», склав п. Авраменко – балетовий танець.
9. Уривок з балету «За Україну», створив п. Авраменко.
10. «Сольо – гопак парубка», створив п. Авраменко [343, с. 3].

В. Авраменко «проводив в маси актуальні для того часу ідеї настрої, що відображалось у художньо-образних формах» [130, с. 8]. У своїх хореографічних композиціях В. Авраменко відтворював героїчне минуле українського народу, через характерні образи передавав дух свободоловства та нескореності.

Ним зроблено «незмірно багато для зібрання й систематизування матеріалів щодо рідного танку, а також для удосконалення і, так би мовити, облагородження танку» [343]. В. Авраменко був «тонким знавцем нашої народної танкової пластики і чутливим інтерпретатором повних глибокого змісту і високого натхнення мотивів хореографічної творчості нашого народу» [59, с. 26].

За основу він узяв підручник В. Верховинця¹⁵. Одні танці залишав у всій їх непорушності, інші – удосконалив і підняв технічно, «підпорядкував автентичний танець законам сцени, надавши йому яскравої видовищності» [19, с. 13].

В. Авраменко підійшов до створення своєрідного театру українського танцю – спектаклів на народній танцювальній основі.

Критики писали: «Ознаки справжнього нашого балету на сцені виявив Авраменко. Починаючи від модерної «Катерини» і закінчуючи новим «Запорожцем», усе було своїм. Усі його постановки переведені в

¹⁵Верховинець Василь (1880–1938) – основоположник теоретичних засад національного танцювального мистецтва, автор «Теорії українського народного танцю». Цеперше в Україні наукове дослідження, де було систематизовано й узагальнено творчі досягнення української нації у галузі танцювального мистецтва. Балетмейстер-фольклорист мав на меті не просто показати красу танцю, а і створити міцну теоретичну основу для розвитку хореографії. В.Верховинець працював викладачем Київського музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка, у якому навчався В. Авраменко протягом 1917–1918 рр. Напрямо В. Верховинця полягав у прагненні до збереження фольклорно-етнографічного оригіналу, до захисту незайманої чистоти народного танцю від усього штучного і наносного, такого, що могло б танець змінити чи спотворити. Головна ідея В. Верховинця полягала у тому, щоб презентувати на сцені зразки рухів і танців у природному вигляді, такими, якими їх створив народ, а далі на їх основі і у тому ж ключі стилізувати і робити нові танцювально-сценічні варіанти, нові хореографічні постановки.

національному українському стилю. Окремі номери як Чумак, по силі темпераменту і по красі плястичних ліній являються настільки викінченими з мистецького боку. Дійсне в українськiм балетi знаходить скромний Авраменко. Це дійсне є своєрiдне красою як барвиста гiлка і повстає вона з нашого національного ґрунту...» [122, с. 7–9].

Школа плiдно працювала протягом року, і влiтку 1923 р. відбулося турне по мiстах Галичини. В. Авраменко разом з своїми учнями знайомили публiку з українськими побутовими та iсторичними танцями. Концерти відбулись у Тернополi, Станиславовi, Коломиi, Дрогобичi, Схiдницi, Тустановичах, Любинi-Великому, Ярославi, Городку Ягельонському, Самборi, Перемишлi, Сокалi, Равi-Руськiй, Угневi, Любачовi, Цiшановi, Яворовi, Миколаєвi, Жидачовi, Бережанах, Козовiй, Золотiй Слободi, Рогатинi, Бурштинi, Пуковi, Щирцю, Бiбрцi, Гриновi, Пiдгородищах, Львовi [60, с. 19].

У жовтнi 1923 р. В. Авраменко організував рухому школу українських національних танцiв, у якiй учнi ознайомились з iсторiєю та теоретичними засадами народного танцю, а також набували практичних навичок сольного та гуртового виконання програмних танцiв. Першi вiдчити вiдбулись у Дрогобичi. Далi школа об'їздила мiста Стрий, Перемишль, Станиславiв, Коломию, Тернопiль і Львiв [287, с. 31]. Таким чином реалiзовувалась хореографiчно-практична пiдготовка.

Програма навчання у школах була сталою і охоплювала: 1) теорiю танцю; 2) танцювальнi рухи; 3) танцювальнi постави; 4) танцювальну пластику; 5) танцювальну гiмнастику; 6) танцi: «Козачок», «Коломийка», «Катерина», «Журавель», «Чумак», «Танок Гонти», «Великодний хоровод», «Гопак колом з вiльним солом», уривок з балету «За вiльну Україну» (Див. Доаток Б.2). «Танок Гонти» і «Чумака» танцювали лише хлопцi, а «Катерину» лише дiвчата, iншi танцi виконували парами: «Козачок» – одна пара, «Коломийку» – по 4 пари, «Гопака» – довiльна кiлькiсть пар.

З 20 березня по 20 травня 1924 р. В. Авраменко влаштував інструкторський курс українського національного танцю у Львові. Після курсу інструктори-учасники склали іспит у присутності комісії. Отримане посвідчення надавало їм можливість «на власну руку улаштувати школи танку». У той час під наглядом В. Авраменка було відкрито школу в Дрогобичі. На початку квітня 1924 р. такі школи відкрились у Станіславові, Коломиї, планувалось відкриття шкіл у Перемишлі та Тернополі [120, с. 46].

Приїхавши у 1924 р. на Станіславівщину (тепер Івано-Франківська область), В. Авраменко організував у м. Коломиядві школи танцю: у чоловічій державній та жіночій приватній гімназіях. Також створив курси інструкторів. Репертуар, який вивчали на курсах та у школах, складався з танців: «Гонта», «Чумак», «Козачок Подільський», «Гопак колом», «Запорізький герць», «Плач Ізраїля» та ін. [158, с. 131].

Після одного з концертів школи Авраменка критик писав: «Усе, що стичиться форми танців, модернізації народніх танців, внесення національної ідеї в танець, щасливі проби компонувати танець на певну тему – це все було, безумовно, нове і вражало приємно. А як велике виховуюче значіння мають високо патріотичні продукції такі, як: Запорозьський козак, Чумак, уривок з балету «За Україну», Козачок, Коломийка, Гречаники, Журавель, Гопак колом та Катерина виконано з найбільшим артизмом і грацією» [31, с. 34–36].

На той час методика навчання народних танців була слабо розвинена і опрацьована, тому вплив індивідуальності педагога на зміст та інтенсивність навчання народних танців мав велике значення. Учні любили і підтримували В. Авраменка. Коли на початку 1924 р. він пошкодив ногу, учні влаштували в залі театру «Українська бесіда» концерт зі збором коштів: «Софія Федичківська, Олена Голіцинська, Ганна Борисоглібська, Микола Вороний, Євген Московичев, Роман Орленко виконали національні танці при народній музиці» [127, с. 11].

У Галичині В. Авраменко перебував з березня 1922 р. по листопад 1924 р. За цей час він об'їздив з концертами Галичину, Волинь, Полісся, Холмщину, Підляшшя, де заснував школи українського танцю. Але через відсутність легального дозволу на перебування на теренах Польщі та переслідування польською жандармерією В. Авраменко був вимушений залишити Україну.

З нагоди примусового виїзду з Польщі знаного хореографа та педагога, товариство «Просвіта» і «Сокіл-Батько» 7 вересня 1924 р. влаштували у Львові прощальний бенефіс, на якому вперше було виставлено новий твір В. Авраменка – балет на 1 дію «За Україну», а також жидівський балет «Горе Ізраїля» [271] (Див. Додаток Б. 2). Ще один прощальний вечір було організовано при участі Інструкторської школи і захисту СС Василянок [272, с. 11].

Вищезазначене дає підстави зробити висновок, що В. Авраменко зробив вагомий внесок у розвиток хореографічної освіти та культури галичан. Завдяки йому в міжвоєнній Галичині з'явилися школи та курси з вивчення національного танцю. Будучи яскравим та талановитим виконавцем, відданим патріотом, новатором у навчанні народним танцям, В. Авраменко зібрав навколо себе багато учнів та послідовників, яких навчив любити український народний танець, розуміти його лексичні особливості. Саме вони продовжили справу свого вчителя у Галичині. Опанувавши його творчий метод, вони створювали власні хореографічні постановки й методичні розробки, поширювали та популяризували українське народне танцювальне мистецтво.

Розвитку хореографічної освіти й виховання дітей та молоді Галичини у 1919–1930 рр. також сприяли українські культурно-просвітницькі, педагогічні товариства («Просвіта», «Рідна школа», «Українська захоронка») та молодіжні організації («Сокіл», «Луг», «Січ»). Зазначені товариства,

організації у своїй діяльності активно використовували кращі зразки національної хореографічної культури.

Зокрема, осередки товариства «Просвіта» пропагували народне хореографічне мистецтво шляхом організації курсів українських народних танців. Наприклад, у 1936 р. «Секція молоді» в Угнові при читальні «Просвіти» в Рава Руській провела курс українських народних танців (Див. додаток Б. 4). У січні-лютому 1937 р. філія Просвіти у Сокалі організувала одномісячний культурно-освітній курс з метою «зацікавлення молоді культурно-освітніми справами, подання їм початків загальної освіти та джерел і способів самостійної виховної праці над собою». 8 годин курсу було відведено на вивчення національних танців під керівництвом Володимира Небожука [132, с. 38].

Навчання народним танцям відбувалось в процесі підготовки святкових концертів, організовуваних філіями «Просвіти» з нагоди важливих подій, ювілейних дат. Так, у програму святкування повітового дня українки-громадянки навесні 1938 р. було включено народний танок «Катерина» [90, с. 99–101]. З метою ефективнішої підготовки до свята мелодію та детальний опис танцю було опубліковано у місячнику освіти, виховання, культури «Просвіта» (Див. Додаток Б. 5).

Подібно діяло і товариство «Рідна школа». Діяльність товариства була спрямована на забезпечення потреб українців у сфері шкільництва. Як зазначає Т. Завгородня: «Основними завданнями школи міжвоєнного періоду були: необхідність зберегти окремішність українського народу, розвинути національну індивідуальність особистості учня» [101, с. 99]. Тому учнів «Рідної школи» знайомили з народною хореографічною культурою.

Вивчення танців не входило в шкільну програму, опанюванню цього мистецтва відводились позаурочні години. Однак, не зважаючи на це, жодне свято «Рідної школи» не проходило без виконання національних танців. Так, на дитячому шкільному святі (Львів, 1925 р.) справно вийшла точка «Човник

хитається» введена дітворою хлопячої школи Т. Шевченка. «Аркан» у виконанні учнів школи Грінченка захопив навіть дуже вибагливих знавців [48, с. 3].

У програмі свята І. Франка і Свята молоді (1933 р.) були «національні танки у виконанні львівських дівочих шкіл ім. Шевченка та ім. Грінченка, лекція руханки та гагілкові хороводи у виконанні учениць гімназії Р.Ш.» [290, с. 185]. На святі з нагоди закінчення шкільного року у вселюдній школі «Рідної школи» ім. Т.Шевченка у Дрогобичі, яке відбулось у липні 1935 р., було виконано ритмічні вправи при звуках народної пісні та танці «Козачок» і «Танок метеликів» [295, с. 7].

Велике рідношкільне свято в 1937 р. закінчилось виступом дівчат усіх гімназій «Рідної школи», що вивели гагілки [291, с. 189]. На святі закінчення 1937–1938 н.р. учні школи РШ ім. Бориса Грінченка з успіхом виконали народні танці: «Велике захоплення серед публіки, викликали народні танки: загально подобався «Козачок-зірка», що його відтанцювали хлопці та «Козачок-Суходольський» у виконанні Садівничок» [152, с. 9].

Виступ з нагоди 50-ліття «Рідної школи» (1931 р.), який відбувався на майдані «Сокола-Батька» був особливо різноманітним. Учениці дівочих шкіл ім. Грінченка і Шевченка виконали національний танок «Козак» і «Гагілки». Балет учениць Львівської семінарії і гімназії по мистецьки виконав танок до пісні «Занадився журавель». Кружок «Рідної школи» ім. Б. Грінченка Городецької діляниці у Львові виконав танець «Хоровід» [33, с. 5].

Народні танці виконувались не лише на щорічних рідношкільних святах у Львові, а й в інших місцевостях. Наприклад, у рецензії на «Свято Молоді» в Рогатині (липень, 1931 р.) читаємо: Молодь народної школи «Р.Ш.» під проводом п. Славки Гевківної граціозно виконала 4 ритмічні вправи до пісень: 1. «Як весело минає час», 2. «Заграли тамбори», 3. «Нумож, браття, до зброї», 4. «Заграй ми цигане старий». Молодь з Пукова, під проводом п. Степана Юркова: ритмічні вправи дівчат до пісень: 1. «Понад

балку летить галка», 2. «Як весело минає час», 3. «Звіялшася шуря-буря». Діти народної школи «Р.Ш» перевели ряд забав при співах, як: «Царівна», «Ой минула вже зима», «А вже весна», «Яйлочки», «Ми кривого танцю». Молодь з Жовкви під проводом п. Івана Магмеда виконала національні танки, а саме: «Гопака», «Запорожця», «Козачка» й «Катерину» [292, с. 6].

На ювілейному святі «Рідної школи» в с. Васючині (1931 р.) місцева молодь виконала «Аркан», «Запорожець», молодь з Григорова – «Чумацький танок», особливе враження на публіку справило спільне виконання молоді з Васючина, Григорова й Підмихайловець танцю «Катерина». Танцювальні номери підготували: Катруся Мовчанівна (VII кл. гімназії), Оля Величківна (VIII кл. гімн), Славка Сайкевичівна (V рік учительської семінарії), Ярослав Булка (ст. техн. з Григорова) [28, с. 3].

Постановки танців до свят готували вчителі руханки, а деколи й самі учні. Аналіз рецензій про шкільні виступи дозволив визначити танцювальний репертуар, з яким знайомили учнів («Коломийка», «Аркан», «Катерина», «Чумак», «Запорожець», «Гопак», «Журавель»). Схвальні відгуки про виконання дітьми народних танців є доказом серйозної, впертої праці, яку рідношкільне учительство вкладало у виховання дітей та молоді.

Робота у товаристві «Рідна школа» в напрямку навчання народним танцям велась цілеспрямовано. Серед різноманітних освітніх та виховних курсів, які організовували кружки РШ для своїх членів, були і курси танців. Так, жіноча секція при кружку «Рідної школи» на галицькому передмісті (Львів, 1934 р.) організувала у школі ім. Т. Шевченка та в українській академічній гімназії курс національних танців для дітей. Обидва курси вів ученик В. Авраменка – Петро Лазорищак. Він показав, що навіть за такий короткий час, як 6 тижнів, можна багато навчити [92, с. 7]. Підтвердженням цьому були показові виступи дітей, які критики оцінили схвально: «Треба признати, що молоді танцюристи зі школи ім. Шевченка танцювали гарно. Кожний танець викликавав бурю оплесків, а малого (з 2 класи) «Міська», що

виконав «Чумака», публика викликувала дуже енергійно. Дуже гарно виконали дівчатка «Гагілки» і «Журавлі», а хлопці танцювали «Аркана», як правдиві легіні... Кожний танок гімназійних учениць й учеників був виведений насправду дуже добре. Легкість і свобода рухів деяких виконавців просто дивували» [92, с. 7].

Аналіз звітів Головного управління «Рідної школи» показав наступне:

– в 1933–1934 рр. курси національних танців було організовано у Любачеві та Мужиліві (пов. Підгайці) [276, с. 347];

– в 1934–1935 рр. було організовано 2 курси національних танців: у Бурканові (30 учасників) і Михайлівці (25 учасників) (оба Підгайці) [277, с. 370];

– в 1935–1936 рр. проведено курси танців у Дичкові (пов. Тернопіль) [278, с. 347]; в *рамках* рідношкільної й освітньої праці над жіноцтвом в Підгаєччині на так званих «жіночих лекціях було навчання національних танків» [351, с. 116];

– у 1936–1937 та 1937–1938 рр. було проведено по одному курсу національних танців. Курси пройшло відповідно 26 та 40 учасників [279, с. 343], [280, с. 361].

У 1933 р. повітовий кружок товариства «Рідна школа» у Стрию організував «Інструкторський курс українського національного танцю». Навчання проводив Роман Петріна. Програма курсу включала вивчення основних танцювальних постав, кроків, рухів (колін), міміки та танців укладу В. Авраменка, а саме: «Козачок на одну пару», «Катерина на дві пари», «Гопак колом на одну і більше пар», «Коломийка на дві пари», «Хоровід на 5 і більше пар», «Запорожець на 1 і 2 пари», «Журавель».

У 1936 р. Р. Петріна надрукував матеріали, на яких базувався згаданий вище курс українських національних танців (Див. Додаток Б. 6). У коментарях автор підкреслив «практичну вартість надрукованих матеріалів для провідниць діточих садків» [172, с. 8].

Товариство «Українська Захоронка» також культивувало народне танцювальне мистецтво. Як зазначала дописувач часопису «Рідна школа» за вересень 1932 р.: «народний танок є мистецтвом дуже підходящим для діточого віку. Його можна вчити вже й найменшу дитину. Природна потреба руху зробить її це мистецтво цікавим» [100, с. 260]. Тому в дитячих садках учили дітей ритмічних вправ і національних танців.

Вивчення національних танців входило до теоретичної частини курсів для провідниць дитячих садків при повітовому союзі кружків «Рідної школи» у Львові [136, с. 175], [350, с. 261]. Окрім теоретичних знань учасниці секції провідниць дитячих набували і практичних умінь.

До танцювальних вишколів вихователів, запрошували досвічених та професійних хореографів. Зокрема, практичний курс руханки і танцю вела О. Суховерська (див. Додаток Б. 7). Так, хореографічні композиції укладу проф. О. Суховерської слухачки курсу виконали на святі «На стрічу весні», організованому секцією провідниць дитячих садків при Повітовому Союзі кружків «Рідної школи» (Львів, травень 1938 р.). У журналі «Українське дошкілля» за червень 1938 р. надруковано відгук про це свято: «найкращим номером було виконання танців, які провідниці виконали із зрозумінням і відчуттям» [297, с. 65].

У практичній роботі з дітьми провідниці послуговувались посібником О. Суховерської «Рухові забави й гри з мелодіями й примівками» з рекомендаціями, мелодіями та малюнками фігур, виданого у 1924 р. (Див. Додаток Б. 8). Представлені забави та ігри включали в себе елементарні танцювальні рухи.

Для вихователів дитячих дошкільних закладів у журналі «Українське дошкілля» друкувались описи дитячих забав з танцювальними елементами та мелодії до них, наприклад: «Чугая» авторства учениці В. Авраменка Оленки Заклинської [9, с. 33], «Щебетала пташечка» О. Федак-Дрогомирецької [323, с. 142–143] та інші.

Результатом реалізації теоретичних знань та практичних вмінь на практиці були виступи вихованців дитячих садків. Наведемо кілька прикладів:

– народні танці були в програмі урочистого завершення року в українській захоронці на городецькому передмісті (Львів, 1927 р.) [288, с. 5];

– у Святі Молоді усіх шкіл «Рідної школи» у червні 1934 р. у Львові на площі «Сокола-Батька» брали участь діти «Української Захоронки», які виконали народні танці [281, с. 161];

– на святі закінчення півоселі на Личакові під керівництвом А. Кульбівни найменші дітки виконали танець «Катерина» (серпень, 1935 р.) [2, с. 6];

– на святі дитячих садків, яке влаштував повітовий кружок «Рідної школи» в Бібрці у вересні 1935 р., глядачі мали змогу побачити виконання масових танців – «Аркан» і «Верховень» виконали діти з садочку у Водниках (провідниця п. Рома Дідик), доріст садочку з Бібрки виконав «Коломийку» (пров. Нуся Холяківна), танець «Катерина» виконали діти з Підманастиря (пров. Ольга Цимбаліста) [289, с. 6];

– на закінчення дитячого садка у Сівці Войниківській Калуського повіту (1935 р.) провідниця Євгенія Чернецька підготувала з дітьми національні танці. Схвальні відгуки отримали діти за виконання танцю на дві пари «Мати доню колисала» [106, с. 6];

– на пописі дитячого садку в Гусятині (1938 р.) під проводом вчительки Сяні Мараківної діти виконали танець «Козак» [262, с. 7];

– для повітового свята найменших у Копичинцях (1938 р.) діти садка з Чабарівки підготували танок «Катерина», а діти з садка з Гадинковець затанцювали «Козака» [293, с. 7].

Відгуки про виступи дітей з українських захоронок свідчать, що вихованців навчали найпростішим зразкам народно-хореографічного мистецтва.

До народного хореографічного мистецтва у своїй діяльності зверталось українське гімнастичне товариство «Сокіл-Батько». Основною метою товариства був гімнастично-спортивний розвиток, однак велике значення також надавалось формуванню національної самосвідомості молоді.

По містах і містечках Галичини для членів «Соколу» періодично проводились руханкові курси, які включали і вивчення народних танців. Наприклад, в планах праці сокільського доросту на осінь та зиму 1926 р. значиться курс національних танців В. Авраменка [257, с. 5]. Програма 2-тижневого тіловиховного курсу, організованого у 1939 р. для посестер, передбачала вивчення національних танців. Для науки танцю було запрошено С. Дзьобу [11, с. 3]. Навіть таке нетривале навчання пробуджувало інтерес та захоплення своїм рідним танцем.

Характерною ознакою «Сокола» були масові показові виступи (здвиги), які завжди включали танцювальні номери. Найчастіше виконуваними народними танцями були «Катерина», «Коломийка», «Аркан», «Чумаки». Наприклад, на руханково-спортивному пописі у Добрянах у жовтні 1926 р., 4 пари «Сокола» виконали національний танок «Козачок» укладу Авраменка [286, с. 7]. На Сокільському вечері, який відбувся у березні 1929 р. у Львові, «шість дівчат в парних, народніх строях пописувалися танком «Катерина» [306, с. 3].

Національні танці було виконано на руханково-вокальному вечері Сокола Батька з нагоди 300-ліття уродин гетьмана Івана Мазепи (березень, 1933 р.) [284, с. 5]; на святкуваннях 40-ліття існування українського Сокола жіночий доріст і юнацтво Сокола-Батька виконали народний танок «Чечотку» (лютий, 1934 р.) [283, с. 5] та танець чумаків (липень, 1934 р.) [8, с. 3]; на сокільському святі в Лисничих у жовтні 1935 р. посестри «Сокола ІV» зі Львова виконали танок «Катерина», а місцеві посестри представили «Аркан» [147, с. 5]; свято сокільського гнізда у Дрогобичі закінчилось

виконанням національних танців «Козачок» і «Катерина» (вересень, 1937 р.) [53, с. 6].

Підготуватись до виступу можна було і самостійно. З цією метою у журналі «Сокільські вісті» друкували описи танців, які входили в програму здвигов. Так, на Здвиг 1934 р. учасницям необхідно було вивчити танок «Сон Катерини». Перед описом танцю зазначалось: «Кроки треба виучити солідно й точно, не переставляючи поодиноких кроків ні додаючи інших» [319, с. 10]. Для хлопців було надруковано опис танцю «Чумаки» укладу учня В. Авраменка Ярослава Булки [337, с. 4] (Див. Додаток Б. 9). У вересні 1935 р. для вивчення пропонувався танок «Залицяння» укладу В. Тихоліза [6, с. 7].

Проте не тільки «Сокіл-Батько» популяризував український народний танець. Молодіжні товариства «Луг», «Січ» також приділяли увагу вивченню українських народних танців. Особливістю цих товариств, як і сокільських злетів, були масові показові виступи, на яких публіка могла побачити живий український танок (Див. Додаток Б. 10).

Танці розучувались на курсах або в гуртках при товариствах. Зокрема, у 1926 р. лугова організація влаштувала курси національних танців за сприяння учнів школи В. Авраменка [145, с. 4].

У газеті «Діло» міститься схвальний відгук про мистецьке виконання танцю «Аркан» учнями школи ім. Б. Грінченка на святкуванні 25-літнього ювілею заснування першої «Січі» в Завалю Снятинського повіту, організованого повітовим січовим здвигом на площі «Сокола-Батька» у червні 1925 р. [302, с. 4] (Див. Додаток Б. 11).

Народні танці вивчали не лише в згаданих вище товариствах та організаціях. Так, в 1925 р. курси з вивчення народних танців було організовано при товаристві служниць в Стрию (Див. Додаток Б. 12).

В Олеську при підтримці парохіального комітету танцям дітей навчав вчитель національних танків п. Іван Оришкевич (1930 р.). Під його

керівництво гурток дітей підготував і виконав на дитячих фестинах загальну коломийку, «Катерину», «Гопак», «Козачок», «Аркан» і «Чумак» [94, с. 7] (Див. Додаток Б.13). При «Молодій Громаді» діяв гурток любителів українських танків (1939 р.) [240, с. 7].

Таким чином, «Просвіта», «Рідна школа», «Українська захоронка», «Сокіл-Батько», «Луг», «Січ» зробили вагомий внесок у формування культури та духовності української молоді. Зокрема, їх діяльність сприяла поширенню і популяризації українського народно-танцювального мистецтва, збереженню національних хореографічних традицій і надбань.

Узагальнюючи, можемо стверджувати, що ініціатива В. Авраменка плекання і культу рідного танцю запустила глибоке коріння між галичанами. Протягом міжвоєнного двадцятиліття у Галичині народні танці вивчали у дошкільних закладах, в школах, у культурно-просвітницьких, спортивних товариствах та організаціях.

2.3 Школи товариських (салонних) танців

У 20–30-х рр. ХХ ст. танці посідали значне місце у суспільно-культурному житті галичан. Широко розповсюдженими були громадські зали для танців – дансинги, різні товариства організовували вечорниці з танцями, танцювали у кав'ярнях та рестораціях.

Це підтверджують оголошення в тогочасній пресі, які допомагають відтворити «танцювальну» атмосферу Галичини міжвоєнного часу. Так, на сторінках газет читаємо: «Заходом Філії Союзу Українок і Українського Касина відбудуться Великі Вечерниці з танцями. Стрій – spacerovий» (1923 р.) [194, с. 4], «Товариство Взаїмна поміч Українського Вчительства у Львові уладжує Забаву з танцями. Музика сальонова. Стрій spacerovий» (1923 р.) [194, с. 4], «Союз Українок та Товариство Українська Бесіда влаштовують новорічні вечерниці з танцями» (1925 р.) [197, с. 4], «Українське академічне Товариство «Студентська Громада» улаштує Великі Вечерниці з котиліоном. В програму входить конкурс танців» (1925 р.) [196, с. 4], «Вечір з танцями улаштує Союз Українок» (1925 р.) [200, с. 4], «Кружок Українського педагогічного Товариства в Борщеві улаштує Великі вечерниці з танцями. Стрій spacerovий» (1925 р.) [195, с. 4], «Академічна молодь в Бережанах уладжує Великі Вечерниці з котиліоном. Стрій spacerovий» (1925 р.) [198, с. 4], «Заходом Товариства «Сокіл» відбудуться в Стрию Великі Вечерниці з танцями» (1925 р.) [199, с. 4], «Дансінг у Атляса» (1927 р.) [202, с. 6], «Танцювальна забава академічного кола львів'ян імені гетьмана Жолкевського» (1930 р.) [372, с. 7], «Танцювальна забава Зв'язку технічних працівників пошти, телеграфу та телефонів в Залі Народного дому; танцювальна забава працівників Міського закладу газу; танцювальний вечір працівників суду» (1930 р.) [381, с. 7], «Баль «Основи» у саях Народного Дому і Української Бесіди» (1932 р.) [210, с. 4], «Репрезентативний баль

загально студентський в салях Народного Дому» (1932 р.) [207, с. 1], «Дансінг кожної неділі в салях Союзу Українських Купців у Львові, Гродзіцких 1. Орхестра Яблонського» (1936 р.) [214, с. 3], «Карпатський Лещетарський Клуб уладжує Дансінг в салях «Русского Касина», Рутковського 22» (1936 р.) [212, с. 6], «Дансінг «Правничої Громади»», «Вечір танків для молоді від 17 до 90 літ влаштує в кімнатах «Бесіди» (Рутковського, 22) кружок «Рідної школи» ім. Ганни Барвінок у Львові» (1936 р.) [211, с. 10].

Як бачимо, багато святкових заходів, імпрез, вечорів поєднували з танцями. Аrenoю для танців були невеликі кількадеметрові площі у клубах та дансінгах, де «культивувався танок для танку самого, для насолоди ритму, що несе два зіграні тіла» [137, с. 8].

На початку ХХ ст. розвиток бальної хореографії відбувався в кількох напрямках:

1) у професійному розвитку – створюються спілки хореографів, організуються конференції педагогів танцю, проводяться світові конгреси танцю [320, с. 7]). У 20–30-х рр. ХХ ст. у Великій Британії при королівському товаристві вчителів танців було створено спеціальну Раду з бальних танців. Англійські фахівці розпочали стандартизування таких танців, як танго, вальс, швидкий та повільний фокстроти [340, с. 105]. У 1935 р. у Європі засновано Міжнародну федерацію танцюристів-аматорів;

2) у формах громадського танцювання, яке не передбачало володіння танцювальними парами бездоганною технікою виконання, а було для людей передусім засобом спілкування.

Бальний танець зазнав революційних змін на початку ХХ ст., коли на процесі його розвитку позначився вплив країн Північної та Південної Америки. Протягом першої третини ХХ ст. танцювальні ритми постійно змінювались.

У повоєнні роки популярними були уанстеп¹⁶, чарльстон¹⁷, фокстрот¹⁸. У 1920-х рр. панувало мрійливо-тужне танго¹⁹, повернувся вальс²⁰. У 1930-х рр. танго не втрачало популярності, також танцювали повільний фокстрот, англійський вальс та сезонні новинки – шіммі²¹, каріока²² тощо.

Уміння танцювати було обов'язковим світським навиком. У 1930-х рр. для самостійного вивчення виходили друковані збірки з ілюстраціями та описом фігур популярних на той час салонних танців. Рекламу такого підручника знаходимо в ілюстрованому щоденнику «Новий час» за 1936 р.: «Танцювати модно й елегантно навчитися тільки з найновішого «Самоучка сальонових танків»: танго, фокстрот, вальс, шиммі, полька, мазур, оберок і багато інших» [213, с. 15].

Однак найпоширенішим способом опанування танцювальних навиків для виконання парних світських танців було навчання у приватних школах товариських або салонних танців.

Школи велися за власний рахунок учителів танців, які завдяки репутації могли розраховувати на достатню кількість учнів. Навчання було зорієнтоване як на аматорів, що прагнули засвоїти лише ази хореографічного мистецтва, так і на професійних виконавців.

¹⁶Уанстеп – парний бальний танець, виконувався в темпі швидкої ходьби. Музичний темп 2/4. Поширився в 1910-х рр. у США, а згодом і в Європі. Виник на основі спрощених танцювальних рухів тустепа.

¹⁷Чарльстон – парний танець афроамериканського походження, який був шалено популярним в Америці та Європі 1920-х рр. Музичний розмір – 4/4. Темп швидкий. Виконувався жваво, з невеликим просуванням по залу. Характерними є свівли на подушечках стоп.

¹⁸Фокстрот – парний бальний танець, граційний та пластичний. Танцювальні кроки фокстроту відрізняються особливою довжиною та плинними рухами, виконується на одній «висоті». Виник танець в 1914 р. в Америці. На початках танець не відзначався особливою стриманістю, в ньому було багато махів ногами та підскоків. Потрапивши до Великобританії, танець видозмінився під впливом англійської культури і виконувався у вдох варіантах – повільний (слоу-фокс) та швидкий (квік-степ) фокстрот.

¹⁹Танго – парний танець вільної композиції. Для танго характерні чергування різких та повільних рухів, що визначає особливу, експресивну атмосферу танцю.

²⁰Повільний (англійський) вальс – бальний танець ХХ ст., створений на основі американських вальсів. Музичний розмір – 3/4. Темп повільний, близько 30 тактів на хвилину. На кожен такт, як правило, припадає три кроки.

²¹Шіммі – парний танець, який виконували практично на місці, рухаючи лише плечима. Музичний розмір – 4/4. Темп помірний. Виконувався під музику регтайма. Широкого розповсюдження набув у 1920-х рр.

²²Каріока – парний бальний танець, оснований на танцювальних рухах самби, румби, фокстроту. Музичний розмір – 2/4. Темп швидкий. Виконувався дуже жваво, з просуванням по колу. Танець був популярним в 1930-40-х рр. в Європі та Америці.

Як значиться у порядкувому розпорядженні Комісара Уряду у Варшаві: «Школи товариських танців – це заклади, в яких з метою вироблення естетики рухів та товариських форм танцю проводиться індивідуальна чи групова наука» [330, с. 2].

Особливим попитом школи користувались перед початком танцювального сезону, який розпочинався в листопаді.

Директор львівської поліції у листі до Намісництва у Львові від 13 квітня 1920 р. доповідає наступне: «Останній карнавал, який у небувалий до цього часу спосіб розбудив пристрасть до танцю, а також поява нових танців, які не доступні для загалу без попереднього їх опанування з допомогою кваліфікованих осіб, виявили, що існуючі школи танців не відповідають наявним потребам ні кількістю, ні кваліфікацією осіб, що їх ведуть. У зв'язку з цим передаю до намісництва прохання прихильно розглядати звернення на видачу дозволу для ведення шкіл танців» [77, с. 5].

Приміщення, у якому проводилось навчання, мало відповідати санітарним вимогам, вимогам пожежної та загальної безпеки. Ведення школи товариських танців у публічних залах для танцювальних розваг або в будинках, де знаходиться така зала, було заборонено [330, с. 2].

Відповідно до розпоряджень у школах товариських танців було заборонено:

- 1) навчання або демонстрація непристойних рухів, фігур;
- 2) присутність у залі під час проведення лекції чи заняття сторонніх осіб, за винятком батьків або офіційних опікунів неповнолітніх учнів та учениць. До залу під час заняття можуть допускатись учні інших класів тієї ж школи;
- 3) використання інших музичних інструментів, окрім грамофона, фортепіано або скрипки, група музикантів не може складати більше 2 осіб;
- 4) проводити заняття до 10:00 або після 23:00;

5) утримувати буфети, роздавати будь-які закуски або напої. Питна вода повинна бути в наявності і безкоштовно [330, с. 2 об].

Створення і ведення школи танців без дозволу, виданого староством гродським, воєводством чи намісництвом, було заборонено.

Дозвіл на ведення школи товариських танців не видавався особам, які: 1) не мали фахової кваліфікації і не гарантували ведення школи відповідно до правил та вимог; 2) не мали доброї репутації; 3) протягом попередніх 10 років карались законом.

Отримавши дозвіл, прохач зобов'язаний був проводити науку особисто. У випадку хвороби або інших обставин, які унеможливають тимчасове проведення лекцій, власника могла замінити особа, що відповідала вищезазначеним вимогам, при умові погодження з владою [330, с. 2].

У 1937 р. Міністерство внутрішніх справ внесло ряд нових поправок, які регулювали діяльність шкіл танців. Відтак дозвіл на ведення товариських танців не міг видаватись особам, які: «не мають польського громадянства, не мають доброї репутації, які в попередні 10 років карались законом, не мають посвідчення про середню освіту, не відбули щонайменше 3-річну практику в одній зі шкіл танців, що входять до професійного зв'язку. Вчителі танців можуть брати лише одного практиканта» [62, с. 5].

Відповідно до таких умов регулювались права та обов'язки вчителів танців. Щороку перед початком сезону (вересень-жовтень) відповідне староство гродське видавало школам розпорядження, з метою недопущення нелегальних заробітків.

Предметом нашого дослідження є школи танцю, які працювали у напрямку розвитку хореографічної культури та освіти. Особливим містом у Галичині з цього погляду від початку ХХ ст. був Львів. Протягом 1919–1939 рр. там діяло понад 20 приватних шкіл салонних або товариських танців.

У листі львівського староства гродського до воєводського уряду від 27 серпня 1932 р. подано список осіб, які мали на той час ліцензії на ведення шкіл та курсів танців: 1) Арендт Йозеф; 2) Блох Пінкас; 3) Брисьова-Іраут Хенрика; 4) Борітц Ізидор; 5) Буркацька-Куліговска Чеслава; 6) Дашинській Станіслав; 7) Фалішевській Станіслав; 8) Кац-Котовські Тобіаш; 9) Лоефлер Нікодем; 10) Ланг Кароль; 11) Новіцький Рудольф; 12) Немчиновська Стефанія; 13) Рааб (Орглер) Саломея; 14) Шпінетер Антоніна; 15) Шпінетер Ян; 16) Шпінетер Адам Ян; 17) Вітлін (Плевінська) Барбара; 18) Вітвіцький Тарас; 19) Вайдова Марія; 20) Валіцька-Цесельська Леокадія; 21) Ваха Вацлав; 22) Зволінський Вавжинец [269, с. 11] (Див. Додаток В. 1).

У фондах Державного архіву Львівської області вдалося віднайти інформацію лише стосовно отриманих переліченими особами дозволів на ведення шкіл танців.

Так, *Йозеф Арендт* у 1932 р. вів школу танців на вул. Личаківській, 4. У 1930, 1931, 1934 та 1935 рр. він отримував дозвіл на ведення курсів танців у межах львівського воєводства за винятком міста Львова [87, с. 1, 4, 10, 17]. Протягом 1936–37 рр. Й. Арендт також проводив курси салонних танців об'їзним способом [87, с. 33]. У тому ж 1936 р. репрезентаційна школа танців Й. Арендта функціонувала у приміщенні по вул. Оссолінських, 10 у Львові (сьогодні – Стефаніка В. [173, с. 114]). Серед танців, які можна було опанувати у школі, були і «найновіші моделі на 1936 р. – карранга та континенталь» [87, с. 23].

Курси танців на вул. Газовій, 4 (сьогодні – Газова [173, с. 104]) вів *Пінкас Блох-Орнішайн*. Він працював протягом 1929–1933 рр. на підставі дозволу, виданого гродським староством у Львові [269, с. 13, 14, 15, 16, 20].

Понад 30 років школу танців й салонної естетики утримувала дипломована вчитель танців *Хенрика Брисьова-Іраут* [144, с. 3] у приміщенні на вул. Чарнецького, 1 (сьогодні – Винниченка [173, с. 101]). У своїй школі

вона естетично розвивала молодь, прищеплювала їм поняття про належну поведінку у товаристві [65].

Педагог не обмежувалась роботою лише у власній школі. Так, у 1931–1932 рр. вона згідно з дозволом, виданим Кураторією Львівського шкільного округу, вела курси танців для вчителів та учнів львівських польських гімназійта семінарій [144, с. 1]. Курси танців для вчителів проводились у вівторок, четвер і суботуу залі товариства «Скала» (вул. Міцкевича, 28 [269, с. 9 об] (сьогодні – Листопадового Чину [173, с. 112]) (Див. Додаток В. 2 Фото 1). Для шкільної молоді заняття Х. Брисьова-Іраут проводила в понеділок, середу і п'ятницю [371, с. 14].

У 1933/34, 1935/36, 1937/38 н. рр.Х. Брисьова-Іраут мала дозвіл на проведення курсу танців та науки салонної естетики в середніх школах Львова. Курс складався з 12 лекцій [267, с. 7, 6, 13].

Ліцензоване навчання товариських танців у Львові на пл. Ринок, 14 у вересні 1931 р.розпочав *Ізидор Борітц*. З 15 листопада 1932 р. він вів курси танців на вул. Легіонів, 33 [61, с. 14] (сьогодні – пр. Свободи [173, с. 110]). Право вести лекції салонних танців Борітц І. отримав на підставі свідоцтва, підписаного Станіславом Фалішевським, керівником Львівської філії професійного зв'язку артистів балету та вчителів танців Речі Посполитої Польщі 14 липня 1931 р. У свідоцтві йдеться про те, що Борітц Ізидор навчався салонним танцям довший час і здав фаховий іспит кваліфікаційній комісії [249, с. 17].

Протягом 1932–1938 рр. Ізидор Борітц вів курси танців у Львові та об'їзні курси танцю у львівському воєводстві згідно з ліцензіями, які щороку отримував від староства гродського [61, с. 17, 19, 22, 24, 31], [249, с. 1, 4, 7, 12,24, 31, 36].

Фаховим вчителем танців була *Чеслава Буркацька-Куліговська*. Вона народилась 1883 р. у Варшаві. Танцю навчалась у Варшавській балетній школі. З 1909 по 1927 рр. була солісткою, а згодом і прима-балериною

балетної трупи львівського Міського театру. Виконувала як класичні, так і характеристичні партії. У 1927 р. залишила сцену і вела балетну школу при театрі до переїзду у Варшаву в 1937 р. [353]. Мета хореографічного навчання у цій школі була суто практична – у стислий термін підготувати танцюристів для балетної трупи театру. З газетних оголошень відомо, що у 1930 р. Ч. Буркацька-Куліговська вела курси танців в залі на вул. Тарновського, 43 (сьогодні – М. Тарнавського [173, с. 122]) (див. Додаток В. 2. Фото 3).

У квітні 1920 р. дозвіл львівської дирекції поліції на ведення школи танців у Львові отримав *Станіслав Дашинський* [77, с. 6]. Відповідну ліцензію він отримав від намісництва у липні 1921 р. [269, с. 9 об.]. У листопаді 1923 р. Ст. Дашинський отримав дозвіл на те, що навчання у школі танців «Терпсихора» (Львів) буде вести його дружина Станіслава Дашинська [77, с. 10], [269, с. 9 об.].

У жовтні 1926 р. Станіслав Дашинський подав прохання на проведення школи танців у Дрогобичі та Бориславі протягом 3 місяців [77, с. 17] (Див. Додаток В. 3). Відповідно до отриманого дозволу від 19 жовтня 1926 р. до 13 листопада 1926 р. він вів курси танців у Дрогобичі на вул. Міцкевича (сьогодні – Т. Шевченка) у приміщенні товариства «Сокіл» [77, с. 18 об.].

У період з 16 листопада 1931 р. по 31 березня 1932 р. Станіслав Дашинський проводив у Львові курси танців у залі Зв'язку машиністів залізниці на вул. Задвіжанській, 47 (сьогодні – Антоновича В. [173, с. 125]) для членів зв'язку та їх родин [63, с. 15–16], [269, с. 9 об.].

У 1920-х рр. львівська школа танців Ст. Дашинського знаходилась у приміщенні на вул. Панська, 11 [77, с. 29] (сьогодні – І. Франка [173, с. 115]). З листа коменданта повітової державної поліції у Львові до львівського старости гродськогovid 3 вересня 1932 р. дізнаємося, що у той час школа знаходилась на вул. Абрахамовичів, 14 (сьогодні – Бой-Желенського [173, с. 98]).

Знанням львівським вчителем танців, засновником і керівником балетної трупи Львівського Великого театру був *Станіслав Фалішевський*. Він закінчив Варшавську балетну школу. До 1905 р. був солістом Варшавського Великого театру. Протягом 1908–1912 рр. був балетмейстром театрів у Харбіні, Петербурзі, Берліні та Познані [243, с. 52]. У Львівському Великому театрі працював з 1912 р. по 1930 р. У 1920-х рр. Станіслав Фалішевський як балетмейстер театру разом із згадуваною тогочасною прима-балериною тієї сцени Чеславою Буркацькою вели при театрі балетну школу (1918–1930 рр.) [356, с. 183].

Приватна школа танцю С. Фалішевського знаходилась у малій залі товариства «Зірка» у Львові на вул. Францисканській, 7 (сьогодні – Короленка В. [173, с. 103]) (Див. Додаток В. 2 Фото 7). Щорічно навчання починалось у вересні. У школі навчали балетним та салонним танцям. На час відсутності маестро заняття проводив Гадеуш Бурка [72, с. 6].

У 1931 р. С. Фалішевський проводив лекції танцю у Товаристві торговців та купців у приміщенні на вул. Галицька, 9 [370, с. 13] (сьогодні – Галицька [173, с. 105]). Про відкриття сезону 1933/34 рр., 1934/35 рр., 1935/36 рр., 1936/37 рр. С. Фалішевський повідомляв староство гродське листом [72, с. 1, 4, 6, 8].

У 1920-х рр. С. Фалішевський був головою львівської філії Професійного зв'язку артистів балету та вчителів танців з центральним офісом у Варшаві та філіями у Львові і Познані.

Протягом 1929–1939 рр. курси салонних танців вів *Тобіаш Катц-Котовські*. З 1929 р. по 1933 р. він мав дозвіл на навчання танцям у Львові [78, с. 1–9], протягом 1934–1937 рр. також мав дозвіл на ведення курсів танців на території Львівського воєводства [78, с. 10–32], а у 1938 р. отримав дозвіл на проведення курсів салонних танців об'їзним способом [78, с. 37–48]. Так, на підставі цього дозволу Т. Катц-Котовський вів курси салонних танців у Дрогобичі у жовтні 1938 р. [78, с. 45]. Тривалість курсів у

конкретних місцевостях залежала від постанови відповідної повітової адміністративної влади. Наприклад, у Перемишлі, Жешуві, Дрогобичі, Бориславі тривалість курсів не могла перевищувати два місяці в кожному місті [78, с. 36].

До 1937 р. школа танців Т. Катц-Котовського знаходилась на вул. Хжановської, 11 (сьогодні – Вербицького М. [173, с. 101]) (Див. Додаток В. 2 Фото 8). Потім його школа товариських танців розмістилась на 2 поверсі у будівлі по вул. Потоцького, 40 [66, с. 35] (сьогодні – ген. Чупринки [173, с. 117]).

На початку 1920 р. львівська дирекція поліції видала дозвіл на ведення школи танців у Львові *Стефанії Немчиновській* [77, с. 3]. Дозвіл був дійсний до відозви. У травні 1921 р. намісництво видало погодження на ведення школи танців заступником в особі її чоловіка – Стефана Немчиновського [77, с. 35].

Школа танців подружжя Немчиновських знаходилась на вул. Коперніка, 11, але у жовтні 1935 р. вони повідомили староство гродське у Львові про перенесення її на вул. Гроджичьких, 1 [69, с. 8] (сьогодні – Друкарська [173, с. 105]). Згідно з оголошенням, розміщеним у газеті «Wiek Nowy» за 28 вересня 1936 р., С. Немчиновський навчав танцям за адресою Миколая, 21 (сьогодні – М. Грушевського [173, с. 112]) (Див. Додаток В. 2 Фото 14).

Школу салонних танців у Львові в приміщенні на вул. Сикстуській, 23 (сьогодні – Дорошенка П. [173, с. 121]) вела *Саломея Рааб (Орглер)*. Школа, яку вона успадкувала від батька Давіда Рааба, працювала з кінця XIX ст. і славилася доброю репутацією [250, с. 66]. У листопаді 1926 р. для ведення лекцій так званих сучасних танців Давід Рааб прийняв на роботу вчителя Саламона Бродмана [76, с. 96].

Необхідні дозволи та ліцензію на ведення науки танцю С. Рааб (Орглер) отримувала протягом 1932–1939 рр. [70, с. 4–45], [250, с. 59–

96]. Її лекції танців відвідували студенти, службовці, офіцери [267, с. 4], учні з середовища єврейської інтелігенції [70, с. 39]. Школа проіснувала до початку історичних подій 1939 р.

Фахова вчителька танців *Антоніна Шпінетер* вела хореографічну школу від 1914 р. і була її власницею. Школа знаходилась у будинку № 40 на площі Ринок [268, с. 56–57]. У танцювальний сезон 1926 р. лекції танців у школі А. Шпінетер давав Міхал Рогозінський [76, с. 98]. З листа львівського староства гродського до уряду воєводського у Львові відомо, що у 1930-х рр. навчання у школі танців Антоніна Шпінетер проводила разом з чоловіком *Шпінетером Яном* та сином *Шпінетером Адамом Яном*. Обоє були фаховими вчителями танців [253, с. 196]. Згідно з оголошенням, розміщеним у газеті «Wiek Nowy» за 12 березня 1937 р. Адам Шпінетер навчав сучасним та народним танцям [373, с. 11] (Див. Додаток В. 2 Фото 10).

Окрім викладання у школі на Ринку, 40 в кінці 20-х рр. ХХ ст. Шпінетер Ян Якуб навчав танцям і в інших містах Галичини. Так, 1927 р. він просив про дозвіл на ведення науки танців у Старому Самборі, Рава Руській, Самборі, Жовкві, Бібрці. Місцеві влади не перечили цьому. У 1929 р. мав погодження на ведення курсів танцю у Дрогобичі [253, с. 170–195].

У 30-х рр. ХХ ст. викладацька діяльність Яна Якуба Шпінетера була зосереджена у Львові. Перед початком карнавального періоду він проводив різні кількомісячні курси танців. Зокрема, у жовтні 1933 р. він проводив курси на вул. Зелений, 7. А в грудні того ж року відкрив курси танцю в приміщенні Товариства купецької конгрегації на вул. Галицькій, 19 (сьогодні – Галицька [173, с. 105]) [74, с. 3–7], [267, с. 9]. У вересні 1934 р. Я. Шпінетер повідомив староство гродське, що школа танців переноситься з приміщення Товариства купецької конгрегації до приміщення на вул. Коперніка, 16, у приміщення школи Немчиновської Стефанії [74, с. 11]. У 1938 р. він навчав танцям у школі, яка розміщувалась на Ринку, 17 [74, с. 12].

Школа танців *Тараса Вітвіцького* «Хоровід» у 1930-х рр. знаходилась на вул. Глибокій, 8 (сьогодні – Глибока [173, с. 104]). Протягом 1926–1930 рр. Вітвіцький Т. навчав танцям молодь та старших у залі музичного товариства ім. Лисенка по вул. Шашкевича, 5 (сьогодні – Шашкевича [173, с. 121]) [201, с. 4], [202, с. 6], [203, с. 3], [204, с. 5], [205, с. 5], [207, с. 1] (Див. Додаток В. 2 Фото 13). У школі були окремі курси для «молодших» та старших. Кожна група займалась двічі на тиждень. Курси тривали по 6 тижнів [137, с. 8]. Танці на обидвох курсах вивчали однакові. Серед популярних були повільний фокстрот, англійський вальс, танго, каріока (Див. Додаток В. 4).

Колишня прима-балерина польських театрів *Леокадія Валіцька-Цесельська* школу салонних танців вела у Львові в 30-х рр. ХХ ст. Про це свідчать дозволи, видані староством гродським у Львові на 1931–1933 рр. [269, с. 21–28] та урядом воєводським на 1937–1940 рр. [62, с. 6], [250, с. 12–16]. Збереглося прохання Л. Валіцької-Цесельської про продовження дозволу на проведення курсів танцю [269, с. 25]. У різні роки школа знаходилась у приміщенні Товариства імені Т. Костюшки на вул. Вроновських, 4 (сьогодні – Колесси Ф. [173, с. 124]) [380, с. 11], на вул. Охронек, 1 [62, с. 6], [250, с. 7] (сьогодні – Кониського О. [173, с. 114]) та вул. Батора, 28 (сьогодні – Князя Романа [173, с. 99]) (Див. Додаток В. 2 Фото 12).

Багаторічну практику в навчанні салонних танців та репутацію доброго вчителя і виконавця мав *Вацлав Ваха* [268, с. 26]. Архівні дані засвідчують, що В. Ваха в сезоні 1929/30 рр. проводив курс танців у «Зв'язку офіцерів резерву» у Львові. У листопаді 1931 р. він був запрошений «Відділом Міського Касина» у Львові для проведення лекцій танців [268, с. 31].

Протягом 1931–1934 рр. В. Ваха поновлював ліцензії на ведення курсів товариських танців у карнавальний період. Щодо адреси школи, то в листі коменданта повітової державної поліції у Львові до львівського старости

городського від 30 вересня 1932 р. зазначена вул. Малаховського, 3 (сьогодні – Остроградських [173, с. 112]), а в архівній справі, яка містить прохання осіб про видачу дозволів на відкриття шкіл танців, вказано, що школа танців В. Ваха у 1933 р. знаходилась у Львові на вул. Кохановського, 4 [268, с. 26] (сьогодні – Левицького К. [173, с. 108]).

Про декілька шкіл танців, які функціонували у Львові, нам не вдалося знайти даних. З листа львівського староства городського до уряду воєводського від 27 серпня 1932 р. [269, с. 11] знаємо лише, що власники цих шкіл мали ліцензію на ведення науки танцю.

Так, *Лоефлер Нікодем* навчав танцям у школі по вул. Мілковського, 5 (сьогодні – Гулака-Артемівського П. [173, с. 112]). Оголошення у газеті «*Więk Nowy*» від 30 січня 1930 р. засвідчує, що Н. Лоефлер щочетверга проводив заняття танців у «Народному домі» [383, с. 19] (Див. Додаток В. 2 Фото 2). Згідно з оголошенням у тій ж газеті за 3 листопада 1932 р. Н. Лоефлер проводив спеціальні курси танців для дітей за адресою вул. Охронець, 1 [367, с. 15] (сьогодні – Кониського О. [173, с. 114]).

Школа *Кароля Ланга* знаходилась на вул. Жижинській, 7 (сьогодні – Кубійовича В. [173, с. 126]). У 1928 р. він працював на підставі дозволу, виданого дирекцією поліції у Львові, а в 1929–30 рр. дозвіл отримав від староства городського у Львові [251, с. 6–13]. У 1934 р. К. Ланг мав дозвіл від уряду Воєводського на влаштування курсів салонних танців на терені Львівського Воєводства [267, с. 13].

У приміщенні за адресою вул. Пілсудського, 16 (сьогодні – Франка І. [173, с. 116]) була школа танців *Новицького Рудольфа* (Див. Додаток В. 2 Фото 5); *Вітлін (Плевінська) Барбара* навчала танцям на площі Ринок, 17; *Вайдова Марія* – на вул. Задвіжанській, 47 (сьогодні – Антоновича В. [173, с. 125]); *Зволінський Вавжинець* – вул. Грудецька, 8 (сьогодні – Городоцька [173, с. 105]).

У ході дослідження виявилось, що в міжвоєнне двадцятиліття у Львові працювали й інші вчителі товариських танців. Архівні матеріали містять деякі дані про Вечистого Мар'яна, Іраут Міхала, Панченко Тамару, Сливинського Валентина та Сливського Мечислава.

Найбільш знаковою є постать *Мар'яна Вечистого*²³, з іменем якого пов'язаний розвиток і поширення професійного та аматорського руху бального танцю в Польщі.

Фаховий досвід Мар'ян Вечисти здобував у Львові, спочатку в балетній школі Станіслава Фалішевського, а згодом у танцювальній школі Антоніни Шпінетер. У листопаді 1929 р. за результатами іспиту Професійний зв'язок ліцензованих вчителів танцю в Малополющі надав йому право навчати салонним танцям. Педагогічну діяльність розпочав у школі батьків дружини Яна та Антоніни Шпінетер [269, с. 11] на Ринку, 40 (Див. Додаток В. 2 Фото 4). На початку 1930-х рр. М. Вечисти відкрив власну школу танців, яка знаходилась на 2-му поверсі у будинку № 16 по вул. Коперника у Львові [71, с. 4] (Див. Додаток В. 2 Фото 11). Мав необхідні дозволи уряду воєводського на ведення такої діяльності. Мар'ян Вечисти був першим львівянином, який був членом Міжнародного зв'язку хореографів у Парижі. У жовтні 1935 р. він, склавши екзамени з хореографії, музики, педагогіки та сучасного танцю, був прийнятий до цього зв'язку і отримав звання професора танцю [384]. Того ж року створив Професійний зв'язок вчителів танців Польщі, та ця діяльність була припинена з початком Другої світової війни. У 1945 р. М. Вечисти виїхав до Кракова, де продовжив свою діяльність на ниві бальної хореографії.

У 1937 р. у приміщенні на вул. Чарнецького, 1 (сьогодні – Винниченка [173, с. 101]) навчав танців *Міхал Іраут* (Michał Irauth) У 1938–39 рр. науку салонних танців він проводив у приміщенні на вул. Охронець, 1 (сьогодні –

²³ Мар'ян Вечисти (Marjan Wiczysty) (1902 Львів – 1986 Краків) – польський танцюрист, хореограф, педагог. Був першим та найбільш заангажованим пропагатором бального танцю в повоєнній Польщі. Автор книжок «Танець товариський» (1958 р.), «Танцювати може кожен» (1979 р.).

Кониського О. [173, с. 114]). Викладацьку діяльність вів на підставі отриманих дозволів від уряду воєводства львівського [64, с. 4–12]. У серпні 1938 р. М. Траут отримав дозвіл на проведення курсу лекцій і танцювальних занять у малій залі Польського гімнастичного товариства «Соколо-Мацеж» на вул. Сокола, 7 [64, с. 8] (сьогодні – Ковжуна (част.) [173, с. 119]).

Фаховим вчителем танців була *Панченко Тамара*. Хореографічну освіту вона здобула в Подєбрадах (Чехословаччина), закінчивши в 1926 р. 2-річну балетну школу І. Костіна. Там упродовж двох років вела школу танців. Після приїзду в Польщу влітку 1928 р. навчала салонним танцям у Львові самостійно та у співпраці з іншими ліцензованими вчителями, наприклад з Барбарою Вітлін (Плевінською) та Тарасом Вітвіцьким [67, с. 9], [137, с. 8] (Див. Додаток В. 2 Фото 13).

Окрім роботи у приватних школах товариських танців, Тамара Панченко навчала хореографії учнів Народної школи ім. Князя Льва на Личакові. Зокрема, вона підготувала з дітьми танцювальні номери для концерту, який пройшов в січні 1936 р. в залі театру «Ріжнородностей» [331, с. 4] та танці до фантастичної казки Миколи Шугаєвського в 4-ох діях «Живі ляльки», яку учні ставили у червні 1936 р. [190, с. 5]. У тогочасній пресі розміщено відгуки про ці виступи: «Насолодою для ока були балети, виведені учнями п. Тамари Панченко: незвичайно опанований, хоч складний «Танок моряків», чарівний «Китайський танок», граціозний «Гавот», з якого кожне па було замкненою в собі картиною» [32, с. 2] (Див. Додаток В. 5).

Виконання дітьми танців у п'єсі «Живі ляльки» також отримали позитивний відгук: «Рухами плавними, заокругленими створили лісові феї і добродушки гарну мальовничу хореографічну картину. Життєрадісно і з темпераментом відтанцювали діти народні танки. Легко й свobodно накреслені сольові таночки (паяц, поліціант, москаль, циганка) були і не тільки проявом живої інвенції учительки п. Тамари Панченко, але й

переконували, що вона своїм ученицям дає добру й відповідну тілесну техніку» [238, с. 7] (Див. Додаток В. 6).

У 1920-х рр. керівником школи танців при Товаристві інвалідів поляків у Львові був *Валентин Сливинський* (Walentyń Śliwiński). Він працював на підставі дозволу, виданого товариству намісництвом від 31 січня 1921 р. [76, с. 21], [84, с. 1]. Також В. Сливинський мав дозвіл дирекції поліції на ведення науки танців у Малополющі за винятком Львова та Кракова у 1922 р. [84, с. 2], у 1923 р. вів кількатижневі курси на теренах Львівського воєводства [84, с. 22]. У 1925 р. мав право проводити курси танців у Львівському воєводстві за винятком Львова і Перемишля [84, с. 27].

Дипломований вчитель танців, член Варшавського зв'язку вчителів хореографії *Слівський Мечислав* (Śliwski Mieczysław) мав дозвіл львівського уряду воєводського на ведення школи танців з 1936 по 1940 рр. у Львові [71, с. 8–22], [250, с. 100–118]. В 1936 р. його школа салонних танців розміщувалась на вул. Оссолінських, 10 [250, с. 103 об] (сьогодні – В. Стефаніка [173, с. 114]), у 1937 р. – на вул. Гродській, 69 [71, с. 7] (сьогодні – Театральна [173, с. 105]).

У міжвоєнне двадцятиліття подібні школи товариських (салонних) танців функціонували й по інших містах Львівського, Станіславівського та Тернопільського воєводств, які територіально визначали межі Східної Галичини. Школи танців були у Бережанах, Бориславі, Бродах, Дрогобичі, Золочеві, Коломиї, Надвірній, Самборі, Старому Самборі, Станіславові, Стрию, Тернополі, Трускавці, Чорткові тощо.

Зокрема, *Володимир Качоровскі* (Włodzimierz Kaczorowski) тримав школу танців у Станіславові з жовтня 1892 р. У жовтні 1919 р. він отримав дозвіл на утримання шкіл танців у Пшеворську, Ярославі, Золочеві та Жешуві [267, с. 82 об]. Того ж року звертався з проханням до керівника староства в Дрогобичі про дозвіл навчати там танцям. Однак місцеві органи не бачили потреби у збільшенні кількості шкіл танців і не підтримали

прохання. У той час школа танців у Дрогобичі була при товаристві «Зірка» («Gwiazda»), також щороку сезонні курси товариських танців проводили приїжджі танцмістри [79, с. 47 об].

У Станіславові (кінець 1920-х – початок 1930-х рр.) навчатись танцям можна було у ліцензованій школі товариських танців *Вольфа Пещанського*. Навчання у цій школі давало можливість бути інструктором з танців [114, с. 68, 73].

У 1921 р. у Коломиї функціонувала ліцензована школа танців *Нідгора Корна* (Nidgor Korn); у Надвірній приватну науку танцю вів *Мендель Рум* (Mendel Rum); у Стрию танцям навчали *Мар'ян Варошинський* (Marjan Waroszyński), *Мечислав Штайн* (Mieczysław Stein) та *Кароль Лей* (Karol Lay) [270, с. 70–73].

У 20-х рр. ХХ ст. у Дрогобичі школу танців вів *Якуб Гаузман* (Jakób Hausmann) на підставі відповідного дозволу. Від січня 1928 р. до січня 1932 р. разом з ним як учень працював син – *Ізидор Гаузман* (Izydor Hausmann). Від січня 1932 р. до кінця квітня 1938 р. І. Гаузман уже самостійно проводив курси танцю у школі батька [246, с. 2–15]. З листа повітового староства в Дрогобичі до уряду воєводського від 10 листопада 1939 р. відомо, що І. Гаузман не мав фахової освіти, а вміння вести науку танців здобув у школі танців свого батька Я. Гаузмана в Дрогобичі [246, с. 18]. Сам Я. Гаузман у 1938 р. проводив 4-місячні курси танців у Бориславі відповідно до отриманого дозволу [246, с. 2].

У сезон 1933 р. в Дрогобичі курси танців проводив *Владислав Моравський* (Władysław Morawski). Це право йому забезпечував дозвіл на ведення науки товариських танців на терені Львівського Воєводства за винятком м. Львова від травня 1926 р. [267, с. 100].

Отримавши відповідний дозвіл, у 1938 р. курси салонних танців у будинку п. Розенберга на вул. Шевченка в Дрогобичі вів *Лейзер Камерман* (Leiser Kamerman). Танцям він навчався у школі Я. Гаузмана в Дрогобичі. У

1937–1938 рр. у школі танців «Стиль» у Дрогобичі на вул. Пілсудського науку вів *Євген Новосельський* (Eugeniusz Nowosielski). Однак згодом староство повітове в Дрогобичі виявило, що і Камерман, і Новосельський не мали кваліфікаційного посвідчення і проводили курси без відповідних повноважень [249, с. 49–59]. У подальшому дозволу на ведення науки танцю вони не отримували.

Школу товариських танців у Бориславі в 20–30-х рр. ХХ ст. вів *Маркус Кушер* (Markus Kuscher) на підставі ліцензії, отриманої 1921 р. На сезон 1938 р. він також отримав дозвіл на ведення школи танців у Трускавці в приміщенні п. Крепля у віллі «Тадеуш» на вул. Суха Воля. Та згодом у листі до староства в Дрогобичі М. Кушер відмовився від цього дозволу і просив про повернення ліцензії на ведення школи танців у Бориславі [249, с. 71–75].

Протягом 1936–1939 рр. дозвіл на ведення науки танцю в Бориславі мав фаховий танцівник *Саул Крігель* (Saul Kriegel). З 1930 р. по 1935 р. він навчався у ліцензованій школі танців Маркуса Кушера в Бориславі, де отримав відповідну теоретичну та практичну підготовку. У той же час С. Крігель вів сезонну школу танців у Трускавці у віллі «Святовід». Школа користувалась попитом і мала добру репутацію [80, с. 2–36].

Постійнодіючу школу танців у Тернополі протягом 24 років до березня 1921 р. на підставі ліцензії Тернопільського староства від 6.12.1907 р. вів член Відділу зв'язку концесійних вчителів танців у Галичині *Когл Казімір* (Kazimierz Kohl-Fieles) [107, с. 1, 5 зв.]. У 1922 р. йому видано новий дозвіл на ведення школи танців в Тернополі, а також лекцій танців на території воєводства [107, с. 2]. Заняття проводились в залі Товариства «Gwiazda» на вул. Куянській [107, с. 4].

У 1920-х рр. школу танців у Тернополі та сезонні курси танців у місцевостях Тернопільського воєводства, де не було шкіл такого типу вів *Рудольф Верндл* (Rudolf Werndl) [247, с. 30]. Він був членом Товариства вчителів танців Малопольщі у Львові і мав добру репутацію серед колег. Так,

голова згаданого товариства Ян Шпінетер виступив на підтримку Р. Вернделя у відповідь на прохання дирекції поліції Тернопільського воєводства висловити думку стосовно видачі йому дозволу на проведення школи танців [247, с. 31–36].

У Бродах на підставі дозволу Тернопільського воєводства у 1927 р. сезонну школу танців вів *Іссер Розенблюм* (Isser Rosenblum) – член «Товариства ліцензованих вчителів танців у Малопольщі», фаховий вчитель танців (танцям навчався у Відні) [113, с. 106], [116, с. 5]. Бургомістр Бродів у листі до Староства в Бродах від 29.12.1928 р. відгукувався про І. Розенблюма як про «хорошого та здібного вчителя танців» [116, с. 13]. Відтак останній мав дозвіл уряду Тернопільського воєводства на ведення школи танців в м. Броди та на території Тернопільського воєводства на 1929–1934 рр. [113, с. 61, 87, 103, 109, 111], 1935 р. [113, с. 78–80], [273, с. 10], 1936 р. [113, с. 77] (Див. Додаток В. 7), 1937–1939 рр. [113, с. 62, 95, 117]. З 1926 по 1931 рр. разом з І. Розенблюмом працювала Сара Ейдель Барій [111, с. 15 об.].

З архівних даних відомо, що протягом 1919–1925 рр. у Бродах фаховим інструктором танців був *Саломон Фішлер* (Salomon Mielech Tischler). В 1926–1927 рр. він вів курси танців в Охотничей Стражи пожарней [274, с. 6]; в 1937 р. – курси танців в «Kuchni Ludowej» [274, с. 8].

З матеріалів ДАТО відомо, що в 20-х рр. ХХ ст. у Чорткові діяла школа танцю і пластики під керівництвом *Слівського Валентина* (Walentyń Śliwski). Також він організовував курси танців на території Тернопільського воєводства виїзним способом [110, с. 147, 149 зв.]. У його школі можна було здобути теоретичну та практичну танцювальну підготовку [109, с. 66]. Одна з його учениць, *Сандурська Аполонія* (Apolonia Sandurska), по закінченні дворічної практики (Див. Додаток В. 8) отримала дозвіл на ведення школи танців на теренах Чортківського повіту (1930–31 рр.) [109, с. 39, 45].

В танцювальний сезон 1927 р. Сандурська А. навчала танцям у Чортківському Стрілецькому Зв'язку, де зарекомендувала себе як здібний та кваліфікований вчитель танців [109, с. 74].

У 1930-х рр. у Чорткові функціонувала школа танців *Ізраеля Менделя Гольдштейна* (Goldstein Israel Mendel). 1931 р. лекції проводились тричі на тиждень з 19:00 до 21:00 у залі новозбудованого дому товариства «Сіоністських ревізіоністів» на вулиці Носса [112, с. 64, 66].

Гольдштейн І. закінчив трирічні курси танців у Чорткові, склав іспит на майстра танців [112, с. 57]. Свідоцтво, яке засвідчує це, зберігається у фондах ДАТО (Див. Додаток В. 9). З червня 1926 р. по липень 1931 р. працював вчителем у ліцензованій школі танців Регіни Денкберг у Чорткові [112, с. 56] (Див. Додаток В. 10). У 1931 р. пройшов курс сучасних танців у школі Я. Шпінетера у Львові, що підтверджено відповідним кваліфікаційним свідоцтвом [112, с. 52] (Див. Додаток В. 11).

Самостійне навчання танців І. Гольдштейн проводив на підставі відповідних дозволів уряду Тернопільського воєводства на ведення школи танців товариських у Чорткові протягом 1931–1939 рр. [112, с. 3, 7, 9, 13–14, 20, 23, 25, 35, 40, 47, 85].

У Монастириськах Бучацького повіту Тернопільського воєводства школу товариських танців у 1930-х рр. вів *Abraham Mozes Feuer* [274, с. 2].

Сезонна школа товариських танців була і в Сассові Золочівського повіту. Навчання танців там проводив *Маркель Вундерліх* (Wunderlich Markiel) з Сассова [273, с. 1, 5]. У фондах ДАТО зберігається дозвіл, виданий на сезон 1935/36 та 1936/37 рр. (Див. Додаток В. 12).

Базуючись на даних архівних матеріалів, подаємо інформацію про вчителів, які організовували танцювальні школи та проводили курси танців об'їзним (мандрівним) способом у різних містах Галичини в досліджуваний період. Серед них: Вільк Ян, Гавришкевич Яніна, Голлоб Йозеф, Глуксман

Мойжеш, Ланнер Леон, Напюрковська Яніна, Петрушкова Хелена, Шпінетер Валерія.

Зокрема, *Ян Вільк* (Jan Wilk) зі Збоїськ отримав дозвіл на ведення школи танців між іншими в Самбірському та Дрогобицькому повітах з жовтня 1925 р. по грудень 1926 р. У 1927 р. навчав танців у Стрию. Я. Вільк не мав свідоцтва, яке б підтверджувало теоретичну і практичну підготовку до науки танцю, також він не належав до Товариства вчителів танців. Та, незважаючи на це, він отримував дозволи на ведення науки танцю і в подальші роки, а саме: дозвіл на ведення курсів танців у львівському воєводстві, окрім Львова та Перемишля, з липня 1929 р. до грудня 1931 р.; староство Старого Самбора продовжило дозвіл з жовтня 1931 р. до грудня 1932 р.; староство в Дрогобичі видало дозвіл з грудня 1932 р. по грудень 1933 р. [75, с. 16, 23, 26, 28–29, 33].

Протягом 1932–1934 рр. *Гавришкевич Яніна* (Janina Nawryszkiewicz) працювала вчителем танців у ліцензованій школі танців Феуера в Станіславові. Також перед початком танцювального сезону в період з жовтня по листопад 1934 р. навчала танцям в Огніску Подофіцерським в Бережанах. Мала дозвіл на проведення курсів танців об'їздовим способом у львівському воєводстві за винятком міста Львів та Перемишль протягом 1936–1939 рр. [82, с. 3, 5, 13, 20, 26].

Йозеф Голлоб (Józef Gołlob) жив у Скерневіцах Ланцутського повіту, де працював керівником школи танців. У червні 1935 р. йому продовжили ліцензію та видали дозвіл на ведення курсів танців на території Львівського воєводства за винятком міста Львів [67, с. 27–28].

З проханням про видачу дозволу і продовження ліцензії до Львівського уряду воєводського звертався *Глуксман Мойжеш* (Glucksman Mojzesz). Відповідно отримував згоду на ведення науки танцю у львівському воєводстві за винятком Львова і Перемишля у 1928–1933 рр. [268, с. 2, 3, 8, 10].

Дозвіл уряду воєводського у Львові на ведення лекцій, об'їзних курсів танців на теренах львівського воєводства в містах Бірча, Блажів, Бжозів, Хирів, Добромиль, Дукла, Динів, Старий Самбір, Дубецько, Кросно, Ліско, Риманів, Стара Сіль, Устшикі і Загуж протягом 1928–1939 рр. мав *Леон Ланнер* (Leon Lanner) з Бжозова [81, с. 4, 10, 15, 21, 27, 33, 35, 39, 42, 46, 49].

Протягом 1933–1939 рр. *Напюрковська Яніна* (Napiórkowska Janina) з Перемишля вела курси салонних танців на території Львівського воєводства за винятком міста Львова [64, с. 9], [68, с. 5], [83, с. 5–49]. З листа львівського гродського староства до уряду воєводського відомо, що Я. Напюрковська була донькою колишньої вчительки танців, родовитої львів'янки, і мала відповідну фахову освіту [83, с. 34]. У 1936 р. вона мала дозвіл уряду тернопільського воєводства на ведення курсів салонних танців мандрівним способом на території Тернопільського воєводства [83, с. 24].

Матеріали архівної справи, яка стосується видачі Я. Напюрковській дозволу на відкриття школи танців, засвідчують, що у 1938–39 рр. вона вела лекції танців у різноманітних зв'язках та школах Львова. А саме, в Родині поліційній на вул. Казімежовській (сьогодні – Городоцька (част.) [173, с. 108]), у Зв'язку офіцерів на вул. Куркова (сьогодні – Лисенка М. [173, с. 110]), у Зв'язку польської молоді в читальні академічній на вул. Лозинського, 7 (сьогодні – Герцена О. [173, с. 111]), у приватній гімназії Гімини Євангеліцької на вул. Кохановського, 18 (сьогодні – Левицького К. [173, с. 108]), гімназії Бенедиктинок на площі Бенедиктинській, 2 (сьогодні – пл. Вічева [173, с. 99]), у гімназії Стшалковської, у гімназії Ольги Філіпі, у гімназії Словацького, у Купецькій гімназії і в Педагогіумі [68, с. 16, 18, 20–22]. Заняття проводились у залах цих шкіл та товариств. Учнів шкіл, гімназій Яніна Напюрковська навчала не лише танцям, а й етики поведінки в товаристві.

У жовтні 1919 р. до намісництва у Львові з проханням видати ліцензію, яка б дозволяла працювати на території всієї Малопольщі за винятком Львова

та Кракова звернулась *Хелена Петрушкова* (Helena Petruszkowa) – власниця школи танців у Жешові. У випадку відмови, Х. Петрушкова просила дозвіл на ведення науки танцю в конкретних містах у наступній послідовності: Перемишль – вересень; Ярослав – жовтень і листопад; Дрогобич – грудень, січень; Станіслав – лютий; Стрий – березень. Її курс танців складався з 24 лекцій, тому за сезон могла об'їхати максимум 5-6 міст [252, с. 7–7 об.]. У травні 1920 р. вона отримала дозвіл на послідовне ведення шкіл танцю в Ярославі, Станіславові і Стрию [252, с. 26].

Ще одним фаховим вчителем танців була *Валерія Шпінетер* (Waleria Szpineter). Необхідну кваліфікацію вона здобула, працюючи асистенткою в школі батьків – Яна Шпінетера та Антоніни Шпінетер з дому Вердл де Лехенштайн у Львові на Ринку, 40. У 1937 р. В. Шпінетер отримала кваліфікаційне свідоцтво Фахового зв'язку концесійних вчителів танців [249, с. 95]. Копія цього кваліфікаційного свідоцтва зберігається у фондах ДАЛО (Див. Додаток В. 13). Протягом 1937–1938 рр. мала ліцензію на ведення школи танців у Львові [249, с. 111–113]. У сезон 1926 р. В. Шпінетер вела лекції танців у Мостиській гміні. У 1927 р. мала дозвіл проводити сезонні курси танців у містах: Бібрка, Городок, Ягел, Яворів, Кросно, Любачів, Пшеворськ, Рава Руська, Жешів, Самбір, Старий Самбір, Жовква [85, с. 2, 15, 36]. Протягом 1938 р. В. Шпінетер вела курси салонних танців мандрівним способом на теренах Львівського воєводства на підставі дозволу уряду воєводського [309, с. 2].

Аналіз архівних матеріалів показав, що приватні школи товариських (салонних) танців закривались і відкривались, міняли назви, власників, місце знаходження. Тому складно визначити повний перелік закладів такого типу, які функціонували у Галичині досліджуваного періоду.

Протягом 1919–1939 рр. у Львові діяло кілька професійних зв'язків вчителів танців.

Так, у 1920-х рр. діяла Львівська філія професійного зв'язку артистів балету та вчителів танцю Речі Посполитої Польщі. У січні 1926 дирекція поліції у Львові в листі до уряду львівського повідомила, що «приймає до уваги створення у Львові відділу професійного зв'язку артистів балету та вчителів танців Речі Посполитої Польщі відповідно до арт. 3 постанови від 3.04.1925 р. № 43 роз. 297» [88, с. 16]. Зв'язок об'єднував школи двох типів: ті, програма яких обмежувалась сценічним балетом та ті, які навчали товарицьким танцям.

Головою зв'язку був вищезгадуваний Станіслав Фалішевський. Нагадаємо, що в той час він був балетмейстром Великого міського театру. Зв'язок був зареєстрований у Львові на вул. Зиблікевича, 31 [88, с. 20] (сьогодні – Франка І. (част.) [173, с. 126]).

Зв'язок утворився з метою: 1) піднесення рівня мистецтва танцю; 2) повернення давньої гідності фаху; 3) регулювання методики навчання; 4) відокремлення від нефахових вчителів [88, с. 4].

У листі правління львівської філії професійного зв'язку артистів балету та вчителів танців Речі Посполитої Польщі до уряду Львівського воєводства від 7 вересня 1926 р. зазначено, що на той час в Малопольщі членами зв'язку були: Станіслав Фалішевський (Львів), Казімеж Кал-Фіелес (Львів), Нікодем Лоефлер (Львів), Рудольф Новіцький (Львів), Йозеф Віткаци (Краків), Ніна Долінська (Львів), Зджислав Грушинський (Львів) [88, с. 21].

Зв'язок активно виступав проти вчителів танців, які не були професійними танцюристами і вели школи танців без документів, які б засвідчували їх фахову відповідність до ведення науки танцю. У фондах ДАЛО зберігаються листи за підписом голови зв'язку С. Фалішевського до воєводи Львівського. Зокрема, у листах від 30.11.1926 р. та 28.10.1927 р. висловлено занепокоєння членів львівського відділу професійного зв'язку артистів балету та вчителів танців, що нефахові спеціалісти, які мають іншу постійну роботу вдираються у сферу навчання хореографії і позбавляють

заробітку осіб, які займаються виключно танцями. Серед таких осіб згадувались: Станіслав Немчимновські – службовець колії, Станіслав Дашинський – службовець при поліції, Ядвіга Чуприк – працівниця пошти, Склепінський – аптекар. Стверджувалось, що згадані особинавчають у дансінговий спосіб, чим понижують рівень хореографічної науки. У листах висловлювалось прохання переглянути дозволиданих осіб, які з огляду на їх фах не повинні займатись навчанням танців. Цесприяло б діяльності професійних хореографів, які «ведуть науку у відповідний дидактично-виховний спосіб» [77, с. 26, 29 об.].

Львівська філія професійного зв'язку артистів балету та вчителів танців Речі Посполитої Польщі мала право екзаментувати бажаючих на визначення їх кваліфікаційного рівня і видавати відповідну ліцензію. Примірник такого свідоцтва зберігається в архівних фондах ДАЛО. Свідоцтво, видане 1928 р. Фрейдриху М., засвідчує, що він склав кваліфікаційний іспит на вчителя салонних танців і може отримати ліцензію на ведення школи салонних танців у Перемишлі [251, с. 16] (Див. Додаток В. 14).

У 1925 р. у Львові було засноване «Товариство вчителів танців» з садибою в Школі танців Яна Шпінетера на Ринку, 40. Діяльність товариства поширювалась на всю Малопольщу – Львівське, Краківське, Станіславівське і Тернопільське воєводства. Мета «Товариства вчителів танців» – утримання духу єдності, оборона перед неліцензованими вчителями танців [270, с. 135].

Немає даних стосовно загальної кількості вчителів танців, які належали до цього товариства на час заснування. Відомий лише керівний склад товариства, який був обраний у 1925 р. терміном на три роки, це: Керівник – Ян Шпінетер (пл. Ринок, 40); 1-й заступник – Давід Рааб (Сикстуська, 23); 2-й заступник – Станіслав Барановський (Котшинського, 8); Секретар – Даміан Яворські (Замкова, 8); Скарбник – Станіслав Дашинський (Сташіца, 7);

Члени відділу: Аделя Склепінська, Хенрика Брисьова, Марія Габорова, Рудольф Верндл, Мальвіна Бруменграбер [270, с. 152] (Див. Додаток В. 15).

У фондах ДАЛО зберігаються протоколи зібрань «Товариства вчителів танців». Так, у протоколі зібрання від 2 листопада 1931 р. є перелік членів товариства. Це: Аксельрад Людвік (Броди), Аренд Йозеф (Львів), Гейгер Густа (Львів), Оренштайн-Блох Пінкас (Львів), Рааб-Орглер Саломея (Львів), Котовський Тобіаш (Львів), Борітц Ізидор (Львів), Лоефлер Нікодем (Львів), Барановський Станіслав (Львів), Петрушка Міхал (Тарнув), Наперковський Францішек (Перемишль), Наперковський Емануель (Перемишль), Наперковська Яніна (Перемишль), Нємчиновський Стефан (Львів), Кушер Маркус (Борислав), Розенблум Ізидор (Броди), Феуер Макс (Станіславів), Лімер Гаузман Якуб (Дрогобич), Вітвіцький Тарас (Львів), Шпінетер Ян (Львів), Шпінетер Антоніна (Львів), Шпінетерт Адам (Львів), Дашинський Станіслав (Львів), Верндель Рудольф (Станіславів), Берглер Ейсіг (Станіславів), Пещанський Вульф (Станіславів) [270, с. 173] (Див. Додаток В. 16).

На цьому зібранні було змінено назву з «Товариства вчителів танців» на «Зв'язок концесійних вчителів танців у Малопольщі» зі штаб-квартирою у Львові» (вул. Коперника, 16).

Зібрання товариства проходили щороку восени з метою звітності діяльності та вирішення різноманітних організаційних та фінансових питань. У протоколах за 1932 р. згадується Мар'ян Вечисти (Львів). У протоколі зібрання від 1 листопада 1935 р. у складі Відділу зв'язку, обраного на наступні 3 роки, є нові вчителі танців, зокрема Вайдова Марія (Львів), Вундерліх Маркель (Золочів).

Багатолітнім президентом зв'язку від моменту заснування у 1925 р. був Ян Шпінетер. Однак 9 травня 1937 р. на надзвичайному зібранні зв'язку було обрано нового президента – Мар'яна Вечистого.

На зібранні, яке відбулося 1 листопада 1938 р., обрано новий уряд, ревізійну та кваліфікаційну комісії. Так, президентом обрано Владислава Моравського [270, с. 243].

У листі львівського уряду воєводського до старости гродського у Львові від 12 грудня 1938 р. зазначено, що «Зв'язок вчителів танців у Малополющі» змінив назву на «Професійний зв'язок ліцензованих вчителів танців у Малополющі» [86, с. 20]. Цей професійний зв'язок діяв до вересня 1939 р.

У листопаді 1932 р. Немчиновський Стефан, Дашинський Станіслав, Немчиновська Стефанія, Йозеф Арендт, Брисьова Іраут Хенрика, Рааб (Орглер) Саломея хотіли заснувати у Львові зв'язок вчителів танців «Зент». Вони звернулись до уряду воєводського у Львові з проханням затвердити статут зв'язку [308, с. 9]. Оскільки на той час у Львові було зареєстровано два товариства вчителів танців, а поданий на затвердження статут не відповідав вимогам, прохання було відхилене.

Отже, міжвоєнний період у Галичині окреслений правдивим розквітом шкіл товариських (салонних) танців, які популяризували та розвивали танець.

Популярність і масовість шкіл танців пояснюється тим, що це були не лише школи, де навчали танців, а значно більше – місце товариської розваги, обміну емоціями, де атмосферу створювали легка музика та спілкування. Школи цього типу сприяли формуванню танцювальних навиків та вмінь, робили навчання танців доступним для хореографічно не підготовленої людини.

2.4 Творче впровадження досвіду розвитку хореографічної освіти у Галичині (1919–1939 рр.) в сучасній педагогічній практиці

Вивчення засад становлення хореографічної освіти, зокрема, хореографічних шкіл та студій у Галичині на початку ХХ ст., є значимим для сучасних досліджень, адже їх виокремлення виявляє характерні риси еволюції сценічно-хореографічного мистецтва, окреслює розвиток традицій української народної і класичної сценічної хореографії, відроджує творчі здобутки видатних майстрів минулого та дає змогу здійснити актуалізацію виховних засад хореографічної освіти міжвоєнної Галичини в сучасну освітньо-виховну практику.

Відомо, що 1919–1939 рр. позначені пошуками нового змісту, методів, форм і засобів навчання та освіти. Балетмейстри Галичини широко використовували багатий досвід європейських країн у галузі теорії та практики навчання, зберігаючи національні виховні традиції [165].

Бурхливий розвиток хореографічного мистецтва на початку ХХ ст. у Європі зумовлений вагомими змінами, що були спричинені вимогами часу. Так, Н. Горбатова констатує, що «естетика балетного спектаклю романтичної епохи вичерпала себе. Шаблонна конструкція та драматургія постановок, умовність відображення історичних і національних деталей, віртуозно досконала, але позбавлена змістовності традиційна виконавська манера були несумісні з вирішенням сучасних мистецьких завдань» [55]. Відповідно, процес модернізації танцювального мистецтва став історично закономірним, відбулося переосмислення та оновлення танцювальних форм і традиційних виразових засобів.

Як переконують П. Білаш [19], Н. Горбатова [55], національна школа хореографії і система класичної хореографічної професійної освіти почала формуватися напочатку ХХ ст. під впливом західноєвропейської (французька, італійська, польська) та петербурзької хореографічних шкіл.

Саме у 1919–1939 рр на теренах Галичини, були закладені основи системи навчальних хореографічних закладів, шкіл та студій – підготовки танцівників і хореографів, що були засновані на класичній хореографії. Ця система успішно існує і продовжує розвиватися.

Сучасні трансформаційні процеси в суспільно-економічному, політичному й культурному житті України, зміни в геополітичному просторі, спричиняють незадоволення духовних й соціальних потреб особистості, з одного боку, а світові глобалізаційні процеси, з іншого, провокують зміни в системі цінностей молодого покоління, в якій національна ідентичність відходить на другий план. Ось чому сьогодні так гостро відчувається потреба консолідації українського суспільства навколо національно-патріотичного виховання дітей та молоді.

Як доводять численні наукові праці [14], [55], [117], щоб виховати справжнього патріота, свідомого українця зі стійкою громадянською позицією, потрібно, аби дитина постійно перебувала під впливом духовної і матеріальної культури свого народу. У цьому процесі неабиякої ваги набуває сценічно-хореографічне мистецтво, що має тривалу історичну традицію у формуванні національної свідомості молодого покоління.

Важливим професійно-творчим показником сценічно-хореографічного мистецтва є визначеність творчої позиції у репертуарній політиці, цілісності художньо-просвітницького репертуару, спрямованого на виховання особистості [174].

Згідно із завданнями дисертаційного дослідження, зауважимо, що хореографія – це потужне джерело впливу на розвиток особистості, а також один із ключових чинників у розв’язанні виховних завдань, у тому числі формуванні національної свідомості підростаючого покоління. Зрештою, національно-патріотичного виховання не можна навчити, його потрібно прищеплювати через любов до своєї родини, краю, Батьківщини, повагу до національної культури й історії, занурення усферу української духовності.

Хореографія відграє важливу роль у формуванні особистості та утвердженні цінностей, оскільки сценічно-хореографічне мистецтво виступає «специфічним засобом практично-духовного освоєння світу, формою суспільної свідомості та художньо-образного відображення дійсності, її пізнання і оцінки»[259].

Створюючи оригінальні хореографічні композиції, майстри національної хореографії наголошували на необхідності збереження естетики та традицій народного фольклору, які вважалися ідеальною основою для професійного чи аматорського народного танцю, а також інших видів хореографічного мистецтва.

Знавець української хореографії Н. Марусик стверджує, що «народний танець – це результат колективної творчості, тож переходячи від виконавця до виконавця, з покоління в покоління, з однієї місцевості в іншу він збагачувався, досягав високого рівня художності та віртуозної техніки. Водночас кожна епоха робила свій внесок у танцювальний фольклор, тому в кожного народу склалися свої танцювальні традиції, пластична мова, особлива координація рухів, прийоми їхнього співвідношення із музикою» [158].

Саме у період «міжвоєнного двадцятиріччя» (1919–1939), у культурі зростає потреба у національній самоідентифікації духовного життя і водночас докорінно змінюються уявлення про засоби художнього відтворення, відбувається перегляд усталених класичних канонів танцю, оновлення жанрових та стильових систем, розширення їхньої виражальної палітри завдяки діяльності відомих реформаторів хореографів: В. Авраменка, В. Верховинця, П. Вірського, К. Голейзовського, М. Мордкіна, Б. Ніжинської та ін. Творчо опановуючи новітні ідеї, у яких проклала свій шлях історія європейської культури ХХ ст., кожен з них прагнув у своєму мистецтві зберегти найкращі здобутки вітчизняної школи танцю [163, с. 67].

Характерною ознакою означеного процесу було активне звернення до зразків регіонального танцювального фольклору та введення їх до театральної та хореографічної практики.

У цьому контексті не можемо не згадати вагомий внесок у розвиток народно-сценічної хореографії Галичини, який зробив В. Авраменко, учень і послідовник В. Верховинця.

Спілкуючись з акторами театрів, В. Авраменко «збирав зразки стародавніх танців різних регіонів України. А спостерігаючи, як виконує у виставах народні танці М. Садовський, визначив за мету підняти українську хореографію на небувалий рівень і ознайомити з нею світову громадськість. Поштовхом до цього рішення була і зустріч з Симоном Петлюрою, за підтримки якого В. Авраменко починає займатися пропагандою української хореографії» [163].

Важливо наголосити, що творчості балетмейстера була характерна тяглість до «яскравої театралізації українського народного танцю» [130]. Він технічно ускладнював й на сцені довільно інтерпретував фольклорні танцювальні зразки, у мотивах постановок ставив акцент на героїко-патріотичному минулому. В. Авраменко взявся за створення своєрідних балетних спектаклів на основі народних танців, що сприяло підвищенню якісного рівня української хореографічної культури.

У досліджуваний період «основною формою прилучення галицьких мистецьких й глядацьких кіл до надбань модерної хореографії були різноманітні показові виступи (хореографічні та пластичні імпрези; вечори танцю, музики і співу; дитячі хореографічні програми). Вони вирізнялися широким спектром представлених течій модерного танцю, що включав ритмопластику, експресіоністичний і виразовий танець, різноманітні стилізації. Участь у таких заходах брали не лише провідні галицькі виконавці, але й молодь – переважно вихованці місцевих хореографічних шкіл та студій. Кількість такого роду імпрез постійно зростала, їх характер

урізноманітнювався. У 1920-х рр. серед них домінували заходи, у яких поєднувалися вокальні, інструментальні і танцювальні номери, в наступне десятиліття – спеціальні хореографічні програми, розраховані на певну глядацьку аудиторію. Особливою популярністю користувались у глядачів хореографічні мініатюри на музику українських авторів та європейських композиторів, модерні композиції на народно-танцювальній основі» [167].

Зростаюча популярність модерних хореографічних течій у Галичині актуалізувала організацію танцювальної освіти відповідного спрямування. «Організаційна структура подібних закладів була різноманітною і диференціювалась за предметом навчання, його професійним чи аматорським спрямуванням, віковими категоріями» [162].

Процес розвитку танцю «модерн» у Галичині міжвоєнних років був динамічним та продуктивним. «Оригінальний виконавський стиль українських представників модерного танцю формувався на ґрунті поєднання досвіду західних хореографічних шкіл і традицій національного мистецтва. Значний творчо-виконавський потенціал українських хореографів розкрився у камерному жанрі, розвиток якого сприяв розширенню спектру національного і водночас збагаченню образно-тематичних джерел європейського танцювального мистецтва» [169, с. 14]. Творчому розвитку, професійному зростанню українських хореографів, виконавців сприяли гастролі європейських танцюристів та труп [169].

Ще однією характерною ознакою розвитку хореографічної культури та освіти Галичині досліджуваного періоду було звернення до зразків регіонального танцювального фольклору (зокрема гуцульських танців «Гуцулка», «Аркан», «Коломийка») та використання їх у театральних постановках [140].

Прикладом може бути діяльність аматорського народного «Гуцульського театру» Г. Хоткевича (1909–1912 рр.), що в «нових формах розвивав традиції народних видовищ. У постановках театру широко

використовувався гуцульський танцювальний фольклор, дбайливо перенесений на сцену в майже незмінному вигляді» [169, с. 14].

Принагідно зазначимо, що «сценізація українського народного танцю в Галичині була щільно пов'язана зі становленням національного музично-драматичного театру. Використання народного танцю в музично-драматичних і оперних виставах створило сприятливий ґрунт для подальшого розвитку театралізованих форм цього виду хореографії і його поступового утвердження як самодостатнього сценічного жанру» [174].

Незважаючи на складні суспільно-політичні умови у міжвоєнний період український театральний рух Галичини почав активно розвиватися.

Діяльність шкільних драматичних та театральних гуртків досліджуваного періоду головно зосереджувалася на національно-патріотичному вихованні та просвіті молодого покоління. «Тогочасні шкільні театральні колективи спричинилися до організації національних свят, Шевченківських днів, Святомиколаївських вечорів, Днів Матері та ін., проте провідною діяльністю була постановка театральних вистав українських класиків (Лесі Українки, В. Стефаника, І. Тобілевича, І. Франка, Т. Шевченка) та сучасних авторів (Я. Вільшенка, В. Софроніна, Л. Старицької-Черняхівської)» [174], зазначає Р. Михаць.

Проаналізувавши шкільний театральний репертуар, дослідник встановив його зв'язок з процесом творення духовних, патріотичних, соціальних, особистісних цінностей як своєрідної системи спрямованості інтересів і потреб особистості [174].

Багаторічний досвід роботи мають державні хореографічні школи у містах, де є оперні театри (Львів, Київ, Одеса). Учні цих шкіл мають можливість практикуватися на професійній сцені. Ознайомлення із сайтами шкіл та матеріалами деяких аналітичних студій засвідчує спільну тенденцію їхньої діяльності щодо поєднання опанування класичного і народного танцю із сучасними явищами мистецької палітри: танець модерн, бально-

спортивний та ін. Це проявляється і в навчальному процесі у структурах для найменших танцюристів, що діють при школах, і у досвіді щодо синтезування традиційних і нових форм розвитку хореографічного мистецтва, що приводить до появи нових стилів, індивідуалізації творчості, експериментаторства. Така тенденція відповідає сучасним культурним і суспільним викликам, але при цьому важливо, щоб сценічна «модернізація» українського народного танцю не спричинила втрату її самобутності [333].

Особливо вирізняється у цьому контексті досвід патріотичного виховання молодших школярів Львівської державної хореографічної школи. Там запроваджено ексклюзивну систему навчання «Дитина майбутнього», що має національно-патріотичну спрямованість завдяки поєднанню навчання танцю, музики, уроків творчості та занять з народознавства, участі в концертних програмах, виставах. У такий спосіб діти отримують можливість долучатися до традицій українського народного сценічного мистецтва не лише як глядачі, а й виконавці завдяки участі у виступах [333].

Використання народної хореографії як засобу патріотичного виховання повинно супроводжуватись постійною мотивацією дітей до танцю та розумінням їх нерозривного зв'язку з традиціями української народної творчості.

Усвідомлюючи потужний виховний потенціал сценічно-хореографічного мистецтва, ми не можемо не акцентувати увагу на естетичному вихованні як складовій частині виховного процесу в хореографічному колективі.

Хореографічне мистецтво здатне задовольнити бажання особистості естетично розвиватися, поєднати її внутрішній і зовнішній світ, стимулювати творчу уяву та емоційні реакції дитини. Хореографія, в основі якої лежать музично організовані, умовні, образно-виразні рухи людського тіла, сприяє формуванню емоційної сфери особистості, втіленню її характеру в

танцювальних рухах, формуванню духовних цінностей. Завдання вчителя-хореографа – постійно вдосконалювати хореографічну культуру дітей, ознайомлювати їх з найкращими зразками танцювального мистецтва, з життям і творчістю провідних хореографів та композиторів.

В останні роки зростає увага до теорії та практики естетичного виховання як найважливішого засобу формування ставлення до дійсності, чинника морально-психологічного виховання, тобто як засобу формування всебічно розвиненої, духовно багатой особистості. Естетичне виховання дітей та підлітків завдяки мистецтву завжди було актуальною проблемою. Його значення значно зросло в сучасних соціальних умовах, коли виховна система багато в чому зруйнована, а девальвація моральних цінностей триває.

Естетичне виховання за допомогою сценічно-хореографічного мистецтва сприяє формуванню ідеалів, виховує морально, визначає спрямованість інтересів, розвиває здатність творити відповідно до законів краси, породжує високі естетичні й моральні запити та пробуджує творчий потенціал особистості. У процесі естетичного виховання формується і розвивається здатність людини сприймати й співпереживати, її естетичні смаки та ідеали, здатність творити відповідно до законів краси, створення цінностей у мистецтві та за його межами.

Таким чином, естетичному вихованню властиві дві основні якості:

- формування естетично-ціннісних орієнтацій особистості;
- розвиток естетично-творчих можливостей, які визначають місце естетичного виховання у суспільному житті та зв'язок з іншими видами виховної діяльності.

На думку В. Городиської, «естетичне виховання – це: а) вплив на розвиток особистості всієї навколишньої дійсності, її естетичної значущості для людини; б) залучення людини до художньої культури; в) спеціальна система заходів у структурі художнього життя суспільства, спрямованих на

поширення знань про мистецтво, на розвиток художньої самодіяльності тощо» [56].

Хореографічне мистецтво відіграє важливу роль у формуванні естетичної та художньої культури особистості. Хореографічна діяльність для дитини є доповненням і продовженням реального життя, збагаченого красою. Заняття цим мистецтвом приносять дитині такі почуття та переживання, які неможливо отримати з жодного іншого джерела [56].

Доречно зауважити, що «хореографічне мистецтво Галичини у міжвоєнний період було самобутнім, багатогранним й водночас цілісним явищем. Його розвиток відобразив загальні закономірності поступу європейської танцювальної культури. Суттєвий вплив художньо-творчих процесів, що мали місце у танцювальному мистецтві Європи в перші десятиліття ХХ ст., виявився у створенні авторських танцювальних шкіл» [169, с. 13].

Хореографічні школи Галичини досліджуваного періоду репрезентували усі тогочасні стилі, форми та види танцю, а саме, український народно-сценічний, класичний, модерний, салонний. Між ними простежувалася синхронність у розробці тематики й образності, спостерігалось збагачення виразових засобів [165].

Українська етнографія займає «особливе місце в системі естетичного виховання в хореографічному колективі, що допомагає дітям пізнати духовні надбання народу: співи, казки, пластику, фольклор, обряди, звичаї» [20]. Основою естетичного виховання в хореографічному колективі виступає розвиток любові до власної національної культури, народної творчості, інтересу та розуміння краси світу. Величезні духовні багатства, закладені в українському фольклорі, звичаях та обрядах, як і раніше, є традиційною основою національної культури.

Духовне відродження та гуманізація культури нерозривно пов'язані зі зверненням до культурної спадщини та усвідомленням духовні традиції

українського народу. Формуванню національно-патріотичної культури дітей сприяє ознайомлення їх зі зразками українського танцювального мистецтва різних регіонів.

Український танець завжди займав провідні позиції у репертуарі творчих колективів і був мірилом їх популярності та визнання. Це визнання не є відкриттям України, це утвердження нашої нації з її самобутньою глибинною культурою, яка на своїх початках має багато спільного з культурами інших народів. Наявність яскравих рис та побутових особливостей у поєднанні з віртуозною технікою надає українському танцю неповторного колориту.

Танці, що побутують в Україні, можна поділити на три основні жанри:

Хоровод – найдавніші види народного танцю майже у всіх країнах світу. У ньому текст відображає зміст танцю, розкриває образну суть танцюристів, характер виступу, а мелодія завершує зміст твору.

Отже, «хоровод – це синтетичний вид народної творчості. У давнину їх виконання було пов'язане з певними обрядами, що входили до традиційних календарних циклів: зустріч весни (веснянки, гаївки, гагілки та ін.); Свято літа (Купала, русалії, Спас тощо); осінній цикл (збирання врожаю, зажинки тощо); зимовий (колядки, колядки)» [332].

Сюжетні танці, в яких засобами народної хореографії відображаються конкретні явища з навколишнього життя і природи, народного побуту, тема праці, народна героїка тощо. Причому, назва танцю визначається його змістом: «Шевчики», «Лісоруби», «Весна в Карпатах» та ін. [332].

Побутові танці (гопак, козачок, кадрилі, гуцулки, коломийки) відображають істотні риси характеру українського народу: винахідливість, волелюбність, нестримну веселість, героїзм, завзяття, дотепність тощо.

«Народившись у глибині віків, стверджуючись, розвиваючись, український фольклорний танець увібрав у себе місцеві, локальні, лексичні,

структурні композиційні особливості, манеру і форму виконання згідно з місцем побутування» [332].

Сьогодні неможливо уявити хореографічне мистецтво без народного танцю. Цей жанр зберігає танцювальні скарби народу і завдяки творчій діяльності хореографів та виконавців на основі фольклорних зразків створює нові форми танцю, розвиваючи і збагачуючи традиції народного танцю. На основі фольклорних джерел, свідчень, знань про умови праці та побуту людей, поєднуючи їх із творчою уявою, хореографи повинні прищеплювати ці знання своїм учням, створювати сценічні композиції, які яскраво відображають соціальні й естетичні ідеали людей, їх історію, характер, звичаї.

Виховний вплив українського хореографічного мистецтва полягає у його багаторівневій структурі, змісті та образному розмаїтті. Обрядовий танець як складова традиційних свят та повсякденного життя збирає художній та історичний досвід поколінь, відображає моральні цінності міжособистісних відносин, багатство громадянських чеснот. Дізнаючись про найкращі зразки народної хореографії, молоде покоління набуває коректної орієнтації в історії, культурі та традиціях усієї України та окремих регіонів. Це сприяє формуванню громадянина та патріота у його виражальному виявленні.

Національне хореографічне мистецтво увібрало в себе риси загальноукраїнської традиційно-побутової культури – фольклор, обряди, художні способи вираження, костюм, тощо. Попри те, воно має регіональні особливості, відображені у характері та манерах виконання рухів, специфіці хореографічної лексики, убранні, пісенно-музичному матеріалі.

Згідно з думкою дослідників, «на хореографічній мапі України національні автентичні танцювальні традиції виразніше представлені в західному, аніж в інших регіонах, де вони збереглися меншою мірою. Упродовж тривалого часу західноукраїнські землі залишалися осторонь

загальноукраїнських культурних процесів та, перебуваючи в складі різних державно-політичних систем, відчували їхні впливи. Але при цьому не втрачалася їхня етнокультурна самобутність, яка, своєю чергою, поглиблювалася своєрідністю народної хореографії окремих етнографічних груп» [18].

Розгляд регіональних особливостей народного танцю Західної України починається з Галичини, яка за свою тисячолітню історію зазнала сильних культурних впливів Польщі, Австро-Угорщини та інших країн. Різноманітність хореографічного мистецтва регіону посилюється танцювальними традиціями деяких етнографічних колективів – гуцулів, бойків, лемків, які у відносно автономних підсистемах зберегли оригінальну традиційну культуру. На це суттєво вплинули особливості гірського ландшафту та традиційно-побутової культури.

Підсумовуючи аналіз розвідок щодо впровадження досвіду розвитку хореографічної освіти та сценічно-хореографічного мистецтва Галичини міжвоєнного періоду, слід зазначити, що формування національної ідентичності дітей та молоді засобами сценічно-хореографічного мистецтва набуває інтенсивнішого характеру під час їх активного залучення до виконавського процесу. Особливо гостро ця проблема відчувається сьогодні, коли діти не є інтелектуально й духовно зайнятими, проводять багато часу перед комп'ютерами чи у соцмережах.

Хореографія – це унікальна форма поєднання процесу виховання, навчання й розваги, в якому знання про культуру й історію свого народу легко переходять у розряд переконань, що формують громадянську позицію особистості.

Відродження української національної культури неможливе без вивчення генези професійного мистецтва, в якому хореографія займає значне місце, тому сценічно-хореографічне мистецтво на сучасному етапі є одним з

основних засобів духовного відродження та збереження культурних традицій і майже єдиним фактором національного самоствердження.

Водночас, аналізуючи можливості впровадження досвіду розвитку хореографічної освіти у Галичині (1919–1939 рр.) у питаннях національно-патріотичного виховання дітей та молоді, необхідно виділити кілька тенденцій, що можуть бути корисними в сучасних умовах.

Отже, найперше – це досить тісна співпраця балетмейстерів із закладами освіти, особливо у питаннях добору репертуару та пропаганди українського сценічно-хореографічного мистецтва через допомогу при створенні танцювальних шкіл та студій, залучення до участі у фестивалях-конкурсах народної та сучасної хореографії, всеукраїнських олімпіадах з хореографії, практичних заняттях тощо. Для закладів вищої освіти можуть запропонувати навчальні курси, що входитимуть до варіативної складової освітнього процесу: «Педагогічна творчість», «Хореографічне мистецтво з методикою навчання», «Теорія і методика танцю» тощо.

По-друге, більш прискіплива увага до постановки історично-драматичних творів у своєму репертуарі, особливо для дітей та молоді. Адже яскрава образність сценічно-хореографічних постановок створює усі необхідні умови, щоб почуття національної гордості, вірності й любові до Батьківщини проникли у душу глядачів. Отже, сценічно-хореографічне мистецтво допомагає зміцнити патріотичні почуття через формування морально-психологічного духу особистості, розуміння нею громадянського обов'язку.

По-третє, залучення до сценічної хореографії учнів – учасників хореографічних гуртків. Це, зі свого боку, сприяє як формуванню почуття обов'язку, розширенню соціального досвіду, моделюванню соціальної поведінки, розвитку творчих здібностей, так і збагаченню знань про національну культуру, традиції, історію тощо. Сучасні дослідники [180], [340] та ін. представили ґрунтовні науково-теоретичні дослідження щодо

функціонування закладів позашкільної освіти, які забезпечують необхідні методологічні основи для визначення їх ролі та значення у патріотичному вихованні шкільної молоді із застосуванням народного танцю.

Усі вищеперелічені фактори впливають на усвідомлення дитиною фундаментальних цінностей, що об'єднують українську націю та формують цілісну систему національного самоусвідомлення. Як зазначає Л. Косаківська, елементами національної самосвідомості є: усвідомлення національних цінностей, мови, культури, знання історії свого народу, ставлення до національних свят й народних традицій, патріотизм [130]. Відтак сценічно-хореографічне мистецтво виступає потужним джерелом виховного впливу, оскільки орієнтується на гуманістичні засади, національні та загальнолюдські принципи, забезпечує доступність матеріальних і духовних цінностей для дітей та молоді різних вікових категорій.

З метою забезпечення студентів – майбутніх учителів (бакалаврів, магістрів), а також аспірантів факультету початкової та мистецької освіти знаннями про тенденції розвитку хореографічної освіти у Галичині 1919–1939 рр. було впроваджено наукові положення, що складають новизну дисертаційної роботи, в освітній процес у Дрогобицькому державному педагогічному університеті імені І. Франка упродовж 2019–2020 н.р. та першого семестру 2020–2021 н.р. при підготовці студентів спеціальностей 024 «Хореографія» і 013 «Початкова освіта. Спеціалізація: хореографія» та на курсах підвищення кваліфікації для вчителів початкових класів і керівників хореографічних гуртків у Центрі післядипломної освіти та доуніверситетської підготовки ДДПУ імені І. Франка упродовж першого семестру 2020–2021 н.р., в основу покладено ключові положення і висновки здійсненого дослідження, що проєктують висвітлення творчої діяльності галицьких педагогів, танцюристів, які сприяли розвитку хореографічної освіти в Галичині. Його головними завданнями є ретроспективний об'єктивний аналіз досвіду творчої діяльності галицьких педагогів,

танцюристів, які сприяли розвитку хореографічної освіти в Галичині, висвітлення практики реалізації цього процесу в освітній системі і у системі позашкілля (Див.Додаток Г).

Система підготовки майбутніх педагогів-хореографів у педагогічних ЗВО має чимало нерозв'язаних питань. Зрозуміло, що рівень фахової підготовки, органічний та всебічний розвиток особистості студента під час навчання визначають успіх освітньо-професійної діяльності майбутніх педагогів-хореографів.

Уважається, що основною метою професійної підготовки майбутнього педагога-хореографа є формування його хореографічно-педагогічної культури, зокрема як синтезу психолого-педагогічних знань та фахових вмінь, загального розвитку професійних якостей, стилю діяльності та поведінки.

У контексті висвітленого вище зауважимо таке: практика показує, що є певні суперечності в підготовці фахівців: по-перше, між фактичною професійною підготовкою майбутнього вчителя хореографа та реально виробленим механізмом освітнього процесу; між теоретичною та практично-виконавською підготовкою студентів і їх здатністю реалізувати набуті вміння, знання та навички в практичній професійній діяльності, особливо в роботі з дітьми та молоддю; по-друге, між визнанням необхідності індивідуального підходу до кожного студента й відсутністю чітких уявлень про їх індивідуальність; по-третє, між прагненням до педагогічних експериментів та недостатнім обґрунтуванням, плануванням, реалізацією, узагальненням та інтеграцією навичок; по-четверте, між інтересом до хореографічних інновацій та відсутністю методологічних засад їх впровадження до навчальної та практичної діяльності [334].

Означені суперечності можна врегулювати шляхом формування професійно-педагогічних компетенцій майбутніх фахівців. Викладачі ЗВО мають чітко усвідомлювати: по-перше, що професійна педагогічна

компетентність фахівця – це складний симптомокомплекс властивостей особистості, що інтегрує у собі уміння, знання, практичний досвід роботи, дає змогу орієнтуватися у питаннях професійної діяльності; по-друге, що успішність формування професійної педагогічної компетентності забезпечується механізмами комплексного впливу на студента протягом усього періоду навчання у ЗВО за наявності зв'язку теоретичної та практичної підготовки; по-третє, що впровадження в освітній процес спостережень, пробних занять та постановок концертних номерів у дитячих та юнацьких хореографічних колективах підвищує рівень сформованості у студентів професійної культури [334].

На нашу думку, формування педагогічної професійної компетентності майбутніх хореографів повинне базуватись на єдності професійно-змістового, професійно-діяльнісного та професійно-особистісного компонентів, які інтегрують знання, уміння, досвід і особистісні якості.

Педагогічна реальність диктує зміну поглядів на зміст та особливості освіти і компетентностей, якими повинен оволодіти майбутній учитель, враховуючи завдання школи у галузі розуміння смислових особливостей дидактичного освітнього розвитку учнів.

Вивченню та упровадженню тенденцій розвитку педагогічних ідей і досвіду діяльності хореографів Галичини 1919–1939 рр. можуть сприяти результати нашого дисертаційного дослідження, які вже пройшли певну апробацію у процесі організації навчальної роботи зі студентами педагогічних спеціальностей.

Таким чином, проблема розвитку педагогічних ідей і досвіду діяльності хореографів Галичини 1919–1939 рр. є актуальною і значущою для розвитку сучасної освіти та виховання. Наш досвід засвідчує значні потенційні можливості використання викладеного в дисертаційній роботі фактографічного матеріалу та теоретичних положень і висновків для

підготовки методичної літератури, розробки навчальних програм, викладання різних навчальних дисциплін для студентів педагогічних спеціальностей.

Творче використання педагогічних ідей і досвіду діяльності хореографів Галичини досліджуваного періоду сприятиме ефективному реформуванню сучасної системи освіти в Україні та вдосконаленню педагогічних технологій викладання педагогічних дисциплін

Узагальнюючи вищенаведене, констатуємо, що врахування історичного досвіду розвитку хореографічної освіти Галичини міжвоєнного періоду у сучасній педагогічній практиці можливе при умові контексті творчого підходу й адаптації до гуманістичної складової сучасного освітнього процесу.

Актуальними є такі напрями:

- співпраця професійних хореографічних колективів із закладами освіти у національно-патріотичному вихованні дітей та молоді, особливо у питаннях добору репертуару, залучення молоді до хореографічної діяльності, впровадження в освітній процес закладів вищої освіти спеціальних хореографічних курсів за вибором;

- організація шкільних аматорських хореографічних гуртків з метою проведення тренінгів, лекцій, постановок вистав, що сприятиме формуванню системи національних і загальнолюдських цінностей особистості, її творчому розвитку, креативності;

- посилення уваги до діяльності молодіжних (студентських) хореографічних студій як важливої складової у національно-патріотичному вихованні молоді тощо.

Безумовно, хореографія – це та унікальна форма поєднання процесу навчання, виховання й розваги, де розуміння культури й історії свого народу легко переходять у розряд переконань, що формують громадянську позицію особистості.

З метою популяризації хореографічних студій для дітей та молоді в Україні, на нашу думку, слід сприяти налагодженню контактів (організаційних, творчих) з професійними й авторськими колективами; рекламувати роботу місцевих хореографічних шкіл у пресі, Інтернет-виданнях, соцмережах і на телебаченні; залучати й заохочувати активних і творчих педагогів до організації хореографічних гуртків у школах та позашкільних установах.

Висновки до другого розділу

На основі проведеного аналізу особливостей реалізації ідей хореографічної освіти в Галичині (1919 – 1939 рр.) зроблено такі висновки.

Встановлено, що розвиток хореографічної освіти в Галичині досліджуваного періоду відбувався в контексті тенденцій розвитку сценічної хореографічної культури динамічної епохи модерн.

Навчання «модерним» танцям включало вивчення різних стилів танцю, які виникли в процесі розвитку цього напрямку – вільний танець, який базувався на естетиці «вільного» танцю А. Дункан; ритмо-пластичний танець, який спирався на ритмопластичну систему Е. Жак-Далькроза; виразний танець, який відзначався експресивністю та драматичністю передачі сприйняття світу, змісту в танцювальних рухах та взаємодії з простором.

У львівських школах модерного танцю (школа ритмопластики Оксани Федів-Суховерської, школа ритмопластичного танцю Оксани Федак-Дрогомирецької, танцювальні школи Бели Кац та Марини Бронєвської, які працювали за методикою виразного танцю) навчали передавати емоції, психічні стани та настрої через рух, втілювати філософські ідеї та літературні образи у хореографічних композиціях, поширюючи таким чином модерні танцювальні напрями серед галичан.

Враховуючи те, що в досліджуваний період Галичина перебувала у складі відновленої Польської Речі Посполитої, навчання народній хореографії сприяло збереженню національної свідомості та самобутньої культури українців Галичини.

Важлива роль у становленні та поширенні навчання народним танцям належить Василю Авраменку, який відкрив першу школу українських національних танців у Галичині (1922 р.). В організованій ним рухомій школі українських національних танців вивчали теорію танцю, танцювальні рухи

танцювальні постанови, танцювальну пластику, танцювальну гімнастику, техніку виконання 9 національних танців («Козачок», «Коломийка», «Катерина», «Журавель», «Чумак», «Танок Гонти», «Великодний хоровод», «Гопак колом з вільним солом», уривок з балету «За вільну Україну»). Школа проводила інструкторські курси по всій території Галичини (Дрогобич, Стрий, Перемишль, Станіславів, Коломия, Тернопіль, Львів).

Діяльність українських культурно-просвітницьких та педагогічних товариства «Просвіта», «Рідна школа», молодіжних організацій «Сокіл», «Луг» також передбачала вивчення національних танців. Робота товариств, організацій в цьому напрямку була добре спланованою і цілеспрямованою, здійснювалась на педагогічних принципах та творчому доробку В. Авраменка. Розучували танцювальні постановки й інших хореографів, таких як Я. Булка, О. Заклинська, О. Суховерська, В. Тихоліз та інші.

Установлено, що окреме місце в системі хореографічної освіти Галичини 1919-1939 рр. належить навчанню товариським танцям. У школах товариських (салонних) танців вивчали вальс, танго, фокстрот, чарльстон, сезонні танцювальні новинки (шіммі, каріока та ін.). Школи такого типу були у багатьох містах Галичини: у Бережанах, Бориславі, Бродах, Дрогобичі, Золочеві, Коломийі, Надвірній, Самборі, Старому Самборі, Станіславові, Стрию, Тернополі, Трускавці, Чорткові. Навчання товариським танцям було затребуваним, оскільки у 20-30-х рр. ХХ ст. танці посідали значне місце у суспільно-культурному житті галичан.

Отже, протягом 1919-1939 рр. в Галичині навчали модерному танцю; українському національному танцю та товариським танцям. В напрямку формування танцювальних навиків та вмінь працювали спеціалізовані школи танців, гуртки при загальноосвітніх навчальних закладах, курси при культурно-просвітницьких, педагогічних товариствах та молодіжних організаціях.

Доведено, що використання історичного досвіду формування національної ідентичності засобами сценічно-хореографічного мистецтва у сучасній педагогічній практиці є можливим у контексті творчого підходу й адаптації до гуманістичної складової сучасного освітньо-виховного процесу.

Актуальними вбачаються такі напрями: співпраця хореографів із закладами освіти щодо добору й постановки історичнодраматичних творів, особливо для шкільної аудиторії; включення до репертуару шкільних хореографічних студій постановок ідейно-національного спрямування.

У розділі акцентується увага та тому, що формування національної ідентичності дітей та молоді засобами хореографічного мистецтва набуває інтенсивнішого характеру під час їх активного залучення до навчального процесу.

Основні положення другого розділу розкрито в таких публікаціях автора: [159], [160], [162], [163], [164], [165], [167], [169], [171].

ВИСНОВКИ

Узагальнення результатів історико-педагогічного пошуку, аналіз джерельної бази та історіографії уможливили формулювання таких висновків:

1. Проаналізовано теоретико-методологічні засади та категоріально-поняттєве поле дослідження. Методологічна основа дослідження має міждисциплінарний характер і передбачає врахування особливостей розвитку історико-педагогічної науки та мистецтвознавства. У такому розрізі на основі аналізу наукового досвіду представлено інтерпретацію основних наукометодологічних підходів (синергетичний, феноменологічний, аксіологічний, тощо), що проєктують основну логіку вивчення і концептуалізацію тенденцій розвитку хореографічної освіти в Галичині (1919–1939 рр.). Означеними лініями перетину педагогічної науки і мистецтвознавства є такі структурні компоненти, як бібліографія – забезпечує методичний інструментарій (методи пошуку, обліку, реєстрації, систематизації) для зібрання різновидових джерельних матеріалів та їхнього всебічного аналізу; джерелознавство – визначає наукові прийоми збирання, класифікації, вивчення й використання текстових матеріалів для дослідження певних історико-педагогічних процесів і явищ (зокрема творчої і суспільної діяльності хореографів), сприяє з'ясуванню походження, автентичності, інформаційного потенціалу джерел; історіографія – представляє спеціальні методики і проєктує логіку опису, систематизації і критичноконструктивного аналізу наукових педагогічних та мистецькознавчих студій для визначення здобутків, прогалин, перспектив дослідження як окремих наукових проблем, так і розвитку певних дисциплін. Важливе підґрунтя для цього створює міждисциплінарний категорійнопоняттєвий апарат, що дав змогу адекватно дефініціювати комплекс досліджуваних процесів і явищ. Обґрунтування й уточнення таких понять, як «сценічна хореографічна культура»,

«хореографічне виховання», «хореографічна освіта», «культурно-освітнє життя», «танцювальні школи», уможливило з'ясування входження цих дефініції до педагогічного тезаурусу та визначення реалій освітньої сфери, які вони відображають у діяльності хореографів.

2. Висвітлено й проаналізовано історіографію проблеми розвитку хореографічної освіти у Галичині міжвоєнної доби, яку відображено у трьох напрямках: 1) теоретико-методологічні праці (Д. Герцюк, Т. Завгородня, І. Комар, С. Івах, З. Нагачевська, М. Чепіль, В. Городиська та ін.); 2) наукові студії про розвиток хореографічного мистецтва та освіти України в різні історичні періоди, фольклорно-етнографічні традиції та хореографічну культури різних регіонів України (В. Пастух, Н. Горбатова, О. Бігус, О. Самоляк, О. Лиманська, Т. Благова та ін.); 3) дослідження про педагогічні ідеї народної та модерної хореографії, методології танцювального мистецтва (Г. Боримська, М. Загайкевич, В. Купленник, О. Нога, Ю. Станішевський та ін.). Виконане дослідження засвідчило, що, незважаючи на наявність певної кількості наукових студій щодо становлення й розвитку хореографічної освіти в Україні на різних історичних етапах, її просвітницької та націєтворчої ролі, розвиток хореографічної освіти у Галичині у 1919–1939 рр. ще не був предметом спеціального наукового пошуку. Джерельна база дисертаційного дослідження охоплює документи, що зберігаються у фондах архівних установ: Центрального державного історичного архіву України у Львові (Ф. 179 – Кураторія Львівського шкільного округу, Ф. 206 – Українське педагогічне товариство «Рідна школа», Ф. 348 – Товариство «Просвіта»); Державного архіву Львівської області (Ф. 1 – Львівське воєводське управління, Ф. 110 – Суспільно-політичний відділ. Підвідділ у справах товариств та союзів); Державного архіву Тернопільської області (Ф. 3 – Тернопільське повітове староство, Тернопільське воєводство, Ф. 231 – Тернопільське воєводське управління) – періодичні видання (газети, журнали) за 1919–1939 рр., що зберігаються у фондах Львівської

національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника; – праці вітчизняних педагогів, мистецтвознавців, матеріали історикопедагогічних досліджень (автореферати, дисертації, монографії), довідковобібліографічна література.

3. Детермінований різними чинниками соціокультурного та суспільнополітичного характеру процес становлення хореографічної освіти в Галичині 1919–1939 рр. є складним, багатоаспектним явищем, що становить окрему яскраву сторінку в історії української педагогіки. Завдяки інтеграції потужного потенціалу європейських та вітчизняних хореографів розглядаємо його як унікальний продуктивний складник розвитку національної педагогічної думки України. Доведено, що характер розвитку української народної сценічної хореографії галицького краю визначався суспільнополітичними обставинами. Перебування у складі іншої держави спричинило консолідацію українського населення краю у боротьбі за розв'язання культурних проблем, активізацію просвітницької діяльності культурно-освітніх товариств і молодіжних організацій, актуалізувало ідею національного виховання. Навчання національних танців було одним із засобів поширення та збереження народних традицій хореографічно невідповідної людини. У школах товариських танців вивчали вальс, танго, фокстрот, чарльстон, сезонні новинки. Зміст навчання товариських танців зумовлювався тільки рівнем професійної підготовки організатора курсів танцю чи педагогів танцювальних шкіл Школи танців були у багатьох містах Галичини, а саме у Бережанах, Бориславі, Бродах, Дрогобичі, Золочеві, Коломиї, Надвірній, Самборі, Старому Самборі, Станіславові, Стрию, Тернополі, Трускавці, Чорткові. Однак німецька окупація, прихід радянської влади унеможливили подальшу діяльність шкіл товариських танців.

4. Аналіз і теоретичне осмислення організації хореографічної освіти та виховання в Галичині уможливили відтворити її систему. До її структури входили спеціалізовані школи танців, загальноосвітні навчальні заклади,

гуртки, організовані при українському гімнастичному товаристві «Сокіл-Батько» та молодіжних товариствах «Луг», «Січ». Хореографічне навчання та виховання реалізовувалося у кількох напрямках – навчали модерного танцю, українського національного танцю та товариських танців. Розвиток теорії та практики навчання модерних танців у Галичині у період 1919–1939 рр. відбувався під впливом модерних тенденцій у хореографічній культурі Європи. Навчання танцю «модерн» спиралося на ритмопластичну систему Е. ЖакДалькроза, естетику «вільного» танцю А. Дункан та методологію «виразного» танцю. Відповідно школи модерного танцю поділялись з огляду на предмет науки (ритмопластика, виразний танець). Вільний, або «ритмопластичний» танець ставив акцент на спонтанний та природний рух, якому не перешкоджають жодні технічні обмеження, а виразний танець полягав у максимально експресивному показі емоційних станів, пов'язаних зі змістом танцю через виразну міміку та жестикуляцію. Вільний танець у загальному вигляді був плинним і м'яким, а виразний – «гострим» і драматичним. Тому навчання елементів обох згадуваних технік у межах однієї педагогічної практики не поєднували. Ритмо-пластичного танцю навчали у школі О. Федів-Суховерської, О. Федак-Дрогомирецької, а ритміки – у школах РШ. Школи Б. Кац та М. Броневської працювали за методикою виразного танцю. Єдиної методики та програми навчання вільного і виразного танцю не було. Результати навчання залежали від талановитості та індивідуальності педагогів. Теми танцювальних імпровізацій учениць цих шкіл полягали у мімічному та руховому відтворенні різних емоцій, психічних станів і настроїв. Учениці творили хореографічні образи на основі класичної музики (Бах, Брамс, Шуман, Дебюссі, Барвінський), поєднували універсальність ритмопластичної техніки з національною тематикою, втілювали на сцені філософські та літературні ідеї. Обидва напрями танцю – вільний та виразний – утрималися в танцювальних школах Галичини до початку Другої світової війни. Значний

внесок у розвиток виховання і навчання засобом національного танцю зробили українські культурно-просвітницькі, педагогічні товариства («Просвіта», «Рідна школа») та молодіжні організації («Сокіл», «Луг»). Під час свят, концертів, змагань, на яких виконувалися традиційні українські танці, молоде покоління прилучалось до пізнання кращих здобутків національної культури. Робота товариств у цьому напрямі здійснювалася на достатньо високому рівні, що було зумовлено співпрацею з освіченими хореографами, послідовною розробкою запроваджених В. Авраменком педагогічних принципів і плеканням його творчого доробку (репертуар, форма проведення сценічних виступів, методика тощо). Здійснені галицькими дослідниками, хореографами, педагогами (О. Суховерська, О. Бариляк, О. Заклинська та ін.) видання у галузі української народної хореографії мали неабияку вартість і як етнографічні праці, і як методичні розробки. Завдяки їх зусиллям поступово формувалися засади для подальшого розвитку навчання народної хореографії, а водночас зберігались танцювальні взірці, котрі й на сьогодні сприймаються як самобутні надбання народного мистецтва.

Отже, у 1919–1939 рр. ХХ ст. в Галичині навчання народних танців приділяли багато уваги в школах, товариствах, дошкільних закладах. Зважаючи, що навчання танців не входило до шкільної програми, а опануванню цього мистецтва і підготовці відводилися позаурочні години, обсяг підготовлених та вивчених танців, представлених на різноманітних виступах, можна вважати досить широким.

5. У дослідженні окреслено шляхи впровадження історичного досвіду розвитку хореографічної освіти в Галичині (1919–1939 рр.) в сучасну освітньовиховну практику. Зокрема, акцентовано на посиленні співпраці професійних хореографічних колективів із закладами освіти у національно-патріотичному вихованні дітей та молоді, особливо у питаннях добору репертуару, залученні молоді до хореографічної діяльності, впровадженні в

освітній процес закладів вищої освіти спеціальних хореографічних курсів за вибором; організації шкільних аматорських хореографічних гуртків з метою проведення тренінгів, лекцій, постановок вистав, що сприятимуть формуванню системи національних і загальнолюдських цінностей особистості, її творчому розвитку, креативності; посиленні уваги до діяльності молодіжних (студентських) хореографічних студій як важливої складової у національно-патріотичному вихованні молоді тощо.

Проведене дослідження не вичерпує всіх аспектів проблеми. Перспективними напрямками подальшого вивчення вважаємо: порівняльний аналіз розвитку хореографічної освіти Галичини та Закарпаття, інших регіонів України, що у досліджуваний період входили до складу різних державних утворень, аналіз розвитку хореографічної освіти на західноукраїнських землях післявоєнного періоду.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. (а.г.) Вечір українських національних танців. *Театральне мистецтво. Місячник театру і сцени*. 15 червня 1922. Рік I. Випуск III–IV. С. 20–21.
2. (ак) Свято найменших на Личакові. *Діло*. 30 серпня 1935. Рік LVI. Ч. 230 (14.127). С. 6.
3. (г.) «Діти=дітям». *Діло*. 4 червня 1938. Рік LIX. Ч. 120 (14.951). С. 9.
4. (М.) Діточі імпрези. *Нова хата. Журнал для плекання домашньої культури*. Липень-серпень 1934. Рік X. Ч. 7–8. С. 10.
5. (Ю) Свято Матери на Личакові. *Новий час. Ілюстрований щоденник*. 21 травня 1934. Рік XII. Ч. 111. С. 6.
6. «Залицяння». Танок укладу В.Тихоліза, музика Л.Ярославенка, вид. «Торбан». *Сокільські вісти. Орган Українського Сокільства*. Вересень, 1935. Річник VIII. Ч. 9. С. 7.
7. «Сміється сонічко до нас». *Українське дошкілля. Квартальник прив'язаний вихованню дітей дошкільного віку в родині та дошкіллях і питанням суспільної опіки*. Січень-березень, 1939. Рік II. Кн. 1. С. 32.
8. «Соколи, соколи, ставайте в ряди! В 40-ліття «Сокола-батька»». *Назустріч. Двоптижневик*. 15.VII. 1934. Число 14. С. 3.
9. «Чугая». Забава з танцями. *Українське дошкілля. Місячник прив'язаний вихованню дітей дошкільного віку в родині та дошкіллях і питанням суспільної опіки*. 1938. I Рік. Квітень. Ч. 2. С. 33.
10. «Ягілки» – підручник до виступів на майдані і на сцені, 65 мельодій, вказівки до хороводів для Читалень, хорів, Соколів, Лугів. *Новий час. Ілюстрований щоденник*. Неділя 27 березня 1932. Рік X. Ч. 67 (1119). С. 4.
11. 2-тижневий тіловиховний курс посестер. *Сокільські вісти. Орган Українського Сокільства*. Червень 1939. Річник XII. Ч. 6. С. 3.

12. Авраменко В. Українські національні танки, музика і стрій. Голівуд–Нью-Йорк–Винніпег–Київ–Львів, 1947. 80 с.
13. Аркуша О., Мудрий М. Галичина. *Енциклопедія Сучасної України : електронна версія / гол. редкол.: І.М. Дзюба, А.І. Жуковський, М.Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2006. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=28395 (дата звернення: 10.04.2020).*
14. Багрій М. Західноукраїнські письменники-педагоги XVIII-XIX ст. – автори навчально-методичного забезпечення освітніх закладів регіону. *Науковий огляд: зб. наук. пр. Київ, 2020. № 4(67). С. 46–56.*
15. Барвінський В. Вечір танку, музики й співу. *Новий час. Ілюстрований популярний часопис. 1936. Ч. 267 (2382). С. 8.*
16. Барияк О. Ягільки: 65 мелодій на 2 голоси, повні тексти і хороводи. Львів : Накладом автора, 1932. 64 с.
17. Бачинська-Донцова М. Як зберегти молодість. *Нова хата. Журнал для плекання домашньої культури. Виходить раз у місяць. Квітень 1932. Рік VIII. Ч. 4. С. 8–9.*
18. Бігус О. Народно-сценічна хореографія Прикарпатського регіону: становлення та тенденції розвитку : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2011. 24 с.
19. Білаш П. Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10-30-х років XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 2004. 21 с.
20. Благова Т. Динаміка формування теоретичних основ хореографічної освіти : історико-культурологічний контекст. *Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology. 2015. III (24). Issue : 48. URL: www.seanewdim.co (дата звернення: 30.04.2020).*

- 21.Благова Т. Особливості хореографічного виховання школярів у системі освіти в Україні : Історико-педагогічний аспект. *Вісник Житомирського державного університету*. 2013. Вип. 3 (69). С. 53–57.
- 22.Благова Т. Ритміка у системі неперервної хореографічної освіти: історико-педагогічний аспект. *Освітологічний дискурс*. 2014. № 4. С. 22–33. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/osdys_2014_4_5 (дата звернення: 30.04.2020).
- 23.Благова Т. Розвиток українського народно-сценічного танцю у діяльності професійних вокально-хореографічних колективів ХХ століття. *Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство*. 2014. Вип. 14. С. 125–130. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VLNU_Mistec_2014_14_21 (дата звернення: 30.04.2020).
- 24.Благова Т. Формування теорії української народної хореографії в історико-культурологічному вимірі. *Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology*. 2015. С. 27–30. URL: [https://seanewdim.com/uploads/3/4/5/1/34511564/blagova t. o. the format ion of a theory of ukrainian folk dance in historical and cultural dime nsion.pdf](https://seanewdim.com/uploads/3/4/5/1/34511564/blagova_t._o._the_format_ion_of_a_theory_of_ukrainian_folk_dance_in_historical_and_cultural_dime_n_sion.pdf) (дата звернення: 30.04.2020).
- 25.Благова Т. Хореографічна підготовка вчителя у системі вищих педагогічних навчальних закладів в Україні 20-х рр. ХХ ст. *Витоки педагогічної майстерності. Сер. : Педагогічні науки*. 2011. Вип. 8(2). С. 65–71. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vpm_2011_8%282%29_15 (дата звернення: 30.04.2020).
- 26.Боримська Г. Самоцвіти українського танцю. К. : Мистецтво, 1974. 136 с.
- 27.Бурачинська Л. Переднє слово. *Українська жінка в хореографії / М. Пастернак*. Вінніпег-Едмонтон : Накладом Союзу Українок Канади з Фондації ім. Наталії Кобринської, 1963. С. 13–15.

28. В ювілейному році «Рідної Школи» Ювілейні Свята «Рідної Школи» в Рогатинщині. *Новий час. Ілюстрований популярний часопис*. 11 вересня 1931. Рік 9-ий. Ч. 100 (1006). С. 3.
29. В.Т. Український народний танок. *Сокільські вісти. Орган Українського Сокільства*. Січень-березень 1934. Річник VII. Ч. 1–3. С. 10.
30. Варнава Р.А. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання «образу автора» (на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського) : дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2017. 224 с.
31. Велигорський І. Танець – як виховуючий чинник. *Театральне мистецтво. Журнал театру і сцени*. 15 червня 1924 р. Рік III. Випуск II. С. 34–36.
32. Величава дитяча імпреза. *Новий час. Ілюстрований щоденник*. 19 січня 1936. Рік XIV. Ч. 13 (2128). С. 2.
33. Величаве свято «Рідної школи». *Новий час. Ілюстрований популярний часопис*. 22 червня 1931. Рік 9-ий. Ч. 67 (973). С. 5.
34. Верховинець В.М. Теорія українського народного танцю. Вид. 4-е випр. і доповн. Київ : Мистецтво, 1968. 147 с.
35. Вечер артистичних танків М. Гонтара. *Нова хата. Журнал для плекання домашньої культури*. Март 1927. Рік III. Ч. 3. С. 7.
36. Вечір «античних» і новітніх танків. *Новий час. Ілюстрований щоденник*. 10 лютого 1936. Рік XIV. Ч. 31 (2146). С. 10.
37. Вечір народної пісні і танків. *Діло*. Львів, 1938. Ч. 57. С. 8.
38. Вечір національних танців на Левандівці. *Громадський вістник*. Львів, 1923. 30 січня. Ч. 22. С. 4
39. Вечір ритмічно-плястичних танків Оксани Суховерської. *Новий час. Ілюстрований щоденник*. 1934. Рік XII. 17 березня (Ч. 60). С. 7.
40. Вишневецький О. Сучасне українське виховання. *Педагогічні нариси*. Львів : Львів. наук.-метод. ін-т освіти, 1996. 238 с.

- 41.Вишотравка Л.І. Історичний аспект розвитку ритмопластичного методу Е. Жак-Далькроза в Україні (20–30-ті рр. ХХ ст.).*Культура і мистецтво у сучасному світі*: наук. зап. КНУКіМ / голов. ред. М. М. Поплавський ; КНУКіМ.Київ: КНУКіМ, 2010. Вип. 11. С. 47–54.URL: file:///C:/Users/Admin/AppData/Local/Temp/Kmss_2010_11_7-1.pdf (дата звернення: 12.03.2020).
- 42.Вишотравка Л.І. Розвиток творчого стилю Мері Вігман у хореографічних студіях українських танцюристок в Галичині (30–40 роки ХХ століття). *Мистецтвознавчі записки : Зб. наук. праць*. Київ : Міленіум, 2011. Вип. 19. С. 167–173.
- 43.Вільчковська А. Ритмічна гімнастика Емілія Далькроза (теоретичний аспект). *Фізичне виховання, спорт і культура здоров'я у сучасному суспільстві. Збірник наукових праць*. 2008. Т. 2. С. 40–43.
- 44.Воробкало Дз. Львівська красуня, яка підкорила світову сцену.URL: <https://photo-lviv.in.ua/lvivska-krasunya-yaka-pidkoryla-svitovu-stsenu/>(дата звернення: 23.02.2020).
- 45.Воробкало Дз. Філософія танцю Марії Пастернак. URL:<https://zbruc.eu/node/69980> (дата звернення: 23.02.2020)
- 46.Воробкевич Т.О. Пясецька-Процишин – учениця, послідовниця, друг. *Виконавсько-педагогічні принципи Василя Барвінського та його послідовників як складова частина Львівської піаністичної школи* : матеріали наук.-практ. конф. (м. Львів, 5 квіт. 2006 р.). Львів, 2006. URL: <https://zh-cn.facebook.com/vasylbarvinsky/posts/2055488941362494/> (дата звернення: 30.05.2020).
- 47.Гавалюк Р., Сова А. Невідома історія Оксани Суховерської. URL: <https://photo-lviv.in.ua/nevidoma-istoriya-oksany-suhoverskoji-abo-pershasered-zhinok-video> (дата звернення: 15.08.2020).
- 48.Гайдучок Ст. «Діточе свято шкіл УПТ у Львові». *Діло*. Львів, 1925. 21 червня. Ч. 135 (10.518). С. 3.

49. Галичина: етнічна історія: Тематичний збірник статей. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2008. 216 с.
50. Галичина – український здвиг. За матеріалами архіву Степана Гайдучка: Альбом / Ав. ідеї – Л. Крип'якевич; упоряд.: Ю. Николишин, І. Мельник; літ.редактор – І. Лешко. Львів : АПРІОРІ, 2014. 268 с.; 400 іл.
51. Галів М. Д. Розвиток епістемологічних засад українського історико-педагогічного нарративу (середина ХІХ - кінець ХХ століття) : автореф. дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.01. – Дрогобич : [б. в.], 2019. 39 с.
52. Герцюк Д. Д. Учительський рух на західноукраїнських землях (друга половина ХІХ- початок ХХ століття) : автореф. дис... канд. пед. наук: 13.00.01. Київ, 1996. 24 с.
53. Гніздо у Дрогобичі. Сокільське Свято. *Сокільські вісти. Орган Українського Сокільства*. Річник Х. Вересень 1937. Ч. 9. С. 6.
54. Гончаренко С. У. Педагогічні дослідження : методологічні поради молодим науковцям. Київ-Вінниця : ДОВ «Вінниця», 2008. 278 с.
55. Горбатова Н. О. Становлення мистецтва класичного танцю в Україні (20-30-ті роки ХХ століття) : автореф. дис... канд. істор. наук : 17.00.01. Київ, 2004. 18 с.
56. Городиська В. В. Естетичне виховання учнівської молоді в системі освіти на західноукраїнських землях (др. пол. ХІХ – поч. ХХ ст.) : автореф. дис... канд. пед. наук : 13.00.01. Дрогобич, 2011. 23 с.
57. Григоришин С. В. Мова і мислення у трансцендентальній феноменології. Ніжин : Вид-во Ніжин. ун-ту, 2012. 189 с.
58. Гургула-Щуратова О. «Ритміка, плястика, мистецький танок». *Нова хата. Двомижневий журнал для плекання домашньої культури*. Львів, 1936. Рік ХІІ. 15 жовт. Ч. 20. С. 3.

59. Д. В. Авраменко (3 нагоди його виступів на Волині). *Театральне мистецтво. Місячник театру і сцени*. Львів, лютий 1923 р. Рік II. Випуск II. С. 26–27.
60. Д. В. Авраменко. *Театральне мистецтво. Місячник театру і сцени*. Львів, жовтень 1923 р. Рік II. Випуск VII–VIII. С. 18–19.
61. Дело о выдаче лицензии Борицу Изыдору на открытие школы танцев во Львове (22 июля 1921 – 22 августа 1938). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 110. Оп. 4. Спр. 632. Арк. 4, 12, 14, 17, 19, 22, 24, 31.
62. Дело о выдаче лицензии Валицкой Леокадии на открытие школы танцев во Львове (1 марта 1937 – 23 июня 1938). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 110. Оп. 4. Спр. 645. Арк. 3, 5, 6.
63. Дело о выдаче лицензии Дашинскому Станиславу на открытие школы танцев во Львове (8 октября 1932 – октябрь 1938). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 110. Оп. 4. Спр. 634. Арк. 15-16.
64. Дело о выдаче лицензии Ираут Михаелю и Наперковской Янине на открытие школы танцев во Львове (8 января 1937 – 18 июля 1939). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 110. Оп. 4. Спр. 646. Арк. 4, 6, 8, 9, 12.
65. Дело о выдаче лицензии Ираутовой Генрике на открытие школы танцев во Львове (17 ноября 1938 – 3 марта 1939). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 110. Оп. 4. Спр. 650. Арк. 4.
66. Дело о выдаче лицензии Кац-Котовскому Тобиашу на открытие школы танцев во Львове (6 сентября 1929 – 21 декабря 1937). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 110. Оп. 4. Спр. 630. Арк. 35.
67. Дело о выдаче лицензии лицам на открытие частных школ и курсов танцев» (26 ноября 1934 – 16 декабря 1935). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 1. Оп. 52. Спр. 2221. Арк. 9, 16, 27, 28.

68. Дело о выдаче лицензии Наперской Янине на открытие школы танцев во Львове (15 февраля 1937 – декабрь 1938). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 110. Оп. 4. Спр. 648. Арк. 5, 16, 18, 20, 21, 22.
69. Дело о выдаче лицензии Немчиновской Стефании на открытие школы танцев во Львове (22 сентября 1933 – 25 февраля 1938). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 110. Оп. 4. Спр. 635. Арк. 8.
70. Дело о выдаче лицензии Рааб Соломеи на открытие школы танцев во Львове (12 июня 1931 – 3 марта 1939). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 110. Оп. 4. Спр. 633. Арк. 4, 11, 29, 33, 40, 45, 39.
71. Дело о выдаче лицензии Сливскому Мечиславу на открытие школы танцев во Львове (9 ноября 1934 – 20 марта 1939). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 110. Оп. 4. Спр. 640. Арк. 4, 5, 7, 8, 13, 22.
72. Дело о выдаче лицензии Фалишевскому Станиславу на открытие школы танцев во Львове (6 октября 1933 – 21 августа 1936). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 110. Оп. 4. Спр. 636. Арк. 1, 4, 6, 8.
73. Дело о выдаче лицензии Шпинетер Антонине на открытие школы танцев во Львове (17 октября 1933 – 5 мая 1938). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 110. Оп. 4. Спр. 637. Арк. 3.
74. Дело о выдаче лицензии Шпинетеру Яну на открытие школы танцев во Львове (9 марта 1933 – 19 апреля 1938). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 110. Оп. 4. Спр. 638. Арк. 3, 7, 11, 12.
75. Дело о выдаче разрешения Вильк Яну на открытие школы танцев в Дукле Кросненского повета (12 мая 1923 – 22 марта 1939). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 1. Оп. 56. Спр. 1398. Арк. 16, 23, 26, 28, 29, 33.
76. Дело о выдаче разрешения Гейгеру Юзефу на открытие школы танцев (17 октября 1919 – 13 декабря 1928). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 1. Оп. 56. Спр. 173. Арк. 21, 96, 98.

77. Дело о выдаче разрешения Дашинському Станиславу на открытие школы танцев (25 октября 1919 – 21 января 1928). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 1. Оп. 56. Спр. 175. Арк. 3, 5, 6, 10, 17, 18 об., 26, 27 об., 29, 29 об., 31, 35, 37.
78. Дело о выдаче разрешения Кацу Табиашу на право содержания передвижной школы танцев (29 августа 1929 – 23 февраля 1939). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 1. Оп. 58. Спр. 959. Арк. 1–2, 5, 9, 10, 23, 28, 32, 36, 37, 45, 48.
79. Дело о выдаче разрешения Кочаровскому Владимиру на открытие школы танцев (10 августа 1918 – 27 марта 1927). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 1. Оп. 56. Спр. 174. Арк. 47 об.
80. Дело о выдаче разрешения Кригелю Саулю на право открытия школы танцев в Бориславе, Дрогобычского повета (2 марта 1936 – 2 июня 1939). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 1. Оп. 56. Спр. 3794. Арк. 2, 4, 15, 36, 7, 11, 21, 41, 28.
81. Дело о выдаче разрешения на открытие курсов танцев Лоннеру Леону в Бжозове (20 сентября 1927 – 29 ноября 1938). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 1. Оп. 56. Спр. 2324. Арк. 4, 10, 15, 21, 27, 33, 35, 39, 42, 46, 49.
82. Дело о выдаче разрешения на открытие танцев Гаврышкевич Янине во Львове (11 апреля 1935 – 12 ноября 1938). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 1. Оп. 56. Спр. 3713. Арк. 3, 5, 13, 20, 26.
83. Дело о выдаче разрешения Напюрковской Янине на открытие школы танцев во Львове (5 ноября 1932 – 27 февраля 1939). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 1. Оп. 56. Спр. 3496. Арк. 5, 17, 20, 24, 27, 31, 33, 34, 45, 49.
84. Дело о выдаче разрешения Сливскому Валентину на открытие школы танцев (1 февраля 1921 – 5 октября 1927). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 1. Оп. 56. Спр. 176. Арк. 1, 2, 22, 27.

85. Дело о выдаче разрешения Шпинетер Валерии на обучение танцам (23 ноября 1926 – 23 сентября 1927). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 1. Оп. 56. Спр. 1946. Арк. 2, 15, 36.
86. Дело о деятельности общества учителей танцев во Львове (10 апреля 1925 – 22 декабря 1931 – 8 ноября 1938). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 110. Оп. 4. Спр. 56. Арк. 12, 20.
87. Дело о разрешении на открытие школы танцев Аренджу Иосифу во Львове (16 октября 1929 – 22 марта 1938). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 1. Оп. 56. Спр. 2946. Арк. 1, 4, 10, 17, 23, 33.
88. Дело о регистрации деятельности профессионального союза артистов балета и преподавателей школы танцев во Львове (1 октября 1924 – 13 июля 1926). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 1. Оп. 58. Спр. 374. Арк. 1, 4, 16, 20, 21.
89. Денисенко Л.Д. Залеська Ірина. *Енциклопедія сучасної України*. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=14730 (дата звернення: 25.05.2020).
90. День Українки-громадянки. Тексти до програми. *Просвіта: Місячник освіти, виховання, культури*. Львів, 1938. Рік III. Березень-квітень. Ч. 3–4 (24–25). С. 99–101.
91. Дещо про ритміку. *Нова хата. Журнал для плекання домашньої культури*. Львів, 1928. Рік IV. Жовтень. Ч. 10. С. 20.
92. Діти і молодь на сцені. *Діло*. Львів, 1934. Рік LV. 7 червня. Ч. 147 (13.692). С. 7.
93. Діти-дітям. *Українське дошкілля. Місячник прив'язаний вихованню дітей дошкільного віку в родині та дошкіллях і питанням суспільної опіки*. 1938. I Рік. Липень-серпень. Ч. 5–6. С. 97.
94. Діточий фестин в Олеську. *Новий час. Ілюстрований щоденник*. Ч. 104 (1010). 1931. С. 7.

95. Діяльність гнізд в поодиноких місцях. *Сокільські вісти*. Львів, 1937. Ч. 1. С. 8.
96. Дункан А. Танець будущего. *Моя жизнь / А. Дункан; Встреча с Есениным: Воспоминания / И. Шнейдер*. К. : Мистецтво, 1989. С. 17–25.
97. Єфанова С., Бакало Л. Вплив західноєвропейської хореографічної культури на формування салонних танців в Україні (XIX – поч. ХХ ст.). *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2018. Вип. 38. С. 126–142. URL:http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_myst_2018_38_14 (дата звернення: 08.04.2020).
98. Жак Далькрозь Э. Ритмь, его воспитательное значеніе для жизни и для искусства. Шесть Лекцій. *Энциклопедія сценическаго самообразования. Том шестой; переводъ Н.Гнѣсиной. Изданіе журнала «Театръ и Искусство»*. СПб, б/г (1913). 156 с. URL:https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_004425837/ (режим доступу: 17.01.2020).
99. Житкевич А. Пам'яті Дарії Нижанківської-Снігурович. URL:<http://meest-online.com/culture/pamyati-dariji-nyzhankivskoj-snihurovych/> (дата звернення: 25.05.2020).
100. Жуковецька В. «Мистецька культура дитини». *Рідна школа. Ілюстрований часопис для всіх*. Львів, 1932. Рік I. 15 вересня. Ч. 17 і 18. С. 259–260.
101. Завгородня Т. Теорія і практика навчання в Галичині (1919–1939 роки). Івано-Франківськ, 2007. 392 с.
102. Завгородня Т., Пахолок Р. Науково-освітня діяльність Марії Пастернак (1897–1983 рр.). *Зб. наук. праць Херсонського державного університету. Педагогічні науки*. 2013. Вип. 63. С. 10–14. URL:http://nbuv.gov.ua/UJRN/znppn_2013_63_3 (дата звернення: 04.08.2020)

103. Завгородня Т., Стражнікова І. Дослідження персоналій Західної України 1920-х років та їх внесок у розвиток української педагогіки. *Історико-педагогічний альманах*. 2012. № 2. С. 36–39.
104. Завгородня Т.К. Антологія педагогічної думки Східної Галичини та українського зарубіжжя ХХ століття : навч. посіб. для студ. ВНЗ / ред. Т.К. Завгородня. Прикарпатський національний ун-т ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ : Плай, 2008. 477 с.
105. Загайкевич М. Украинское балетное творчество: проблемы драматургии и развития жанра: Автореферат диссертации.доктора искусств: 17.00.02. Киев, 1981. 49 с.
106. Закінчення дитячого садка. *Новий час. Ілюстрований щоденник*. Ч. 199 (2122). Субота 7 вересня 1935. Рік XIII. С. 6
107. Заява Когла Казіміра і листування повітового староства з воєводським управлінням про видачу йому дозволу на відкриття школи танців (8.12.1921 – 15.12.1923). *ДАТО* (Держ. архів Тернопільської обл.). Ф. 3. Оп. 1. Спр. 16. Арк. 1, 2, 4, 5.
108. Заявление экзаменационной комиссии для кандидатов на специальности преподавателей танцев о признании ее компетентности в квалифицировании преподавателей танцев и другое (3 ноября 1934 – 19 октября 1936). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 1. Оп. 52. Спр. 2220. Арк. 2, 7, 12.
109. Заявления и личные документы отдельных граждан, представленные на получение разрешений на открытие каруселей, танцевальных школа и других частных предприятий (1929 р.). Том 2. *ДАТО* (Держ. архів Тернопільської обл.). Ф. 231. Оп. 1. Спр. 1349. Арк. 39, 45, 53, 66, 74.
110. Заявления отдельных лиц и руководителей обществ о выдаче им разрешения на проведение театральных представлений и танцев на территории Тернопольского воеводства и переписка по этому вопросу

- с поветовыми староствами (11.02.1922 – 17.09.1926). *ДАТО* (Держ. архів Тернопільської обл.). Ф. 231. Оп. 1. Спр. 311. Арк. 147, 149 зв., 150.
111. Заявления отдельных лиц о выдаче им разрешений на открытие школ танцев, театральных представлений и других зрелищ и переписка с поветовыми староствами и органами полиции по этому вопросу. Том I. (на букву А, Б) (1931–1933). *ДАТО* (Держ. архів Тернопільської обл.). Ф. 231. Оп. 1. Спр. 2640. Арк. 11, 13, 15 об., 18.
112. Заявления отдельных лиц о выдаче им разрешений на открытие школ танцев, театральных представлений и других зрелищ и переписка с поветовыми староствами и органами полиции по этому вопросу. Том 3. (на букву Г) (1931–1938). *ДАТО* (Держ. архів Тернопільської обл.). Ф. 231. Оп. 1. Спр. 2642. Арк. 3, 7, 9, 13, 14, 20, 23, 25, 35, 40, 47, 52, 56-58, 64, 66, 85.
113. Заявления отдельных лиц о выдаче им разрешений на открытие школ танцев, театральных представлений и других зрелищ и переписка с поветовыми староствами и органами полиции по этому вопросу. Том 7. (на буквы: М, Н, О, П, Р) (1931–1935). *ДАТО* (Держ. архів Тернопільської обл.). Ф. 231. Оп. 1. Спр. 2646. Арк. 61, 62, 77, 78, 86, 87, 90, 95, 103, 106, 109, 111, 117.
114. Заявления отдельных лиц о выдаче им разрешений на открытие школ танцев, театральных представлений и других зрелищ и переписка с поветовыми староствами и органами полиции по этому вопросу. Том 8. (на буквы: С, Т, У, Ф, Х, Ш, Я) (1931–1935). *ДАТО* (Держ. архів Тернопільської обл.). Ф. 231. Оп. 1. Спр. 2647. Арк. 60, 68, 73.
115. Заявления отдельных лиц о выдаче им разрешений на открытие школы танцев, театров с целью заработка и переписка по этому поводу с поветовыми староствами и органами полиции (02.01.1930 –

- 08.03.1933 р.). Том 2. *ДАТО* (Держ. архів Тернопільської обл.). Ф. 231. Оп. 1. Спр 1790. Арк. 56, 105.
116. Заявления Розенблюма Иссера и переписка с Городским поветовым староством о выдаче разрешения на открытие школы танцев в Бродах (1928). *ДАТО* (Держ. архів Тернопільської обл.). Ф. 231. Оп. 1. Спр. 1194. Арк. 5, 13.
117. Зубенко І. Школа національного танку артиста В Авраменка. *Театральне мистецтво. Місячник театру і сцени*. Львів, 1922. Рік І. 15 червня. Випуск III-IV. С. 4–6.
118. І.Г. Замітна імпреза дівочої школи Р.Ш. ім. Грінченка у Львові. *Рідна школа. Ілюстрований часопис для всіх*. Львів, 1937. Рік VI. Ч. 8–9. С. 119.
119. Івах С. Проблеми українського шкільництва у жіночому русі Галичини (80-ті роки XIX –30-ті роки XX ст.) : автореф. дис ... канд. пед. наук : 13.00.01. Івано-Франківськ, 2007. 20 с.
120. Інструкторський курс українського національного танцю. *Театральне мистецтво. Журнал театру і сцени*. Львів, 1924. Рік III. 15 марта. Випуск I. С. 46.
121. К. М-ка. Ювілейне свято першої жіночої школи У.П.Т. *Нова хата. Журнал для плекання домашньої культури*. Львів, 1933. Рік IX. Липень-серпень. Ч. 7–8. С. 5.
122. К.П. Дійсне в українськiм балеті. *Театральне мистецтво. Місячник театру і сцени*. Львів, 1923. Рік І. Жовтень. Випуск VII–VIII. С. 7–9.
123. Калічак І. Ритмічна руханка. *Сокільські вісти. Орган Українського Сокільства*. Львів, 1929. Річник II. Лютий. Число 2. С. 7.
124. Кара-Васильєва Т. В., Ламонова О. В., Чегусова З. А. Мистецтвознавство. *Енциклопедія Сучасної України: електронна версія / гол. редкол.: І.М. Дзюба, А.І. Жуковський, М.Г. Железняк та ін.; НАН*

- України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2018. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=65378 (дата звернення: 18.03.2020).
125. Квіт С. Основи герменевтики. Київ : Вид. дім «КМ Академія», 2013. 192 с.
126. Коваль І. Галичанка, яка прославила у світі українську жінку. URL: http://www.galslovo.if.ua/index_old.php?st=2424 (дата звернення: 25.03.2020).
127. Концерт на допомогу хорому В.Авраменкові. *Новий час. Ілюстрований політично-господарський часопис*. Львів, 1924. Рік II. 28 лютого. Ч. 15. С. 11.
128. Корань І. Дами з вулиці Голомба (ч. 4). Життя та творчість засновниці першого православного жіночого монастиря у Львові Василю Щурат. URL: <https://varianty.lviv.ua/54246-damy-z-vulytsi-holomba-ch-4> (дата звернення: 25.05.2020).
129. Косаківська Л.П. Василь Авраменко і Волинь. «*Роде наш красний...*»: Волинь у долях краян і людських документах. В 3 т. Т. 3. М-во освіти і науки України, Волин. держ. ун-т ім. Лесі Українки, Волин. Академ. Дім ; авт.-упоряд. Л.К. Оляндер, Л.В. Бублейник, А.М. Силюк; заг. ред. М.І. Дубини. Луцьк: РВВ «Вежа» ВДУ ім. Лесі Українки, 1999. С. 823–834. URL: <http://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/5182> (дата звернення: 06.02.2020).
130. Косаківська Л.П. Мистецька парадигма Василя Авраменка в контексті розвитку української культури ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2009. 19 с.
131. Кремень В. Педагогічна синергетика : понятійно-категоріальний синтез. *Теорія і практика управління соціальними системами*. 2013. № 3. С. 3–19.

132. Культурно-освітній курс у Сокалі. *Просвіта: Місячник освіти, виховання, культури*. Львів, 1937. Рік II. Січень-лютий. Ч. 1–2 (10–11). С. 38.
133. Курдидик А. Бути танечницею – не легко... Розмова з Оленкою Заклинською. *Жінка. Двотижневик*. Львів, липень 1939. Рік V. Ч. 13–14. С. 9.
134. Курс для провідниць діточих садків. *Нова хата. Журнал для плекання домашньої культури*. Львів, 1933. Рік IX. Травень. Ч. 5. С. 9.
135. Курс народних танків. *Новий час. Ілюстрований щоденник*. 1936. Ч. 27 (2142). С. 1.
136. Курси Р.Ш. для провідниць дитячих садків у Львові. *Рідна школа. Ілюстрований часопис для всіх*. Львів, 1938. Рік VII. 1 червня. Ч. 11. С. 175.
137. Л.Б. Ох, та каріока! *Нова хата Двотижневий журнал для плекання домашньої культури*. Львів, 1935. Рік XI. 1 травня. Ч. 36. С. 8.
138. Л.Б. У школі О.Суховерської. *Нова хата. Двотижневий журнал для плекання домашньої культури*. Львів. 1936. Рік XII. Ч. 9. С. 5.
139. Ла. Народини танку і його розвиток. *Діло*. Львів, 1935. Рік LVI. 4 червня. Ч. 145 (14.043). С. 6.
140. Лаврентій Р. Етнографічно-побутовий репертуар українських театрів Галичини 20–30-х років ХХ ст. як інструмент національного самозбереження. *Вісник Львівського університету. Серія мист-во*. 2019. Вип. 20. С. 158–172.
141. Лемко Г. Зміст початкової освіти в українських школах назахідноукраїнських землях (1919–1939 рр.) : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01. Івано-Франківськ, 2006. 22 с.
142. Лесникова К. Музыкально-ритмическая система Эмиля Жак-Далькроза. *Новый Венский журнал / Neues Wiener Magazin*. 2019. № 7. С. 34–35. URL: <https://russianvienna.com/znamenitye-avstrijtsy/4542->

- muzykalno-ritmicheskaya-sistema-emilya-zhak-dalkroza (дата звернення: 16.12.2019).
143. Лиманська О. До питання витоків традиційної танцювальної культури Слобожанщини. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : щокварт. наук. журн.* К. : Міленіум, 2011. № 4. С. 136–140.
144. Листування з жителькою м.Львова Іратовою Г. про надання дозволу на організацію курсів танцю в середніх та професійних школах м. Львів. *ЦДІА у Львові* (Центр. держ. архів України у Львові). Ф. 179. Оп. 4. Спр. 2606. Арк.1, 3, 13.
145. Лугове свято. *Новий час. Ілюстрований популярний часопис.* Львів, 1926. Рік IV. 6 грудня. Ч. 96 (305). С. 4.
146. М. «Сміється сонічко до нас!». *Діло.* 1939. Рік LX. 14 червня. Ч. 133 (15.212). С. 9.
147. М.Г. Сокільське свято в Лисиничах. *Діло.* Львів, 1935. Рік LVI. 15 жовтня. Ч. 275 (14.172). С. 5.
148. М.Н. 40-ліття дівочої школи ім. Шевченка. *Нова хата. Двотижневий журнал для плекання домашньої культури.* Львів, 1939. Рік XV. 1 липня. Ч. 13–14. С. 12.
149. М.Н. Лісова пісня. *Жінка. Двотижневик.* Львів, 1936. Рік II. 15 травня. Ч. 10. С. 7.
150. М.Н. Свято Весни. *Жінка. Двотижневик.* Львів, 1936. Рік II. 15 травня. Ч. 10. С. 7.
151. М.Н. Танкова трупа Боденвізер. *Діло.* Львів, 1934. Рік LV. 10 березня. Ч. 63 (13.608). С. 7.
152. М.П. «На стрічу весні...» Весняна ревія школи Р.Ш. ім. Бориса Грінченка в театрі «Ріжнородностей». *Діло.* Львів, 1938. Рік LIX. 17 травня. Ч. 105 (14.937). С. 9.

153. М.П. Великий танковий фестиваль. *Діло*. Львів, 1938. Рік LIX. 16 жовтня. Ч. 230 (15.031). С. 14.
154. м.р. Великий міський театр: «Лісова пісня» Лесі Українки. *Діло*. Львів, 1936. Рік LVII. 12 травня. Ч. 104 (14.353). С. 7.
155. М.Ч. Вечір танку, музики і співу. *Нова хата. Двотижневий журнал для плекання домашньої культури*. 1936. Рік XII. 1 грудень. Ч. 23. С. 8.
156. Макарчук С. Этносоциальные развитие и национальные отношения на западно-украинских землях в период империализма. Львов : Выща школа, 1983. 253 с.
157. Малицька К. Дві переважні виховні станиці. 1. Українська Захоронка. *Жінка. Двотижневик*. Львів, 1939. Рік V. Серпень. Ч. 15–16. С. 7.
158. Марусик Н. Гуцульська хореографія як складова національних мистецько-культурних процесів кінця XIX-XXI століть : дис... канд. мистецтвознав. : 26.00.01/ ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Міністерство освіти і науки України. Івано-Франківськ, 2019. 440 с.
159. Марушка М. Внесок Василя Авраменка у розвиток хореографічного мистецтва. *Культурологічний та особистісний виміри художньо-естетичних цінностей української культури* : колективна монографія за матеріалами конф / В.І. Дротенко, О.В. Петрів, Т.О. Білан та ін. / за ред. О.В. Петрів. Дрогобич : Видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2015. С. 154–161.
160. Марушка М. Внесок Василя Авраменка у розвиток хореографічної освіти на Галичині. *Сучасні тенденції розвитку освіти і науки в інтердисциплінарному контексті* : Матеріали I-ї міжнар.

- наук.-практ. конф. (Ченстохова – Ужгород – Дрогобич, 19-20 листопада 2015 р.). Дрогобич: Посвіт, 2015. С. 35–36.
161. Марушка М. Гра як один з прийомів розвитку творчих здібностей на уроках хореографії. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Збірник наук. праць. 2013. Випуск 6. Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ ДДПУ імені Івана Франка, 2013. С. 112–118.
162. Марушка М. Діяльність львівських шкіл ритмопластичного танцю (20-30 рр. ХХ ст.). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2020. № 30. С. 169–172.
163. Марушка М. Мистецькі здобутки у розвитку народно-сценічної хореографії Василя Авраменка на Галичині у період міжвоєнного двадцятиріччя. *Science, Research, Development. Zbiór artykułów naukowych*. Warszawa, 2019. № 19. С. 66–69.
164. Марушка М. Особливості організації роботи в дитячому хореографічному колективі. *Розвиток сучасної освіти і науки: результати, проблеми, перспективи*. Тези III-ї міжнародної науково-практичної конференції (Дрогобич, 26 – 27 березня 2015 р.). Дрогобич: Посвіт, 2015. С. 110–111.
165. Марушка М. Особливості становлення хореографічних шкіл на Галичині у міжвоєнний період. *Молодь і ринок*. Дрогобич, 2018. Вип. 8. С. 146–151.
166. Марушка М. Прийоми імпровізації та акторської майстерності на уроках хореографії як одна з умов творчої реалізації учнів. *Молодь і ринок*. Дрогобич, 2012. Вип. 8. С. 152–155.
167. Марушка М. Становлення українських хореографічних шкіл у контексті розвитку європейської художньої культури початку ХХ ст. *Молодь і ринок*. Дрогобич, 2019. Вип. 9. С. 162–167.

168. Марушка М. Теорія і методика роботи з дитячим хореографічним колективом. *Актуальні питання гуманітарних наук*: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / ред.-упор. В. Ільницький, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич: Посвіт, 2015. Вип. 12. С. 119–123.
169. Марушка М. Школи товариських танців як осередки хореографічного навчання в Галичині міжвоєнного двадцятиліття (1919-1939). *Збірник наукових праць «Педагогічні науки»*. Херсон, 2020. № 90. С. 12–15.
170. Марушка М. М., Квас О. В. Педагогічний потенціал сучасного танцювального мистецтва. *Молодь і ринок*. Дрогобич, 2015. Вип. 12. С. 6–9.
171. Марушка М. М., Стецьків П. Т. Теорія і методика класичного танцю. Частина 1 : навчально-методичний посібник. Дрогобич : Ред.-вид. відділ ДДПУ імені Івана Франка, 2017. 112 с.
172. Матеріали до вивчення українських національних танків, які ввійшли в програму інструкторських курсів в Стрию, підготовлені Р.Петриним. 1936-1936. *ЦДДА у Львові* (Центр. держ. архів України у Львові). Ф. 348. Оп. 1. Спр. 6488. Арк. 1–8.
173. Мельник Б. Довідник перейменувань вулиць і площ Львова. Львів : Світ, 2001. 128 с.
174. Михаць Р. М. Український театральний рух у Східній Галичині в контексті формування національної ідентичності дітей та молоді (друга половина ХІХ – 30-ті рр. ХХ ст.) : дис... канд. пед. наук : 13.00.01. Дрогобич, 2018. 220 с.
175. Міжнародний конкурс танку. *Нова хата. Двотижневий журнал для плекання домашньої культури*. Львів, 1939. Рік XV. 15 травня. Ч. 10. С. 6.

176. Музично-хореографічний вечір. *Нова хата. Журнал для плекання домашньої культури*. Львів, 1930. Рік VI. Травень. Ч. 5. С. 18.
177. Музично-хореографічний вечір «Товариства Охорони Дітей і Опіки над Молодю». *Новий час. Ілюстрований популярний часопис*. 1930. Рік 8-ий. 14 квітня. Ч. 41 (799). С. 7.
178. Н.Т. Вечір Молоді «Спортового Гуртка» при гімназії РШ в Коломиї. *Новий час. Ілюстрований щоденник*. 1936. Рік XIV. 15 лютого. Ч. 36 (2151). С. 15.
179. Нагачевська З.І. Українське дошкілля в освітньому просторі Східної Галичини (кінець XIX ст. – 1939 р.) : монографія. Івано-Франківськ : НАІР, 2015. 254 с.
180. Нариси до історії українського народного танцю: практичний матеріал для вчителів ЗОШ, шкіл нового типу та керівників позашкільних закладів / Укл. В. Купленник. К.: ІЗМН, 1997. 64 с.
181. Народні танки. *Новий час. Ілюстрований щоденник*. 1935. Рік XIII. 7 липня. Ч. 149 (2072). С. 7.
182. Невмержицька О.В. Розвиток аксіологічних ідей у вітчизняному освітньому просторі XIX – першої третини XX століття : автореф. дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.01. Дрогобич, 2013. 44 с.
183. Нижанківська М. Нові таланти на овиді. Вечір танку, музики і співу. *Жінка. Двотижневик*. Львів, 1936. Рік II. 1 грудня. Ч. 23. С. 7–8.
184. Нижанківська М. Ритмо-плястичні танки. *Нова хата. Журнал для плекання домашньої культури*. Львів, 1934. Рік X. Квітень. Ч. 4. С. 5–6.
185. Ниссани М. Междисциплинарность. URL: <http://www.cll.wayne.edu/isp/mnissani/welcome.htm> (дата звернення: 29.03.2020).
186. Ніколаї Г. Ю., Ключко В. В. Розповсюдження ритміки Еміля Жак-Далькроза в міжнародному просторі вищої мистецької освіти. *Проблеми інноваційного розвитку вищої освіти у глобальному,*

- регіональному та національному контекстах : монографія /* Міністерство освіти і науки України, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка ; за заг. ред.: А. А. Сбруєвої та Г. Ю. Ніколаї. Суми : Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2017. Розд. II : Регіональний контекст інноваційного розвитку вищої освіти. С. 202–218. URL: <http://repository.sspu.edu.ua/handle/123456789/3173> (дата звернення: 16.12.2019).
187. Нога О. Хроніки міста театрів. Театральне життя Львова впродовж 1920-1944 років. Львів : Видавництво «Українські технології», 2006. 263 с.
188. Нога О. Хроніки міста театрів. Театральне життя Львова впродовж 1900-1920 років. Львів, 2007. 712 с.
189. О.Ш. Виступ Оленки Заклинської у Львові. *Жінка. Дво тижневик*. Львів, 1939. Рік V. Липень. Ч. 13–14. С. 9–10.
190. об. «Дитячий театр». *Назустріч. Дво тижневик*. Львів, 1936. Третій рік. 15 червня. Число 12 (60). С. 5.
191. Огієнко О. Інтердисциплінарність сучасної педагогіки : методологічний аспект. URL: lib.iitta.gov.ua/2989/1/ОГІЄНКО_Інтердисциплінарність.pdf. (дата звернення: 17.05.2020).
192. Огнев'юк В., Сисоєва С. Освітологія – науковий напрям інтегрованого дослідження сфери освіти. *Рідна школа*. 2012. № 4–5. С. 44–51.
193. Оголошення. *Діло* Львів, 1923. 4 липня. Ч. 74 (9.955). С. 4.
194. Оголошення. *Діло*. Львів, 1923. 1 липня. Ч. 71 (9.952). С. 4.
195. Оголошення. *Діло*. Львів, 1925. 11 липня. Ч. 151 (10.534). С. 4.
196. Оголошення. *Діло*. Львів, 1925. 11 лютого. Ч. 31 (10.414). С. 4.
197. Оголошення. *Діло*. Львів, 1925. 13 січня. Ч. 8 (10.391). С. 4.
198. Оголошення. *Діло*. Львів, 1925. 16 липня. Ч. 155 (10.538). С. 4.

199. Оголошення. *Діло*. Львів, 1925. 26 липня. Ч. 164 (10.547). С. 4.
200. Оголошення. *Діло*. Львів, 1925. 26 лютого. Ч. 43 (10.426). С. 4.
201. Оголошення. *Діло*. Львів, 1926. Вівторок 19 жовтня. Ч. 231 (10.908). С. 4.
202. Оголошення. *Діло*. Львів, 1927. 30. жовтня. Ч. 243 (11.211). С. 6.
203. Оголошення. *Діло*. Львів, 1928. 22 січня. Ч. 13 (11.269). С. 3.
204. Оголошення. *Діло*. Львів, 1929. 16 листопада. Ч. 255 (11.605). С. 5.
205. Оголошення. *Діло*. Львів, 1930. 25 вересня. Ч. 213 (12.579). С. 5.
206. Оголошення. *Діло*. Львів, 1931. 1 жовтня. Ч. 219 (12.875). С. 6.
207. Оголошення. *Діло*. Львів, 1932. 26 лютого. Ч. 42 (12.991). С. 1.
208. Оголошення. *Новий час. Ілюстрований щоденник*. 1936. Рік XIV. 11 листопада. Ч. 256 (2371). С. 6.
209. Оголошення. *Новий час. Ілюстрований щоденник*. 1936. Рік XIV. 19 жовтня. Ч. 236 (2351). С. 3.
210. Оголошення. *Новий час. Ілюстрований щоденник*. Львів, 1932. Рік X. 27 березня. Ч. 67 (1119). С. 4.
211. Оголошення. *Новий час. Ілюстрований щоденник*. Львів, 1936. Рік XIV. 10 лютого. Ч. 31 (2146). С. 10.
212. Оголошення. *Новий час. Ілюстрований щоденник*. Львів, 1936. Рік XIV. 11 листопада. Ч. 256 (2371). С. 6.
213. Оголошення. *Новий час. Ілюстрований щоденник*. Львів, 1936. Рік XIV. 15 лютого. Ч. 36 (2151). С. 15.
214. Оголошення. *Новий час. Ілюстрований щоденник*. Львів, 1936. Рік XIV. 19 жовтня. Ч. 236 (2351). С. 3.
215. Ончурова Н. Не для театра, а для життя! *Моя життя* / А. Дункан; *Встреча с Есениным: Воспоминания* / И. Шнейдер. К. : Мистецтво, 1989. С. 6–13.
216. П. Вечір танку, музики й співу. *Новий час. Ілюстрований щоденник*. 1936. Рік XIV. Субота 14 листопада. Ч. 259 (2374). С. 5.

217. П.Б. Про ритмічні танки і хоєрографію. *Діло*. Львів, 1927. Неділя 27 лютого. Ч. 44 (11.012). С. 4–5.
218. Пастернак М. Українська жінка в хореографії. Вінніпег-Едмонтон: Накладом Союзу Українок Канади з Фундації ім. Наталії Кобринської, 1963. 217 с.
219. Пастернаков М. «Вечір танку, музики та співу». *Діло*. Львів, 1936. Рік LVI. Четвер 19 листопада. Ч. 262 (14.511). С. 7.
220. Пастернакова М. «Балет Курта Джусса». *Діло*. Львів, 1937. Рік LVII. Субота 19 березня. Ч. 60 (14.603). С. 8.
221. Пастернакова М. «Вечір плястичних танків Белі Кацової». *Діло*. Львів, 1936. Рік LVI. Середа 18 березня. Ч. 61 (14.309). С. 7.
222. Пастернакова М. «Давня й сучасна пантоміма». *Назустріч. Двотижневик*. Львів, 1936. Третій рік. 1.І. Число 1 (49). С. 3.
223. Пастернакова М. «Далекий театр. Репрезентаційний польський балет». *Діло*. Львів, 1938. Рік LIX. Пятниця 29 квітня. Ч. 90 (14.922). С. 9.
224. Пастернакова М. «Душа і танок». *Назустріч. Двотижневик*. Львів, 1935. Другий рік. 15.V. Число 10 (34). С.3.
225. Пастернакова М. «З вечора танку, музики та співу». *Назустріч Двотижневик*. Львів, 1936. Третій рік. 1. XII. Число 23 (71). С. 4.
226. Пастернакова М. «Кругом давних і нових танків». *Нова хата. Журнал для плекання домашньої культури*. Львів, 1933. Рік IX. Березень. Ч. 3. С. 5–6.
227. Пастернакова М. «На службі Терпсихори». *Назустріч. Двотижневик*. Львів, 1936. Третій рік. 15.V. Число 10 (58). С. 4.
228. Пастернакова М. «Народній танок на сцені». *Діло*. Львів, 1938. Рік LIX. Пятниця 11 лютого. Ч. 31 (14.863). С. 7.

229. Пастернакова М. «Новочасна руханка у дівочих школах». *Рідна школа. Ілюстрований часопис для всіх*. Львів, 1932. Рік I. 1 червня. Ч. 11. С. 169–170.
230. Пастернакова М. «Рут Сорель і Георг Грок». *Діло*. Львів, 1937. Рік LVII. Вівторок 16 лютого. Ч. 33 (14.576). С. 8.
231. Пастернакова М. «Рух – це здоровля й життя». *Нова хата. Журнал для плекання домашньої культури*. Львів, 1930. Рік VI. Грудень. Ч. 12. С. 7.
232. Пастернакова М. «Свято весни». *Діло*. Львів, 1936. Рік LVII. Вівторок 5 травня. Ч. 98 (14.347). С. 4.
233. Пастернакова М. Балет Парнелля. *Діло*. Львів, 1938. Рік LIX. Середа 7 грудня. Ч. 272 (15.073). С. 8.
234. Пастернакова М. Весна у слові, музиці й танку. *Діло*. Львів, 1935. Рік LVI. Середа 17 квітня. Ч. 101 (13.999). С. 5–6.
235. Пастернакова М. Вечір плястичних танків школи Белі Кацової. *Діло*. Львів, 1939. Рік LX. Неділя 12 березня. Ч. 56 (15.137). С. 23.
236. Пастернакова М. Вечір ритмічної гімнастики у Музичному Інституті ім. Лисенка у Львові. *Діло*. Львів, 1934. Рік LV. Понеділок 4 червня. Ч. 144 (13.689). С. 7.
237. Пастернакова М. Жак Далькроз і ритмічна руханка. *Назустріч. Двотижневик*. Львів, 1934. 15.V. Число 10. С. 3.
238. Пастернакова М. Живі ляльки. Фантастична казка Миколи Шугаєвського у 4-ох відслонах зі співами й танками. *Діло*. Львів, 1936. Рік LVII. Субота 6 червня. Ч. 124 (14.373). С. 7.
239. Пастернакова М. Танковий концерт Марини Бронєвської та її групи. *Діло*. Львів, 1939. Рік LX. Середа 26 квітня. Ч. 93 (15.183). С. 9.
240. Пастернакова М. Що нового в танковому мистецтві? *Нова хата. Двотижневий журнал для плекання домашньої культури*. 1939. Рік XV. 1 лютого. Ч. 3. С. 7.

241. Пастернакова Міка «Слідами Ізадори Дункан». *Назустріч. Двотижневик*. Львів, 1934. 1.Х. Число 19. С. 5.
242. Пастух В. Модерні хореографічні напрямки в Галичині (20-30-і роки ХХ століття). Київ : Знання, 1999. 41 с. Бібліогр.: С. 38–41.
243. Пастух В. Сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20-30-х років ХХ століття : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 1999. 190 с.
244. Пеленський Є.Ю. Таборовий вечір. *Діло*. Львів, 1936. Рік LVII. Четвер 28 травня. Ч. 117 (14.366). С. 5.
245. Переписка с Воеводским управлением, городской полицией и другими учреждениями о ликвидации общества учителей танцев во Львове (1932). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 110. Оп. 4. Спр. 400. Арк. 1–3, 6.
246. Переписка с Министерством внутренних дел и поветовыми староствами о выдаче лицам разрешения на право открытия школ танцев (6 декабря 1932 – 31 мая 1939). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 1. Оп. 56. Спр. 3497. Арк. 2, 4, 15, 18.
247. Переписка с министерством внутренних дел и поветовыми староствами о выдаче разрешений частным лицам и обществам на проведение театральных представлений, на открытие школ танцев, продажу газет, журналов в Тернопольском воеводстве (10.12.1923 – 12.12.1924). *ДАТО* (Держ. архів Тернопільської обл.). Ф. 231. Оп. 1. Спр. 453. Арк. 30, 31, 36.
248. Переписка с Министерством внутренних дел и поветовыми староствами о выдаче разрешений отдельным лицам на открытие зрелищ (1925 – 1926). *ДАТО* (Держ. архів Тернопільської обл.). Ф. 231. Оп. 1. Спр. 727. Арк. 67.
249. Переписка с поветовыми староствами и просьбы лиц о выдаче им разрешения на право открытия школ танцев (29 августа 1931 –

- 26 февраля 1938). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 1. Оп. 56. Спр. 2945. Арк. 1, 4, 7, 12, 24, 31, 36, 17, 49–50, 56, 59, 71, 74-75, 95, 111, 113.
250. Переписка с поветовыми староствами о выдаче лицам разрешения на право открытия школ танцев (19 июля 1931 – 9 мая 1939). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 1. Оп. 56. Спр. 2323. Арк. 7, 12, 14, 16, 59, 60, 66, 86, 87, 92, 96, 100, 103 об., 109, 114, 118.
251. Переписка с поветовыми староствами о выдаче разрешений лицам на открытие школ танцев (25 января 1927 – 28 января 1929). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 1. Оп. 56. Спр. 2322. Арк. 6, 7, 13, 16.
252. Переписка с поветовыми староствами о выдаче разрешений лицам на открытие школ танцев (16 октября 1918 – 22 мая 1929). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 1. Оп. 56. Спр. 586. Арк. 7, 7 об., 26.
253. Переписка с Тернопольским воеводским управлением, поветовыми староствами и другими по вопросу выдачи разрешений лицам на открытие школ танцев, игр и зрелищ (2 января 1932 – 14 января 1932). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 1. Оп. 56. Спр. 3411. Арк. 170, 192, 195, 197–198.
254. Пернепесова Л. О. Джерельні витoki танцю модерн у Європі. Лекція для студентів IV курсу ФФВ. Спеціальність 024 «Хореографія». Львів, 2018. С. 7–12. URL : http://repository.ldufk.edu.ua/bitstream/34606048/18915/1/лекції_сучасний_танець.pdf (дата звернення: 30.10.2019).
255. Печеранський І., Базела Д. Музыка, ритм і пластика – елементи «ідеальної матерії» танцю. *Вступ до філософії танцю: монографія*. К.: КНУКіМ, 2017. С. 17–25.
256. Пинда О.В. Музично-ритмічне виховання емілія Жак-Далькроза : ритмічна гімнастика. *Хореографічна культура – мистецькі виміри* :

- збірник статей (випуск 3) / Упор. О.А. Плахотнюк. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, кафедра режисури та хореографії, 2015. С. 23–31.*
257. Плян праці для товариства «Сокіл» по містах і містечках на осінь і зиму. *Руханка й спорт. Двотижневий додаток «Нового часу»*. 1926. Ч. 10. С. 5.
258. Плястичний вечір Варвари Вольської. *Театральне мистецтво. Місячник театру і сцени*. Львів, 1922. Рік I. 15 серпня. Випуск V. С. 14.
259. Повалій Т.Л. Історія хореографічного мистецтва: навч.-метод. посібн. Суми: СПДФО Повалій К. В., 2014. 120 с.
260. Повітове Свято «Рідної школи». *Діло*. Львів, 1933. Ч. 234. С. 6.
261. Погребняк М.М. Танець «модерн» у художній культурі ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2009. 17 с.
262. Попис дитячого садку в Гусятині. *Новий час. Ілюстрований щоденник*. Львів, 1938. Рік XVI. Середа 31 серпня. Ч. 191 (4391). С. 7.
263. Поясик О. І. Музична освіта та виховання учнів і молоді Галичини (20–30-ті рр. ХХ ст.). : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01. Івано-Франківськ, 2004. 22 с.
264. Прегарне Свято Молоді «Рідної Школи». Зразок нашої фізичної та духовної культури. *Діло*. Львів, 1934. Рік LV. Вівторок 12 червня. Ч. 152 (13.697). С. 1.
265. Приймова І. Весна в слові, танку і музиці. *Діло*. Львів, 1935. Рік LVI. Вівторок 16 квітня. Ч. 100 (13.998). С. 7.
266. Приймова І. Заслуги Жак Далькроза у музичному вихованні. *Діло*. Львів, 1934. Рік LV. Пятниця 8 червня. Ч. 148 (13.693). С. 6.
267. Просьбы лиц о выдаче им разрешения на открытие школы танцев (2 июля 1921 – 23 ноября 1934). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 1. Оп. 52. Спр. 40. Арк. 4, 6, 7, 9, 13, 17 об., 82 об., 100.

268. Просьбы лиц о выдаче им разрешения на открытие школы танцев (24 апреля 1936 – 3 января 1934). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 1. Оп. 52. Спр. 2643. Арк. 2, 3, 8, 10, 19, 26, 27, 31, 56, 57, 57 зв., 100.
269. Просьбы лиц о выдаче разрешения на открытие школы и курсов танцев (13 ноября 1920 – 31 августа 1934). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 1. Оп. 56. Спр. 177. Арк. 2, 8, 9–9 об, 10–11, 13, 14, 15, 16, 20, 21 25, 28, 32.
270. Профессиональный союз учителей танцев во Львове (1911-1920, 1921-1938). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 1. Оп. 54. Спр. 7035. Арк. 70, 72, 73, 94–95, 135, 173, 187, 243.
271. Прощальный бенефіс Василя Авраменка. *Діло*. Львів, 1924. Субота 2 серпня. Ч. 169 (10.262). С. 3.
272. Прощальный бенефіс. *Новий час. Ілюстрований політично-господарський часопис*. Львів, 1924. Рік II. Неділя 7 вересня. Ч. 68 (85). С. 11.
273. Разрешение воеводского управления на открытие школы танцев на территории Тернопольского воеводства (14.08.1935 – 01.09.1937). *ДАТО* (Держ. архів Тернопільської обл.). Ф. 231. Оп. 1. Спр. 2638. Арк. 1, 5, 10, 11.
274. Разрешение воеводского управления на устройство танцевальных курсов в Бродском и Бучачском поветах (10.04.1937 – 20.11.1937). *ДАТО* (Держ. архів Тернопільської обл.). Ф. 231. Оп. 1. Спр. 3338. Арк. 2, 3 об., 6, 8.
275. Ритмічну руханку для наших дітей. *Українське дошкілля. Місячник прив'язаний вихованню дітей дошкільного віку в родині та дошкіллях і питанням суспільної опіки*. 1938. I Рік. Листопад-грудень. Ч. 9–10. С. 145.
276. Рідна школа в 1933–1934 р. *Рідна школа. Ілюстрований часопис для всіх*. Львів, 1934. Рік III. 15 грудня. Ч. 23–24. С. 347.

277. Рідна школа в 1934/35 році. *Рідна школа. Ілюстрований часопис для всіх*. Львів, 1935. Рік IV. 15 грудня. Ч. 23–24. С. 370.
278. Рідна школа в 1935–1936 р. *Рідна школа. Ілюстрований часопис для всіх*. Львів, 1936. Рік V. 10 грудня. Ч. 23–24. С. 347.
279. Рідна школа в 1936–1937 р. Звідомлення Головної Управи Р.Ш. ща час від 1.IX.1936 до 31. XII.1937 р. *Рідна школа. Ілюстрований часопис для всіх*. Львів, 1937. Рік VI. 20 грудня. Ч. 23–24. С. 343.
280. Рідна школа в 1937–1938 р. *Рідна школа. Ілюстрований часопис для всіх*. Львів, 1938. Рік VII. 20 грудня. Ч. 24. С. 361.
281. *Рідна школа. Ілюстрований часопис для всіх*. Львів, 1934. Рік III. 1 червня. Ч. 11. С. 161.
282. *Рідна школа. Ілюстрований часопис для всіх*. Львів, 1937. Рік VI. 1 травня. Ч. 89. С. 119.
283. Руханковий вечір «Сокола-Батька» в 60-ліття проф. І.Боберського, Батька Українського Сокільства. *Новий час. Ілюстрований щоденник*. 1934. Рік XII. Понеділок 19 лютого. Ч. 37. С. 5.
284. Руханково-вокальний вечір Сокола Батька. В 300-ліття уродин гетьмана Івана Мазепи. *Новий час. Ілюстрований щоденник*. Львів, 1933. Рік XI. Середа 15 березня. Ч. 57. С. 5.
285. Руханково-вокальний вечір Сокола-Батька. В честь 300-ліття уродин гетьмана Івана мазепи. *Діло*. Львів, 1933. Вівторок 14 березня. Ч. 63 (13.302). С. 2.
286. Руханково-пожарничо-спортове свято в Стрию. *Новий час. Ілюстрований політично-господарський часопис*. Львів, 1926. Рік IV. Середа 20 жовтня. Ч. 77 (286). С. 7.
287. Рухома школа українського національного танцю. *Театральне мистецтво. Місячник театру і сцени*. Львів, 1923 р. Рік I. Жовтень. Випуск VII-VIII. С. 31.

288. Свято в одній захоронці у Львові. *Новий час. Ілюстрований популярний часопис*. 1927. Рік V. Понеділок 4 липня. Ч. 74 (387). С. 5.
289. Свято дитячих садків Рідної Школи в Бібрці. *Новий час. Ілюстрований щоденник*. 1935. Рік XIII. Субота 7 вересня. Ч. 199 (2122). С. 6.
290. Свято І.Франка і Свято Молоді. *Рідна школа. Ілюстрований часопис для всіх*. Львів, 1933. Рік II. 1 червня. Ч. 11. С. 185.
291. Свято Молоді Р.Ш. у Львові. *Рідна школа. Ілюстрований часопис для всіх*. Львів, 1937. Рік VI. 1 червня. Ч. 13–14. С. 189.
292. Свято Молоді» в Рогатині. *Новий час. Ілюстрований популярний часопис*. 22 липня 1931. Рік 9-ий. Ч. 80 (986). С. 6.
293. Свято найменших у Копичинцях. Повітовий попис дитячих садків. *Новий час. Ілюстрований щоденник*. Львів, 1938. Рік XVI. Середа 7 вересня. Ч. 197 (4397). С. 7.
294. Свято Рідної школи. *Нова хата. Журнал для плекання домашньої культури. Виходить раз на місяць*. Львів, 1931. Рік VII. Липень-серпень. Ч. 7–8. С. 17.
295. Святочне закінчення шкільного року в уселюдній школі ім. Т.Шевченка в Дрогобичі. *Новий час. Ілюстрований щоденник*. 1935. Рік XIII. Неділя 7 липня. Ч. 149 (2072). С. 7.
296. Северина С.ЧСВВ. 30-ліття важної нашої станиці. З нагоди ювілею Гімназії СС Василянок у Львові. *Жінка. Двотижневик*. Львів, 1936. Рік II. Серпень. Ч. 15–16. С. 2.
297. Секція провідниць дитячих садків при Повітовому Союзі кружків «РШ» у Львові. *Українське дошкілля. Місячник прив'язаний вихованню дітей дошкільного віку в родині та дошкіллях і питанням суспільної опіки*. Ч.4. Червень 1938. I Рік. С. 65.
298. Середа О. «Танець душі»: публіцистика Марії Пастернак. *Збірник праць Науково-дослідного інституту пресознавства*. 2018. Вип. 8.

- С. 364–380. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ZPNDZP_2018_8_29 (дата звернення: 25.07.2020).
299. Сильветки танечниць нашого століття (Ізадора Дункан, Антонія Мерсе (Аргентина)). *Назустріч. Література, мистецтво, наука, громадське життя. Двотижневик*. Львів, 1938. Рік видання п'ятий. 15 березня. Ч. 6 (102). С. 4.
300. Сисоєва С. Міждисциплінарні педагогічні дослідження. *Освітологія*. 2017. № 6. С. 26–30.
301. Сірополко О. Про танкове мистецтво. *Нова хата. Двотижневий журнал для плекання домашньої культури*. Львів, 1935. Рік XI. 1 травня. Ч. 9. С. 5–6. С. 6
302. Січове свято. *Діло*. Львів, 1925. Середа 24 червня. Ч. 137 (10.520). С. 4.
303. Смоляк О. Весняна обрядовість західного Поділля в контексті української культури : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2005. 43 с.
304. Событие в трансформациях визуальности. *Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна. Сер. Філософія*. № 734 : Філософські перипетії. Харків, 2008. С. 157–166.
305. Сова А., Тимчак Я. Іван Боберський – основоположник української тіловиховної спортової традиції; наук. ред. Є. Приступи. Львів: ЛДУФК; Апріорі. 2017. 232 с.
306. Сокільський вечір у Львові. *Сокільські вісти. Орган Українського Сокільства*. Львів, 1929. Річник II. Березень. Число 3. С. 3.
307. Соколова Н. Хореографія як навчальна дисципліна в освітніх закладах України (сер. XVIII – XX ст.). *Спортивний вісник Придніпров'я*. 2015. № 1. С. 60–64. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/svp_2015_1_12 (дата звернення: 16.11.2020).

308. Союз учителів танцев «Зент» во Львові (1932). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 1. Оп. 54. Спр. 2028. Арк. 9.
309. Списки лиц, содержавших школы танцев (17 декабря 1937 – 26 февраля 1938). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 110. Оп. 4. Спр. 644. Арк. 2, 8.
310. Станішевський Ю.О. Балетний театр Радянської України, 1925-1985 : Шляхи і проблеми розвитку. Київ : Муз. Україна, 1986. 240 с.
311. Станішевський Ю.О. Український радянський балетний театр (1925-1975). Київ : Муз. Україна, 1975. 224 с.
312. Стефанів М. Вечір руханки і танку «спортивного гуртка» при гімназії Р.Ш. в Коломиї. *Рідна школа. Ілюстрований часопис для всіх*. Львів, 1935. Рік IV. 15 травня. Ч. 10. С. 169.
313. Суховерська О. Дещо про ритмічний танок. *Життя і знання*. 1934. Чис. 12 (87). С. 360–363.
314. Суховерська О. Рухові забави й гри з мельодіями й примівками. Львів : Накладом Осипа Суховерського, 1924. 120 с.
315. Сухомлинська О. В. Історико-педагогічний процес : нові підходи до загальних проблем. Київ : А.П.Н., 2003. 68 с.
316. Сухомлинська О. В. Методологія дослідження історико-педагогічних реалій другої половини ХХ століття. *Шлях освіти*. 2007. № 4. С. 6–12.
317. Сценка «Богема» : «Жабуриння» Музична комедія Меріям-Лужницького, музика – В.Балтаровича. *Діло*. Львів, 1933. Четвер 9 лютого. Ч. 30 (13.269). С. 6.
318. Танечниця, яка перша зрозуміла вагу музики для танку. *Діло*. Львів, 1937. Рік LVIII. Субота 25 вересня. Ч. 211 (14.754). С. 5.
319. Танок «Сон Катерини». *Сокільські вісти. Орган Українського Сокільства*. 1933. Річник VI. Падолист-грудень. Число 6. С. 6/ з

- правками, зазначеними у Сокільські вісти. Орган Українського Сокільства. Річник УІІ. Січень-березень 1934. Ч. 1-3. С.10
320. Танцюриста Ліга Націй. *Новий час. Ілюстрований популярний часопис*. 1928. Рік VI. Середа 30 травня. Ч. 66 (518). С. 7.
321. Театр Ріжнородностей : «Жабуриння». *Діло*. Львів, 1933. Рік LIV. 31 березня. Ч. 80 (13.319). С. 5.
322. Театроман. На тему рідного театрального мистецтва. *Новий час. Ілюстрований щоденник*. Львів, 1933. Рік XI. Середа 15 березня. Ч. 57. С. 4.
323. Федак-Дрогомирецька О. «Щебетала пташечка». *Українське дошкілля. Місячник прив'язаний вихованню дітей дошкільного віку в родині та дошкіллях і питанням суспільної опіки*. 1938. I Рік. Листопад-грудень. Ч. 9–10. С. 142–143.
324. Фондера Р. В.Творча діяльність Василя Авраменка в українських емігрантських осередках Західної Європи (1921–1925 рр.). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Мистецтвознавство*. 2012. Вип 26 .С. 143–151.
325. Х.К. Дещо про ритміку. *Жінка. Двотижневик*. Львів, 1935. Рік I. 15 вересня. Ч. 18. С. 4.
326. Хореографічне мистецтво України у персоналіях : біобібліогр. довід.: хореографи, артисти балету, композитори, диригенти, лібретисти, критики, художники / В. Д. Туркевич. Київ, 1999. 223 с.
327. Хоцяновська Л. Курт Йосс – теоретик, практик, педагог та його вплив на розвиток сучасного хореографічного мистецтва. *Мистецтвознавчі записки*. 2019. Випуск 35. С. 216–221.
328. Храбатин Н.Галичина танцює. URL: <https://gk-press.if.ua/x3972/> (дата звернення: 17.03.2020).

329. Храбатин Н. Що за танець такий – каріока, або Що танцювали у міжвоєнному Станиславові. URL: <https://gk-press.if.ua/x13399/> (дата звернення: 17.03.2020).
330. Циркуляри, переписка с Министерством внутренних дел и поветовыми старостами об организации школ по изучению танцев и вечеров танцев (12 ноябрь 1934 – 3 июля 1939). *ДАЛО* (Держ. архів Львівської обл.). Ф. 1. Оп. 56. Спр. 3209. Арк. 2, 2 об., 26 об.
331. Чарнецький Ст. «Малі артисти і танцюристи». *Назустріч. Двотижневик*. Львів, 1936. Третій рік. 1.ІІ. Число 3 (51). С. 4.
332. Чашечнікова Н. В. Використання творчого доробку Василя Верховинця у патріотичному вихованні дітей засобом народного танцю. *Педагогічна персоналістика: теорія, історія, освітня практика : Матер. І Всеукр. наук.-прак. інтернет-конф.* ІваноФранківськ, 2016. С. 176–182.
333. Чашечнікова Н. В. Зміст постановочної роботи в дитячих хореографічних колективах як необхідна умова патріотичного виховання молодших школярів. *Наук. вісник Чернівець. ун-ту. Серія: Педагогіка та психологія*. Чернівці : Чернівець. нац. ун-тет ім. Юрія Федьковича, 2012. Вип. 601. С. 171–176.
334. Чашечнікова Н. В. Зміст та особливості підготовки майбутніх хореографів до патріотичного виховання дітей у позашкільних закладах України. *Международ. периодич. науч. издание «Sworld». Науч. труды*. 2016. Вып. 1. С. 43–50.
335. Чепалов А. Танец Айседоры: назад в будущее. *Танец в Украине и мире*. 2014. № 1(7). С. 12–13.
336. Чепіль М. Теорія і практика формування національної свідомості дітей та молоді Галичини (друга половина ХІХ – перша третина ХХ ст.): монографія. Дрогобич: Відродження, 2001. 503 с.

337. Чумаки. Танок – картина для побратимів. *Сокільські вісти. Орган Українського Сокільства*. 1934. Річник VII. Квітень-травень. Ч. 4–5. С. 4.
338. Шабаліна О. М. Модерний танець жінок-балетмейстерів Заходу ХХ ст. : культурологічний аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 26.00.01. Харків, 2010. 18 с.
339. Шабаліна О. Розвиток українського хореографічного мистецтва на початку ХХ ст.: джерела та тенденції. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2016. Вип. 28. С. 263–273. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnam_2016_28_25 (дата звернення: 07.10.2019).
340. Шариков Д. І. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури : монографія. Ч. 3. Типологія хореографії. Київ, 2013. 90 с.
341. Шариков Д. Ритмопластичний та авангардний чинники в хореографії ХХ століття. *Міжнародний науковий журнал «Науковий огляд» РИНЦ science index*. Вип. 5 (6). К. : Міжнародний науковий журнал, 2014. С. 68–72. (Серія «Мистецтво. Мистецтвознавство»).
342. Шейко О. Розбиті мрії Галини Голубовської. URL: <http://prostir.museum/ua/post/35553> (дата звернення: 07.05.2020).
343. Шендрик М. На маргінесі дебюту В.Авраменка (Докінчення). *Громадський вісник*. Львів, 1922. Рік I. Субота 3 червня. Ч. 83. С. 3.
344. Шендрик М. На маргінесі дебюту В.Авраменка. *Громадський вісник*. Львів, 1922. Рік I. П'ятниця 2 червня. Ч. 82. С. 2–4.
345. Шіт Т. Р. Мар'ян Вечисти – перший професор бального танцю міста Львова. *Молодий вчений*. № 9 (61). Вересень, 2018. С. 12–15.
346. Шкарабан М. Система виразності Франсуа Дельсарта в контексті світових сценічних мистецтв : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 2006. 20 с.

347. Шкарабан М. Франсуа Дельсарт. Система виразності людини. Київ : «Nascentes», 1998. 28 с.
348. Школа-курс танків під проводом П. Козака в Кремянці. *Новий час. Ілюстрований щоденник*. Ч. 109 (1015). 1931. С. 1.
349. Ювілейне свято Лугу. *Нова хата. Журнал для плекання домашньої культури*. Львів, 1930. Рік VI. Липень-серпень. Ч. 7–8. С. 28.
350. Я.К. Секція провідниць дитячих садків Р.Ш. при повітовому союзі кружків Р.Ш. Львів. *Рідна школа. Ілюстрований часопис для всіх*. Львів, 1936. Рік V. 15 вересня. Ч. 18. С. 261.
351. Януш П. Рідношкільна й освітня праця над жіноцтвом в Підгаєччині. *Рідна школа. Ілюстрований часопис для всіх*. Львів, 1935. Рік IV. 15 квітня. Ч. 8. С. 115–116.
352. Яців Р. Майстриня «Виразового танку». Світові мистецькі вершини Оленки Гердан-Заклинської. *День*. 2 серпня 2013. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/cuspilstvo-osobistist/maystrinya-virazovogo-tanku> (дата звернення: 07.04.2020).
353. Czesława Burkacka. URL: www.encyklopediateatru.pl/osoby/16267/czeslaw-burkacka (дата звернення: 28.04.2020).
354. Glossy prasy lwowskiej o gimnastyce rytmicznej E.Jaques-Dalcroze'a. Lwow, 1913. 44 s.
355. Lisiewiczowa A. Balet Parnella. Występ w Teatrze Wielkim we Lwowie. *Dziennik Polski*. 01.10.1936. № 273. С. 8.
356. Mamontowicz-Łojek B. Polskie szkolnictwo baletowe w okresie międzywojennym. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978. 264 s.
357. Na trampolinie Terpsychory. *Kultura Lwowa*. Maj 1933. Rok II. Tom I. Zeszyt VIII. С. 20–21.

358. Ogłoszenia. Dziennik Polski. Rok II. Lwów. 28.XI.1936. № 331.
C. 12.
359. Ogłoszenia. *Wiek Nowy. Popularny dziennik ilustrowany*. 01.04.1930.
№ 8634. C. 19.
360. Ogłoszenia. *Wiek Nowy. Popularny dziennik ilustrowany*. 01.10.1931.
№ 9090. C. 13.
361. Ogłoszenia. *Wiek Nowy. Popularny dziennik ilustrowany*. 01.10.1932.
№ 9389. C. 15.
362. Ogłoszenia. *Wiek Nowy. Popularny dziennik ilustrowany*. 02.02.1930.
№ 8585. C. 18.
363. Ogłoszenia. *Wiek Nowy. Popularny dziennik ilustrowany*. 02.03.1930.
№ 8609. C. 13.
364. Ogłoszenia. *Wiek Nowy. Popularny dziennik ilustrowany*. 02.10.1931.
№ 9091. C. 18.
365. Ogłoszenia. *Wiek Nowy. Popularny dziennik ilustrowany*. 03.10.1931.
№ 9092. C. 13.
366. Ogłoszenia. *Wiek Nowy. Popularny dziennik ilustrowany*. 03.03.1937.
№ 10.732. C. 14.
367. Ogłoszenia. *Wiek Nowy. Popularny dziennik ilustrowany*. 03.11.1932.
№ 9416. C. 15.
368. Ogłoszenia. *Wiek Nowy. Popularny dziennik ilustrowany*. 04.03.1937.
№ 10.733. C. 11.
369. Ogłoszenia. *Wiek Nowy. Popularny dziennik ilustrowany*. 05.11.1930.
№ 8815. C. 12 .
370. Ogłoszenia. *Wiek Nowy. Popularny dziennik ilustrowany*. 06.01.1931.
№ 8865. C. 13.
371. Ogłoszenia. *Wiek Nowy. Popularny dziennik ilustrowany*. 06.10.1932.
№ 9393. C. 14.

372. Ogłoszenia. *Wiek Nowy. Popularny dziennik ilustrowany*. 11.01.1930.
№ 8566. C. 7.
373. Ogłoszenia. *Wiek Nowy. Popularny dziennik ilustrowany*. 12.03.1937.
№ 10.740. C. 11.
374. Ogłoszenia. *Wiek Nowy. Popularny dziennik ilustrowany*. 13.05.1937.
№ 10.791. C. 11.
375. Ogłoszenia. *Wiek Nowy. Popularny dziennik ilustrowany*. 14.01.1930.
№ 8568. C. 19.
376. Ogłoszenia. *Wiek Nowy. Popularny dziennik ilustrowany*. 14.09.1930.
№ 8771. C. 12.
377. Ogłoszenia. *Wiek Nowy. Popularny dziennik ilustrowany*. 15.01.1930.
№ 8569. C. 13.
378. Ogłoszenia. *Wiek Nowy. Popularny dziennik ilustrowany*. 15.09.1932.
№ 9375. C. 11.
379. Ogłoszenia. *Wiek Nowy. Popularny dziennik ilustrowany*. 19.01.1930.
№ 8573. C. 19.
380. Ogłoszenia. *Wiek Nowy. Popularny dziennik ilustrowany*. 19.10.1932.
№ 9404. C. 11.
381. Ogłoszenia. *Wiek Nowy. Popularny dziennik ilustrowany*. 28.02.1930.
№ 8606. C. 7.
382. Ogłoszenia. *Wiek Nowy. Popularny dziennik ilustrowany*. 29.11.1930.
№ 8836. C. 13.
383. Ogłoszenia. *Wiek Nowy. Popularny dziennik ilustrowany*. 30.01.1930.
№ 8582. C. 19.
384. Tomasz Z. Rozwój szkół tańca towarzyskiego w Polsce.
URL: www.astraluna.pl/historia-tanca-towarzyskiego/historia-tanca-w-polsce (дата звернення: 15.02.2020).

ДОДАТКИ**ДОДАТОК А****Навчання некласичних форм танцю в Галичині міжвоєнного періоду****Додаток А.1****Оксана Суховерська**

Джерело: [50]



Джерело: [138]

Додаток А.2

Учениці дитячої групи школи О.Суховерської (1932-1933 р.)



Ритмічні вправи дитячого курсу.
Школа О. Федір-Суховерської.

Джерело: [17]



Ритмічна школа О. Суховерської у Львові, віддає в танку пісню „Віють вітри“.

Джерело: [224]

Додаток А.3

Виконання танців учениць старшої групи О.Суховерської (1934 р., 1936 р.)



ІЗ РИТМІЧНОГО ВЕЧОРА ОКСАНИ СУХОВЕРСЬКОЇ:
Марія Федорчаківна і Одарка Никанківська
в танку „Вальс“.

Джерело: [182]



Одарка Никанківська й Іра Соколовська танцюють „Вечірній сумері“ Лішта.

Джерело: [138]

Додаток А.4
Танець учениць школи О.Суховерської у постановці п'єси Лесі Українки
«Лісова пісня» (1936 р.)



Лісова пісня: Балет Школи О. Суховерської.

Джерело: [149]

Додаток А.5
Марія Пастернак



Джерело: [218]

Додаток А.6
Ритмопластичний танок «Метелики»



*Інтерпретація „Метеликів“ (плястична ілюстрація)
у виконанні учениць народньої школи ім. короля Данила
у Львові*

Джерело: [229]

Додаток А.7
«Поклін науці» - танець хореографії М.Пастернак (1933 р.)



Із Академії тридцятьв'ялїття першої української жіночої школи у Львові. Фрагмент із танку „Поклін науці“ укладу М. Пастернакової.

Джерело: [121]

Додаток А.8
Учениці школи ритмопластики Оксани Федак-Дрогомирецької (1936 р.)



Дитяча група школи Оксани Федак-Дрогомирецької.

Джерело: [218]



Діти при ритмічній вправі. Курс О. Федак-Дрогомирецької.

Джерело: [227]



Учениці в ритмічній парсії. Курс О. Федак-Дрогомирецької.

Джерело: [227]

Додаток А.9
Фінал ритмопластичної ілюстрації 3-голосової
«Інвенції d-moll» Й.С. Баха в хореографічному опрацюванні О.Федак-
Дрогомирецької



Джерело: [218]

Додаток А.10
Танці у виконанні Оксани Федак-Дрогомирецької (1934 р., 1936 р.)



Оксана Федаківна і Галя Голубовська танцюють Шумана
 „Новелету”.

Джерело: [184]



Л. Федак-Дрогомирецька
 у „Прелюді” Й. С. Баха.

Джерело: [225]

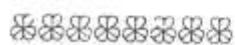
Додаток А.11
Танцювальна студія М.Гонтара (1927 р.)



ХОРЕОГРАФІЧНА
СТУДІЯ
У ЛЬВОВІ.



Учні цієї школи артистичних танків
з професором
арт. М. Гонтаром



Джерело: [35]



Джерело: [50]

Додаток А.12
Оголошення з газети «WiekNowy» (1932 р.)



Джерело: [378, с. 11]

Додаток А.13
Учениці школи Бели Кац (1936 р.)



Хасидський танок у виконанні групи Бели Кацовой
у Львові.

Джерело: [227]

Додаток А.14
Голубовська-Балтарович Г. (1936 р.)



Фрагмент із „Венеції“ Пальмґріна
у виконанню:
Галі Голубовської-Балтарович.

Джерело: [225]

Додаток А.15
Олександра Гургула-Щурат (1935 р.)



Олександра Щуратова: Таточка студія.

Джерело: Назустріч 1935 № 1



Джерело: [128]

Додаток А.16
Олена Гердан-Заклинська (1936 р.)



Оленка Заклинська
танцює „Дрібушку“.

Джерело: [225]

Додаток А. 17
Дарія Кравців-Ємець (1936 р.)



Дарка Кравців
у „Ангелі суму“.

Джерело: [225]

Додаток А.18
Хореографічна постановка Д.Кравців (1936 р.)



„Ікони”, хореогр. Дарії Кравців-Емець, муз. В. Барвінського, у виконанні старшої групи школи Оксани Федак-Дрогомирської.

Джерело: [218]

Додаток А.19
Рома Прийма



Джерело: [44]

ДОДАТОК Б
Навчання народним танцям у Галичині 1919-1939 рр.

Додаток Б.1
Василь Авраменко



Джерело: [305]

Додаток Б.2
Оголошення з газети «Діло» (1924 р.)



Джерело: [271]

Додаток Б.3
Зразок свідоцтва про закінчення рухомої школи Українських
національних танців В. Авраменка

Свідоцтво.

Рухома школа Українських Національних танців
 артиста-балет-майстра **Василя Авраменка**
 цим свідчить, що Авраменко
Дружин

пройш курс Українських Національних танців і
 видержав добре іспит по програмі:

- 1) Теорія танку
- 2) Танкові рухи
- 3) Танкові постанови
- 4) Танкова плястика
- 5) Танкова гімнастика

ТАНЦІ:

- 6) „Козачок“
- 7) „Коломийка“
- 8) „Ятєрника“
- 9) „Журагель“
- 10) „Чумаки“
- 11) „Трєк-Бєги“
- 12) Великодний хорєвод
- 13) „Гопак колома вільним сольєм“
- 14) Уривок з балету „за Україну“

Видано у м. Львів дня 17 листопада 1923 р.

Керівник школи
 артист-балет-майстр
В. Авраменко



Адміністратор
 школи
С. Шинько

Додаток Б. 4
Учасники курсу народних танців (1936 р.; 1931 р.)

Курс народніх танків



Заходом «Секції Молоді» в Угрові відбувся при чиг. «Просвіти» в Раві
 руській курс народніх танків. Курс закінчено спільною знімкою і балетом-
 поїзсом, що пройшов з великим моральним і матеріальним успіхом.

Джерело: [135]

Школа-курс танків під проводом П. Козака в Кремянці



Джерело: [348]

Додаток Б.5
Народний танок «Катерина» (1938 р.)
 Джерело: [90, с. 99–101]

В одній громаді танцює чотири дівчинні два хлопці.

1. Дві пари дівчат, одна пара за одною, оббігають півколом т.зв. походом складним (1 і 2). Постава: крайні руки в стані; середніми руками тримаються, простягнувши руки перед себе на всю довжину.

2. Взявшись за руки, замикають коло й походом складним оббігають коло раз уліво, другий раз – управо.

3. Подають собі праві руки навхрест, лів тримаючи в стані. Ідуть колом уліво т.зв. угинанням правою ногою. Потім навпаки: лів руки навхрест, праві в стані – угинанням лівою ногою ідуть управо.

4. Розплели руки й розкручуються т.зв. дрібушкою, повертаючися кругом себе через ліве плече, стають у чотирьох кутках. При тому: ліва рука на грудях, при намисті, а права в стані.

5. На місці роблять мережку.

6. Тоді походом складним вбігають до середини два хлопці з двох протилежних боків. Зустрічаються на середині, роблять голубчик у ліктях, спершу на лів руки, потім на праві руки.

7. Зі середини розходяться у два протилежні боки наукіс, роблять із дівчатами голубчик у ліктях в один бік із лівих рук, потім у протилежний бік із правих рук.

У цьому часі місце на середині поорожне. Тимто й дівчата, що не роблять голубчика з хлопцями, йдуть походом складним до середини й там роблять голубчик у ліктях, в один і в другий бік. Потім розкручуються дрібушкою й повертаються на свої місця.

8. Хлопці в цьому ж часі йдуть походом складним до середини роблять голубчик у ліктях раз в один бік, раз у другий бік, потім розходяться наукіс до дівчат, що з ними ще не робили голубчика. На місцях із ними роблять голубчик.

У цьому ж часі, дівчата, що не роблять голубчика з хлопцями, йдуть походом складним до середини, де й роблять голубчик у ліктях, в один бік, потім у другий бік. Після голубчика – розкручуються і дрібушкою ідуть на свої місця.

9. Хлопці вертаються від дівчат, що з ними робили голубчик, походом складним до середини, роблять голубчик у ліктях у один, потім у другий бік.

10. Усі беруться за руки та творять коло. Походом складним оббігають раз уліво, потім управо.

11. Розкривають ноло так, що один хлопець є на переді, другий на кінці. Хлопець із лівого крила «заплітає», себто перебігає по черзі попід усі руки.

12. Заплетену лаву – вирівнюють при дрібушці та йдуть перед себе угинанням складним.

13. Ідуть узад дрібушкою.

14. Ідуть знову вперед походом із пристуком.

15. Узад ідуть відриванням.

16. Руки заплетені, підносять над чолом, ідуть дрібушкою, за першим хлопцем, який змійком виводить увесь ряд із сцени.

Додаток Б.6
Матеріали до вивчення українських національних танців, підготовлені
Р.Петріною (1936 р.)
 Джерело: [172]

На правах рукопису .
 Петріна Роман - Стрий 1936р.

стор. I.

МАТЕРІАЛИ

до українських національних танків - які увійшли в програму " Інструкторського Курсу " улаштованого " Водяновий Кружок " Рідної Школи " в Стрию в 1933р.

Український танок як і кожний інший складається зі слідуєчих частин :

1. Танкові постави .
2. Танкові кроки інакше танкові коліна
3. Танкові рухи .
4. Міміка й плястика .

1. Танкові постави се такі постави яких уживаємо в танку . Танкова постова очеркує нам в яким положенню мають бути руки , ноги й ціла стать танцюючого .

Танкові постави ділимо на :

- а/ постави одиничні / одинцем / то є : коли одна особа прибирає якусь поставу прим. : руки в боки
- б/ постави зложені то є такі де на спільну поставу складаються постави щонайменше двох осіб прим: постави голубчикові , тримання за руки в колесі .

Постави одиничні ділимо знова на :

1. Мужеські / чоловічі / ту належать також запорізькі і чумацькі .
2. жіночі

3. Загальні - то є такі яких уживають і хлопці і дівчата .

Найчастіше уживаємо слідуєчі постави :

- | | |
|--|--------------------------------------|
| А/ Постави одиничні : | |
| 1. Постави загальна | 7.руки пів. колом розведені |
| 2. / руки в боки | 8. " на боки |
| 3. " " в кулаках | 9. " одна рука в боки - друга в горі |
| 4. " " балетова постова | 10. " " в бік |
| 5. " на грудях | 11. " " за потилицю |
| 6. " за станом | 12. " " за станом і друі |
| 7. " простягнені перед собою / селянська постова / | |
| Б/ Постави жіночі : | |
| 1. Одна рука на грудях - друга в боки | |
| 2. " " в горі | |
| 3. винесення рук перед собою | |
| 4. тримання стрічок лівою або правою рукою в різних поставах і др. | |

- III. Постави мужеські :
1. одна рука в боки - друга тримає шапку
 2. ліва в боки права тримає бич
 3. тримання обома руками на шні бичах
 4. ліва держить капелюх права бич і ін.
 5. тримання шаблі звичайне
 6. " за станом 7/ через плече 8/ над головок 9/ в горі
 10. при наступі і др.

Від хужських 2- 4 постави чумацькі від Бдо 10 запорізькі .

В/ Постави з л о ж е н і .

1. тримання за руки в колі 2. тримання за стан в колі
3. руки на плечі в колі або півколі / при аркані /
4. Постави при поході складнім а також інших колі нах: хлопець ліва в боки правою тримає дівчину за стан , дівчина ліва на грудях права в боки .
5. Постова при подвійній кружку , підскоку в гору і випаді : хлопець тримає лівою рукою ліву руку дівчини , руки простягнені вперед а правою дівчину за стан - дівчина праву в боки .
6. Постави голубчикові : а/ голубчик в ліктях б/ голубчик звичайний / обі простягнені в ліво або в право / в/ голубчик зі хрещеними руками г/ голубчик коломицький / одна рука тримає за стан з переду друга до Гори /
7. Постова при прямій дорізці х і перескоку при гопаку : стоять одна прои другого ліва рука в боки , а правими тримаються .
8. хрещні руки в боки середними тримаються / руки опущені або простягнені вперед
9. постова як пр. катерині по заплетенню / руки спочивають на раменах або в горі над головок .

Продовження додатку Б.6

10. тримання руками витягненими перед собою / руки на висоті ramen або дещо піднесені /

2. Танцюваї-коліца - кроки.

Танцювими кроками називаємо ті кроки яких уживаємо при виконанні танку. Ділимо їх подібно як постави : на чоловічі, жіночі і загальні. Далше ділимо їх на : прості і зложені а ті можуть бути подвійні потрійні і комбінаційні. Кроки прості се такі, які не дадуться розложити на інші щонайменше два різні кроки - всі інші це зложені кроки. Всі ті кроки виконуються протягом якогось часу а за одиницю міри того часу приймаємо один музичний такт $2/4$ то є час потрібний до виконання одної звичайної присідки: його можна назвати тактом основним.

Кроки найкраще вичувати 1. в колі в поставках одиничних і на рахунок : потім $2/$ перевірити під музику : далше $3/$ приступити до переходів в одного кроку на інший крок а на самим кінці $4/$ до вичування танків. Перед вичуванням подвійних кроків можна приміняти різні вправи для кращого технічного їх виконання і надання м'якості. В міру потреби будуть при обговорюванні кроків подані відповідні вправи.

В залежності від кроків рахунок бувають різні : $1-2/$ раз - два / $1-1-2/$ раз-1-два / $1-2-3-4$ або $1-2-3$.

Коли на один такт основний виконуємо 2 рухи ногами то рахуємо $1-2$. Коли протягом того часу виконуємо більше як два рухи тоді додаємо по 1 або 2 рахунок : "1" пр. $1-1-2$. Коли на виконання одного кроку треба більше як один такт тоді рахуємо : $1-2-1-2$, або $1-2-3-4$, або $1-2-1-12$, або $1-2-3-14$.

Найкраще вичувати найперш кроки прості опісля кроки зложені. В кождім разі недобре є приступити до вичування кроків зложених перед переробленням тих кроків простих у яких даний крок зложений складається. Порядок нише наведених кроків є так уложений, що кождий зложений є попереджений відповідними простими, а в подібних кроків кроків наперед вістали подані лекції а потім трудніші. Програму лекції треба собі так укладати, щоби кожда лекція була другою у відношенні до попередньої а першою у відношенні до слідувчої то єн. що на програму якоїсь лекції зложатся ті кроки до яких попередньої лекції перероблено відповідні вправи і вправи до тих кроків, які мають вийти в програму слідувчої лекції. - Те саме відноситься до кроків простих у відношенні до кроків зложених то єн. одної лекції треба переробити кроки прості з яких якийсь крок зложений складається а 2-ої лекції цілий крок зложений. Прим. : має переробити угинання складне і присідку звичайну. Угинання складне складається в угинання звичайного і походу складного, а похід складний складається в походу звичайного і скорого. Отже : I лекція : треба переробити а/ похід звичайний б/ похід скорий в/ вправи до угинання а тих є дві 1/ угинати і експрестовувати ногу і 2/ по два підскоки / на пальцях/ на зміну на лівій і правій нозі - / і 2 вправи до присідки : Підскоки / на пальцях/ на обох ногах рівночасно і присідки. II лекції : I. похід складний 2/ угинання звичайне і 3/ вправу до присідки через получення обох попередних вправ - прим. присідки і поворот до постави в підскоках. III. Лекції : угинання складне і присідка звичайна. Недобре є одної і той самої лекції переробляти рівночасно кроки прості і той крок зложений, який в них складається пр. похід звичайний, скорий і складний або в двох кроків подібних наперед більших а потім декших : підскоки у гору або козачою мережкою попередити тинок складний.

Кождий крок має свою назву : зібрані і подані вони нашим балетмейстром Бл. Василем Авраменком. Додано тут тільки аналіз тих кроків, положення, що до одного їх виконання і відповідні вправи для кращого технічного опанування та естетичного виконання. Всі кроки танцюємо на пальцях. Для декільких кроків танцюємо на цілих стопах а тоді се буде виразно зазначено. В нише наведеним списку вчислено тільки кроки частіше уживані. Не обнято ним також деяких кроків чумацьких, запорізьких і кроків "Армана". При поясненніх першою ногою будемо називати ту, яка починає танцювати.

Спис кроків.

1. По х і д танцюв и й звичайн и й : виконуємо на рахунок $1-2$, викладає як повільний шкх біг. Від звичайного/жоду/ маршу різниться тим, що а нога на ногу не переступаємо але перескакуємо а тагар віла спочиває на тій нозі на котру перескакуємо. Вправляти вперед колд на місці а ліво і в право. Вправу на місці можна також переробити з зложеними ногами. Вправа для вироблення танку : звичайний марш на пальцях.

2. По х і д танк. скорий : на рах. $1-2-1$. Від пох. танк. звичайного різниться тим, що танцюємо його два рази скорше. Вправляти подібно як пох. танк. звичайний.

3. Похід танв. складний: на рах. 1-1-2 з кроком зложеним і найголовнішим кроком в укр. танку. Складається з одного кроку звичайного / похідного / і двох скорих. Крок звичайний / на рах. "раз" / виконуємо на ліву раз лівою а раз правою ногою і виконуючи його з ноги на ногу перескакуємо. Відміною того кроку є "похід козачий". Ріжниця полягає на тім, що на рах. "раз" підскакуємо високо в гору.

4. Колисання в повітрі: рах. 1-2. На раз викидуємо в підскоку одну ногу випростовану вперед а на "два" перескакуємо на ногу противну / ту, що була на переді / а другу викидуємо в перед. Нога викинена вперед має бути в повітрі.

5. Колисання звичайне: рах. 1-2 ріжниться від колисання в повітрі тим, що викинена вперед ногу не відриваємо від землі. Ту треба звернути увагу, мови тягар тіла спочивав на нозі задній.

6. Болісання швидке: рах. 1-1-2-1. Танцюємо два рази шкороше як колисання в повітрі.

7. Відривання: рах. 1-1-2. Крок зложений - складається з 2ох кроків скорих, які виконуємо на місці на рах. "раз" і одного кроку колисання в повітрі, який виконуємо на рах. "два". Ному до переду викладаєм на зміну як раз правою раз лівою. Найкраща постава при відриванні як і колисанню в руки на груди.

8. Мережка: рах. 1-1-2. Крок зложений: від відривання ріжниться тим, що на рах. "два" не викидуємо ноги вперед але на бік: праву в право а ліву в ліво. Вправляти: колисання з викиненням ніг в бік.

9. Похід з пристуком: рах. 1-1-2. Від відривання ріжниться тим, що при рах. "2" скачемо з пристуком на цілу стопу а не на пальці. Вправляти можна колисання з пристуком.

10. Присування звичайне: рах. 1-2 На раз робимо однією ногою викрок на цілій стопі на "два" притягаємо другу ногу до постави "позір". Те саме повторяємо на противну ногу.

11. Присування шкороше: рах. 1-1-2-1. Танцюємо 2 рази шкороше

12. Присування з півприсідом: рах. 1-2. Від звичайного ріжниться тим, що на рах. "2" не протягаємо задньої ноги до постави позір але оставляємо її дещо з заду зігнутою в коліні: а на передній нозі дещо присідаємо.

13. Доріжка пряма: рах. 1-1-2-1. Танцюємо боком в право або в ліво якщо танцюємо в право то права нога провадить: в ліво провадить ліва нога. На рах. "раз" робимо однією ногою крок в бік / притім треба звернути увагу мови на пальцях тої ноги якнайвище піднятися / на рах. "1" другу ногу дотягаємо до першої і ставмо на цілу стопу / перша ктх остає на пальцях зігнена в коліні / на рах. "два" і "постаряємо те саме. Вправи: а / одна нога на цілій стопі остає без зміни - на пальцях другої ноги підноситься і б / переносити тягар тіла з одної ноги на другу.

14. Доріжка в перед: рах. 1-1-2-1. Танцюємо в цей спосіб, що виконуємо на зміну два підскоки на лівій а два на правій нозі. Зміна ноги приходить на рах. "раз" і рах. "два". Вправляти підскоки.

15. Доріжка в зад: рах. 1-1-2-1. Від доріжки вперед ріжниться тим, що при зміні ноги на яку перескакуємо закладаємо з заду за ту з якої перескакуємо. Вправляти підскоки.

16. Угинання звичайне: рах. 1-2. Танцюємо на зміну раз правою раз лівою ногою. На рах. "раз" загинаємо передом одну ногу за другу на "два" ту саму ногу випростовуємо до переду, рівночасно на другій нозі підскакуємо. Те саме повторяємо на другу ногу. Вправи / згинати і випростовувати ногу / ліву і праву / і б / по два підскоки на одній і другій нозі на зміну.

17. Угинання безконечне: рах. 1-2. Танцюємо цілий час однією ногою - по зміні мелодії зміна на другу ногу. Вправи: згинати і випростовувати ногу та підскоки на одній нозі.

18. Угинання складне: рах. 1-2-1-1-2. Крок зложений з угинання звичайного і походу складного. На рах. 1-2 танцюємо угинання на зміну раз правою раз лівою ногою. На рах. 1-1-2 похід складний.

19. Угинання подвійне: рах. 1-2-3-4. На рах. "раз" загинаємо ногу на зад, на "два" викидаємо ногу до переду на "3" загинаємо передом за другу на "4" випростовуємо до переду і рівночасно на другій нозі підскакуємо. Те саме повторяємо на другу ногу. Вправи: як при інш. угинаннях.

20. Перескок звичайний: рах. 1-2. На раз перескакуємо однією ногою передом через другу на "2" другою через першу.

21. Перескок складний: рах. 1-2-1-1-2. На рах. "раз" перескакуємо однією ногою через другу на "два" другою ногою викидаємо до переду і рівночасно підскакуємо на першій нозі. На "1-1-2" вставляємо похід складний. Далше повторяємо в тім самім порядку. Крок той танцюємо змінюючи правою а лівою, а в ліво лівою а правою.

22. Випад : рах. 1-2-1-1-2 . Починаємо цей крок на зміну раз правою / раз лівою ногою, на рах. : раз робимо одною ногою випад / ту звернути увагу, щоб тигар тіла спочивав на нозі випадовій / на рах. " 2" переходимо до колісання а до переду викидаємо ногу випадову на " раз" -1- " 2" танцюємо похід складний; даліше повтаряємо те саме на противну ногу . Вправа: присування з випадом . Відміною того коліна є в и п а д к о з а ч и й . Зміна полягає на тім , що при танці вставляєм похід складним на рах. " раз" високо підскакуємо .

23. Д р і б у ш е ч к а : рах. 1-1-2. Це похід складний танцюваний або на місці або дуже малими кроками .

24. К р у ж о к : рах. 1-1-2. Танцюємо в той спосіб , що в поході складним обертаємся довкола себе через ліве або праве рамя.

25. Т и н о к з в и ч а й н и й : рах. 1-2 . Від походу танков. звичайного різниться тим , що не танцюємо в перід тільки правою ногою скачемо в право а лівою в ліво.

26. Т и н о к с к л а д н и й : рах. 1-1-2 . Від походу складного різниться тим , що не танцюємо в перід тільки в право і в ліво на зміну . В право зачинаємо правою , в ліво лівою ногою .

27. П і д с к о к у г о р у : На рах. 1-1-2 танцюємо як тинок складний. тільки з тою різницею , що як танцюємо в право на рах. " і" закладаємо ліву ногу перед праву а танцюючи в ліво закладаємо праву ногу перед ліву. Вправляти похід на місці з заложеними ногами.

28. К р о к г у ц у л к и : рах. 1-1-2 на рах. " раз" підскакуємо на одній нозі на " і" переступаємо на другу ногу на " два" переступаємо на першу даліше повтаряємо те саме в тім самім порядку. Цілу мелодію підскакуємо на тій самій нозі або лівій або правій .

29. П і д с к о к / п о х і д / н а н і с к а х і п і д б о р а х : рах 1-2-3-4/сеї крок танцюємо звичайно лише дівчата / на "1" з постави позір підскакуємо на лівій нозі а праву викидаємо на нісок на "2" підскакуємо ще раз на лівій а праву ногу переносимо на перед і ставимо на підборі , на "3" перескакуємо на праву ногу в ліву викидаєм в зад на нісок / на "4" підскакуємо на правій а ліву переносимо до переду і ставимо на підборі. Потім знова зачинаємо від правої.

30. В и х и л я с н и к : рах. 1-2-3-4. Танцюємо подібно , як підсок на нісках і підборах з тою різницею , що на рах. " раз" і "4" звертаємося в ліво-скіс а на рах. "2" і "3" в право - скіс . Сеї крок танцюють тільки хлопці.

31. С х р е щ у в а н н я - р о з к р о к р і в н и й : рах. 1-2 .Крок муж. на " раз" в підскоку схрещуємо ноги / звернути увагу , щоб тигар тіла спочивав рівномірно на обох ногах / на " два" в підскоку стаємо в розкроці . При схрещуванні закладаємо наперед раз ногу праву раз ліву.

32. С х р е щ у в а н н я - р о з к р о к р о з б и в и й : рах. " раз-два-раз-і-два, крок мужеський . На рах. " раз" схрещуємо ноги , на " два" стаємо в розкроці на " раз" переходимо до постави на " і" до розкроку малого на "два" до розкроку більшого. Кождий рух виконуємо в підскоку.

33. М е р ж к а к о з а ч а : рах. 1-1-2. Крок муж. Від тинку складного різниться тим , що в право зачинаємо танцювати лівою а в ліво правою ногою .

34. П л е т і н к а к о з а ч а : / з випадом / рах. 1-1-1-2 . Крок муж. Зачинаємо танцювати цей крок на зміну лівою раз , раз правою ногою . На раз підскакуємо на одній нозі а другу рівночасно викидаємо до переду . На рах. " раз" і "два" вставляємо похід складний , за другим разом повтаряємо те саме на противну ногу. Сеї крок є тоді правильний виконаний коли на "раз" підскакуємо на правій нозі звертаємося в право - скіс а лівою завиваємо передом в право а підскакуючи на лівій звертаємося в ліво-скіс а правою ногою завиваємо в ліво і коли похід складний танцюємо з заложеними ногами. Звичайно на початку додаємо один стук / випад/ . Вправляти похід на місці з заложеними ногами.

П Р И С І Д К И .

1. П р и с і д к а з в и ч а й н а : рах. 1-2 . На " раз" в підскоку присідаємо на обох ногах , на " два" в підскоку встаємо на одну ногу а другу викидаємо в перід. При присіді звернути увагу , щоби підбори були разом а коліна відхилені. Вправляти : присіди та підскоки на обох і одній нозі. Головна вправа до присідки , в підскоку присідати і вставати на обі ноги . 6 " три" відміна присідки звичайної а / з викиданням обох ніг на переміну б / з викиданням лівої і а / з викиданням правої ноги .

2. П р и с і д к а н а п і д б о р а х : рах. 1-2і На " раз" в підскоку присідаємо на " два" в підскоку встаємо на підборі / ноги разом. /

Продовження додатку Б.6

3. Присідка з розкиданням ніг в боки :рах.: I-2 . На раз в підскоку присідаємо на " два " в підскоку встаємо на підбори моги широко.

4. Присідка з переском : рах. " I-2-3-4 " Нараз в підскоку присідаємо на " два " в підскоку встаємо на ліву ногу а праву викидаємо вперед на " три " перескакуємо правою ногою через ліву, на " 4 " викидаємо ліву ногу вперед а рівночасно підскакуємо на праві ноги : дальше повторяємо те саме . Присідку ту можемо танцювати також на протизну ногу . Якщо танцюємо перескок правою ногою то посуваємося боком в ліво , як лівою то в право . Звичайно танцюємо відлік час або в ліво або в право . Крім тих вичислених кроків є ще багато інших , та вони є вже радше предметом спеціальних студій для вище заавансованих . З тих кроків можемо укладати довільні танки один крок танцюємо звичайно одну мелодію / Статів муз. 2/4 . Їх треба так укладати , щоби танки не були одноманітні тоб : оден і той сам крок не танцювати одним тагом через кілька мелодій , поєднаних кроків не танцювати одного по другим , ба тоді та зміна не впадає в очі переплітати ~~жакхх~~ танок кроками тяжшими і легшими . Легші кроки є призначені на відпочинок а тоді для різноманітності танку належить також додавати танкові рухи , які є третьою частиною укр. танку .

Можемо їх виконати руками , головою або цілою горіншою частиною тіла . Рухи такі можуть тревати довший час або коротко тільки для зміни постави . Дуже добре є час до часу на початку або при кінці мелодії / також і в середині / додавати пристуки або тропачки . Не добре є також повторяти часто ті самі рухи і постави , бо се також впливає на одноманітність танку . Рухи , які думаємо уживати в танку добре є вправляти з початку окремо а потім разом з кроками . Для вироблення рухів тіла і рук примінювати треба різні гімнастичні вправи , які можнаби поділити на 4. групи : 1. плавні - повільні 2. плавні - скорі 3. відривні - повільні і 4. відривні - скорі . Ті вправи переробляти наперш на рахунок а потім під відповідну музику ; прим. плавні під мелодію " віють вітри бі за гасм " і т. д. відривні на мелодію " ой по Байда " " гей нумо хлопці до вбрі " і т. д. При виконуванні рухів в танку треба звернути увагу на осободу їх виконання - бо се надає танкові багато життя . Дуже важною річю є також :

м і м і к а

Яку можна поділити на 1. обоятну 2. веселу 3. і комічну 3. драматичну і трагічну . Добір котрої небуть з них залежить від характеру танку . Боложно в укр. танку вистерігатися треба т. зв. " мертвого лица " - бо тоді і найкраще відтанцьований танок тратить на красі і тому , як хто проявляє вроджений до того нахил - то від самого початку треба його від того відучувати . В тім напрямі можна також переробляти відповідні вправи . Український танок - се танок ритмічний і а про плястику в нім можемо говорити тільки небогато .

I. К о з а ч о к на одну пару .

1. З протилежних боків забігають : хлопець і дівчина походом складним - жж руки в боки - а при зустрічі хлопець бере дівчину правою рукою за стан а дівчина кладе ліву руку на груди і йдуть разом вперед .

2. Мережкою йдуть взад .

3. Випадом розходяться вперед на кутки ; хлопець в ліво , дівчина в право руки в боки .

4. Дійшовши до кутка , доріжкою прямою на місця обоє повертаються раз довкола себе і дальше міняються місцями . Хлопець тримає руки в боки а при зустрічі з дівчиною підносить праву руку а потім ліву , роблячи рух , яким неначеб хотів зняти дівчину за стан . Дівчина при зустрічі з хлопцем обертається довкола себе - ліва рука на грудях .

5. Доріжкою прямою вертають назад , дівчина змінює руки / ліва в боки , крп права на груди /

6. Хлопець доріжкою взад , руки за станом : дівчина відриванням руки на груди , йдуть назад .

7. Пляшуть в долоні , підносять крайні руки до гори і доріжкою прямою міняються місцями - на середині міняють руки .

8. Те саме вертають ~~жакхх~~ назад на свої місця .

9. Походом складним йдуть навхрест на перід : дівчина - ліва на груди , права в боки : хлопець робить рухи , як під 4.

10. Мережкою вертають назад на свої місця .

11. Угинанням - правою зачинають - ідуть вперед руки в боки .
 12. Доріжкою прямою зближаються поволи до себе на середині і дівчина обертається / ліва рука на грудях / навколо себе і стає жемлями біля хлопця який у той час бере її правою рукою за стан.
 13. Відривання ідуть взад .
 14. Подвійний кружок.

2. Катерина на дві пари .

1. Дві пари одна за другою / дівчата / ідуть походом складним піхолозом постава: крайні руки в боки , з середніми тримаються за руки простягнені вперед.
 2. усі беруться за руки й походом складним , колом ідуть в ліво а відтак в право .
 3. угинання правою ногою зачинають - руки праві на -хрест і ними держаться ліві в боки вигляд зірки , хреста , ідуть в ліво а відтак жемлями руки ліві руки ліві нахрест а праві в боки . і ідуть в право .
 4. розриваються , розкучуються і ідуть дрібнечкою обертаючись деякою себе за лівою рукою на кутки: ліві руки на грудях а рівночасно ;
 5. двох хлопців вибігає походом складним з двох протилежних боків на середину і танцюють голубчик в ліктях , спершу ліві руки а потім праві .
 6. хлопці походом складним розходяться до протилежних по перекутні дівчат і танцюють з ними голубчик в право і ліво . Дві другі протилежні дівчини походом складним сходяться на середині роблять так само голубчик в право і ліво .
 7. дівчата зі середини походом складним ідуть на свої місця , хлопці вертають до середини й роблять голубчик у обидва боки , як під 5.
 8. ідуть знова до других дівчат повтаряючи це що під 6і?
 9. беруться всі за руки й колом походом складним ідуть в ліво а потім в право .
 10. розриваються так / щоб хлопці були на обох кінцях лави і злівого крила, хлопець заплітає , в цей спосіб , що перебігає по черзі поїд усі руки починаючи з правого кінця .
 11. угинанням складним лавою - починаючи правою ногою - ідуть всі вперед .
 12. відривання ідуть лавою жемлями назад .
 13. пристуком ідуть вперед .
 14. всі повертаються зліво , руки тримають над головою і хлопець з лівого крила звернений до решти лицем провадить зміжкою .

3. Гопак колом на одну і більше пар.

Постава при поході складним , який танцюємо по кождім отже поданим кроці слідуєча : хлопець права рука за стан , ліва в боки , дівчина ліва рука на грудях , права у боки .

1. Півколом у гору виходить хлопець з дівчиною : хлопець тримає правую руку дівчину за стан а ліва тримає ліву руку дівчини , ліві руки простягнені вперед - дівчина праву руку в боки , та сама постава як при попереднім 2,4,5,
 2. угинання в правої ноги .
 3. хлопці присідка звичайна на місці звернені лицем до дівчини - руки на грудях , дівчата навколо себе обертаються на місці / кружок / за лівою рукою ліва рука на грудях - права в боки .
 4. внаслід починають правою ногою .
 5. подвійний кружок на місці .
 6. перескок складний - дівчата лівою ногою , хлопці правою , ліві руки в к боки , правими руками тримаються у виді латинської букви " С"
 7. Доріжка пряма в противний бік - хлопці ідуть правою а дівчата лівою ногою . Постава , як при 6 .
 8. висиласник на місці - стоять напроти себе руки в боки .
 9. хлопці присідка з перескоком на місці - дівчата кружок .

4. Коломийка на дві пари .

1. Походом складним ідуть одна пара на зустріч другій . Хлопці правою рукою держать дівчину за стан , ліву в боки . Дівчата ліву на грудях а праву в боки . Походом складним вертаються на свої місця взад не міняючи постави .
 2. Дрібним присіванням тримаючи руки простягнені перед собою сходяться й ж наближаються беруть усі руки в боки .
 3. Голубчик звичайний - походом складним в право і ліво: хлопці танцюють не зі своїми а протилежними дівчатами .
 4: хлопці присідкою звичайною , дівчата колісанням по лінії кола а ліво міняються місцями , дівчата посівають взад , хлопці вперед .

Продовження додатку Б.6

Стор. 8.

11. Присідка звичайна на місці рівночасно б'ється шаблями протилежні навхрест зі собою, одні долинає другі горою, потім на зміну, перші горою другі долинає, коли присідають втягають на груди, коли встануть тоді б'ються.

12. Походом складним уставляються в лаву лицем в ліво -окіє до публіки. Постава ліва руки в боки, праві на ві шаблю в гору.

13. Присідкок з викиданням лівої закінчують. При присіді праві руки втягають на груди, коли встануть витягають в гору.

7. Журавель.

1. Четирь пари одна за другою виходять походом звичайним / тим кроком танцюють цілий танок / і уставляються кожна пара в однім кутку лицем до середини. Постава - крайні руки в боки, середніми держаться і ті пророчисні в Доріжку.

2. Протилежні навхрест пари сходяться на середині, кланяються головок і вертаються ззад на свої місця. Наперед 1і3 потім 2-4 пари.

3. В тім самім порядку міняються місцями раз і другий.

4. Всі сходяться до середини, кланяються 2 рази і вертають ззад на свої місця.

5. Дівчата лишаються на місці а хлопці " летять " до протилежних навхрест лі вчат і танцюють / летять / з ними голубчик наперед на ліві а потім на праві руки.

6. Вертають до своїх і танцюють з ними той сам голубчик.

7. Всі летять до середини і кланяються 3 рази руками.

8. Вернуться за руки і танцюють колесо в ліво а потім в право.

9. Розривають колесо в тім де перша і остання пара, хлопець з лівого крила заплітає так, що перебігає по під руки поза кожною парою а по заплетенні дівчата всі мають бути в одній лаві а хлопці в другій напроти себе. Се ніби жмід гніздо.

10. По черзі гусаком вибітають з того гнізда наперед дівчина а потім хлопці.

Всі нище подані танки передані так, як їх уложив наш артист-балетмайстер Василь Авраменко. Котрою ногою маємо зачинати танок або поодинокі коліна се залежить від умови, але треба звернути увагу на те, щоб не утруднювати технічно переходів з одного кроку в другий. На кінць подаю ще коротенький список кроків аркана, навчання якого не входило в програму і тому аналіза його кроків не подана внагальному списку.

А р к а н

1. Пісок 2. Тропачок 3. Раз присидь 4. Гайдук сів 5. Доріжка 6. Веретено

7. Комисання лозане 8. Батько спить 9. Батько астаз 10. Схота 11. Три присидь

12. Присідка з комисанням 13. Раз зміни 14. Три зміни 15. Раз зміни 16. Підківка

одноразна, дворізна, п'ятикратна. 17. Два присидь - два великі, три малі.

18. Доріжка 19. Присідка з Перескоком.

На звичинні хочу подати ще декілька заваг до тих скромних записок. Богато відверталося і звертається вічно до мене з тим, щоб ім або позичити ці записки для переписання або дати ім деякі частинні пояснення до нище наведених кроків чи танків. Це наддало мені думку видати ці записки в формі скринту, та в більшій кількості, щоб кождому, хто бажає, улегшити їх набуття. Може деякі пояснення тут за скупі та все таки думаю, що можуть бути хосанні головно посвідницею діточих садків. Хто в народнім танком не обізнаний, тяжко буде йому з них користати. Б-дає собі також справу з того, що багато на-дотягненя та блудів, але вони хіба практичної вартости цих записок не зменьшать.

Стрий, дня 1. травня 1936р.

Петрина Роман
вр.

Додаток Б. 7
Оксана Суховерська (перший ряд друга зліва) з випускниками
руханкового курсу (1925 р.)



Джерело: [47]

Додаток Б.8



Джерело: [47]

Додаток Б.9
Танець «Чумаки» (1934 р.)
 Джерело: [337]

Одяг: широкий солом'яний капелюк на голові, довга і широка сорочка бех вишивок із полотна, широкі й довгі штани і чорні капці. Батіжок-бич довжини 50 см, батіг із прядива зав'язаний у вісімку на бичі, довжина 90 см.

Кроки:

1. Гурток 4 побратимів вбігає гусаком чумацьким походом в право, ліва рука на бедрах, права випрямлена у гуруу, скосом з батіжком, голова завернена в ліво з усмішкою.
2. Чвірка чумаків, зворот, до себе чолом – колисання до середини, в лівій руці капелюх, в правій руці батіжок, рамена в ліктях зігнені й подані скосом.
3. Присідкою розхід (усі правим боком, зворот до середини, права нога викид в бік, ідемо в ліво).
4. Похід складний довкруги (лів рука на бедрі, права рука з батіжком на барці).
5. Випад (права нога до середини, скрут надовба з почином в право, обі руки держать на карку бич, лікті в бік, те саме в противну сторону).
6. Похід складний з мережкою (права рука з батіжком на барці)
7. Присідка, ноги на перемініну вперед, перекид капелюха з лівої руки попід праву ногу до правої руки і противно батіжок в зубах
8. Похід складний довкруги – батіжок в лівій руці.
9. Угинання складне – руки заложені на грудях
10. Похід складний довкруги – батіжок
11. Перескок з вимахом капелюха (права нога перед ліву, права рука з капелюхом закреслює у воздуху вісімку)
12. Похід складний
13. Присідка на підощвах (коліна разом присід вправо, випрост в ліво, батіжок дерожимо обома руками перед собою).
14. Похід складний відриванцем вперед ,руки на грудях заложені
15. Тинок в бік (скок боком права нога в право, доставлення лівої і противно, праву руку переносимо різ в право, раз в ліво дивимось хза батіжком, ліва рука у боці)
16. Підхід (легкий хід на пальцях довкруги, пястуни на бедрах, батіжок сторчить)
17. Угинання звичайне на лівій нозі (підскок на лівій нозі, права нога все від коліна і випрост вперед і рівночасний вимет правої руки з батіжком скосом в гору і поворотний рух руки на праву грудь з батіжком [дзюгання]).
18. Прохід складний
19. Присідка з перескоком (числимо 1, 2, 3, 4), на 3 тріскаємо батіжком права рука вперед
20. Чумацьким походом вибіг.

Чумаки це здвигова картина і цей танок є тільки II частиною цілої картини

(Уложив Яр. Булка).

Додаток Б.10
Виступ Луговичок (1930 р.)



Ритмічні вправи Луговичок

Джерело: [349]

Додаток Б.11
«Аркан» у виконанні школярів школи ім. Грінченка (1925 р.)



Джерело: [50, с. 141]

Додаток Б.12
Учасниці курсу народних танців (1925 р.)



Учасниці курсу народних танців, улаштованого викладачем п. О. Бачинським і товариствами слугуєць в Стрию.

Джерело: Нова хата 1925. № 5

Додаток Б.13
Учасники дитячого свята в Олеську (1930 р.)

Діточий фестин в Олеську



Джерело: [94]

ДОДАТОК В
Навчання товариським (салонним) танцям у Галичині міжвоєнної доби
Додаток В.1
Список осіб, які мали ліцензію на ведення шкіл та кірсів танцю (1932 р.)

W Y K A Z

Wykaz posiadających licencje na prowadzenie szkół i kursów tańców.-

Imię i nazwisko	Uwagi
1. Irsandt Józef	
2. Włoch zn. Gracela Pinkas	
3. Bryndasa-Irsandt Henryka	
4. Borik Isydor	
5. Burkocka-Kuźmowska Ozonawa	wedle pogłoszek miała wyjechać na staż do Wersawy.
6. Bazyński Stanisław	
7. Faliński Stanisław	
8. Kutz-Łotowski Tobiasz	
9. Loeffler Mikodem	
10. Lang Karol	
11. Nowicki Rudolf	
12. Stępczynowska Stefania	
13. Szab zn. Gröler Salomea	
14. Szpinster Antonina	w czasie sezonu zatrudniony jest z nią zięć Marjan Włoczyński
15. Szpinster Jan	
16. Szpinster Adam Jan 2-ty.	
17. Witkła zn. Pławicka Barbara	
18. Witwicki Tamas	
19. Wajdowa Maria	
20. Wolloka -Ciszewska Leokadia	
21. Wozna Wacław	
22. Wzrostowski Wacław.	

Джерело: [269]

Додаток В. 2

Оголошення в газеті «WiekNowy» про навчання у львівських школах товариських танців (1930-1932 рр., 1936-1937 рр.)

SZKOŁA TAŃCÓW B. Brysłowej i syna, ul. Mickiewicza 1. 28, Stow. SKAŁA.
Specjalność: walcę w jednej godzinie wyczerują. — Jak również i najnowszych Dla młodzieży ceny zniżone. Dla osób starszych osobne godziny. Zapisy od 5 do 8 wiecz. 11035

Фото 1 [379, с. 19]

ĆWICZENIA TAŃCÓW odbywają się co czwartku od godz. 6—9 wieczór. Wpisy na kurs tańców przyjmujemy od 5—8. Loeffler. — (Dom Narodny) I. piętro. 12893

Фото 2 [383, с. 19]

SZKOŁA TAŃCÓW CZESŁAWY BURKACKIEJ-KULIGOWSKIEJ ROZPOCZYNA 15. BM. NOWY KURS TAŃCÓW WE WŁASNEJ SALI UL. TARNOWSKIEGO L. 43. — WPISY CODZIENNIE OD 18—20. — W NIEDZIELE I CZWARTKI DANCINGI. 9012

Фото 3 [377, с. 13]

„DANCING CLUB“ Rynek Nr. 40, najstarsza firma wyucza walezyka i najnowsze tańce. Kierownik Marjan Wieczysty. 13129

Фото 4 [362, с. 18]

KURS tańców, rozpoczynamy 3-go. Dla młodzieży szkolnej cena 10 zł. Ćwiczenia każdą niedzielę. — Nowicki, Piłsudskiego 16. 41613:

Фото 5 [361, с. 15]

STAŁE KURSA TAŃCÓW w Tow. im. Tad. Kościuszki (Wronowska 4, I. p.) pod art. kier. **P. Wacława Zwollńskiego**, baletmistrza Teatrów miejsk. Wpisy codziennie od 6—8 wiecz. Początek każdego kursu 1. i 15. w miesiącu. 9071

Фото 6 [382, с. 13]

Szkoła tańców STANISŁAWA FALISZEWSKIEGO przyjmuje zgłoszenia na kursa taneczne codziennie od 6 do 8 wiecz. — Stow. „Gwiazda“, ul. Franciszkańska 7. — Dancingi każdej niedzieli. 43158

Фото 7 [369, с. 12]

Продовження додатка В.2

NOWOCZESNA SZKOŁA TANCÓW
 ul. Chrzanowskiej 11, pod kier. znanego tancerz
 T. Kotowskiego, przyjmuje wpisy codz. od 12-2 i 5

Фото 8 [360, с. 13]

TANČZYĆ
 konkursowo wyucza jedy
 nie dypl. choreograf —
 Śliwski, Rynek 34. 14667

Фото 9 [368, с. 11]

TANČE
 Modne, Narodowe wyucza
 gwarantując Adam Szpi
 neter. Lekcje solowe. Ce
 na zniżona. „Styl“ Rynek
 l. 30. — 15317—3076

Фото 10 [373, с. 11]

TANČÓW
 wyucza pierwszorzędnie
 Mistrz M. Trauth Bryła,
 Batorego 28. — 15301

TANČE
 towarzyskie, narodowe. —
 Grupowo, oddzielnie Wle
 czysty, Kopernika 16. Te
 lefon 110—32. 13602

Фото 11 [373, с. 11]

TANČÓW
 salonowych udziela Łođa
 Ciesielska (artyst. teatru
 „Powszechnego“ Batorego
 l. 28. — 21292—4277

Фото 12 [374, с. 11]

Подається до відома П. Т. Громедян
 ства, що заповіджений

Курс Модерних Танців
 Тараса Витвицького
 (при артистичній співучасті абсолювентки
 балетної школи п. Тамари Панченко)
вже розпочнеться в неділю 5. жовтня
 в малій салі Музичного Інститута ім. Лисенка
 у Львові вул. Шашкевича.

Початок курсу: для молоді від год. 5-ої поп.
 для старших від год. 8-ої вечір.

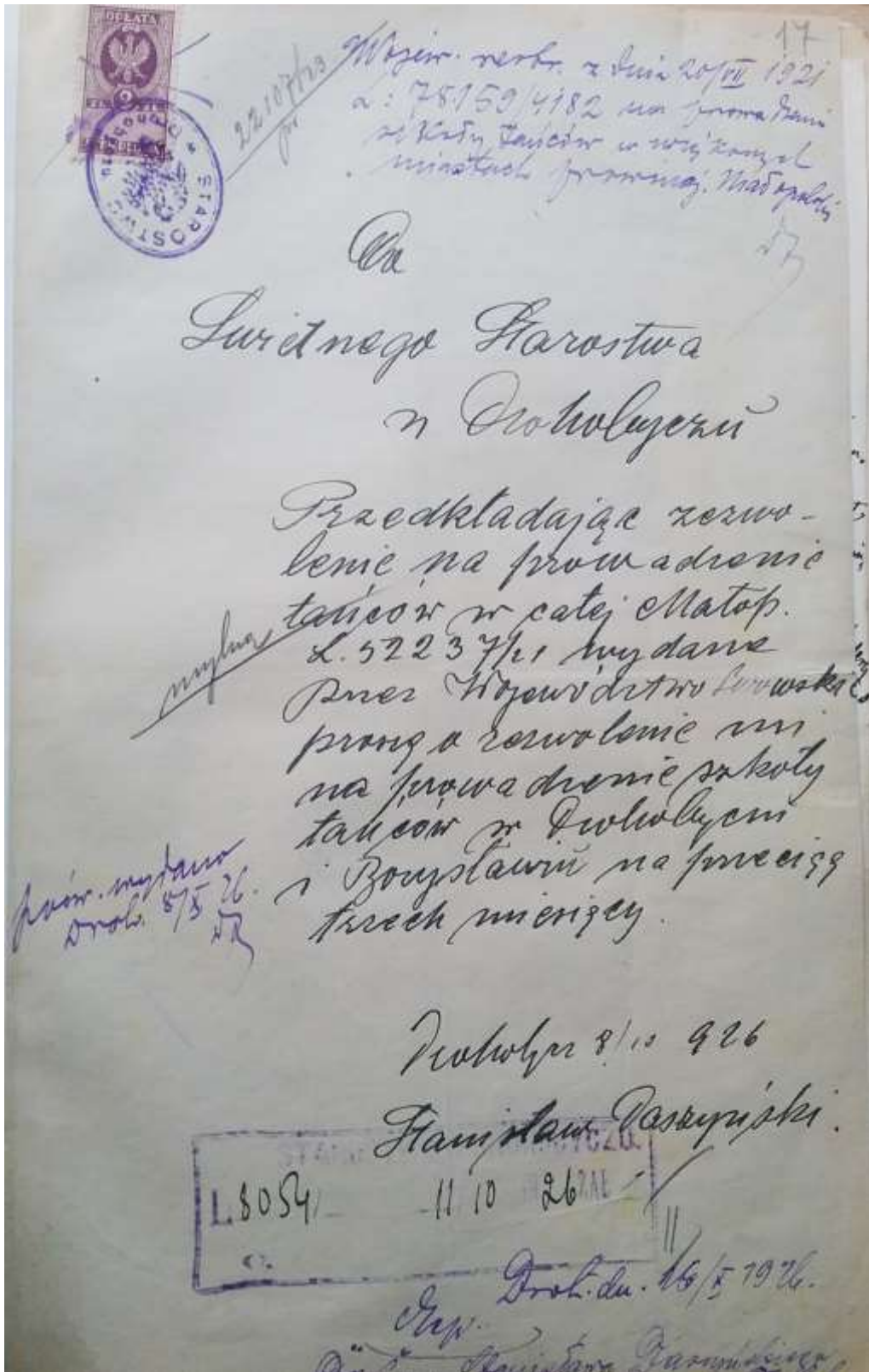
Вписи та інформації уділює адміністратор курсу в тім же
 Інституті (мала зала Лисенка II поверх) від 6:30—8:30
 год. вечір від 1. жовтня починаючи. 1—

Фото 13 [205, с. 5.]

TANČZYĆ
 wyuczam nawet nieuzdol
 nionych. Gwarancja! Towa
 rzystwo, referencje najlep
 sze. Niemczynowski, Miko
 laja 21. 4685

Фото 14 [358, с. 12.]

Додаток В. 3
Прохання С.Дашинського про дозвіл навчати танцям у Дрогобичі та
Бориславі (1926 р.)



Джерело: [77]

Додаток В. 4
Учні школи Т. Витвицького демонструють танцювальні пози танго та каріоки (1935 р.)



Пп. Л. Яблонський і Стефа Кассараба в танку Танго. Права рука лані спочиває в цілості на передраменні лана. Ліва рука лані держить руку лана в висоті ремен.



Пп. Л. Яблонський і Стефа Кассараба в танку Каріока. Одяг дамсиновий: Темна вбрання (не смокінг) у лана, довга (але не надто довга сукня) з новелтижним вирізом у лані. Права рука партнера обгорнула високо плечі дансерки. Ліва рука держить руку дансерки у висоті ремен.

Джерело: [137]

Додаток В. 5
«Гавот» у виконанні учнів Т. Панченко (1936 р.)



Гавот. Учні п. Тамари Панченко. Світлив В. Тарнавський.

Джерело: [331]

Додаток В. 6
Танець «Живі ляльки» постановки Т. Панченко (1936 р.)

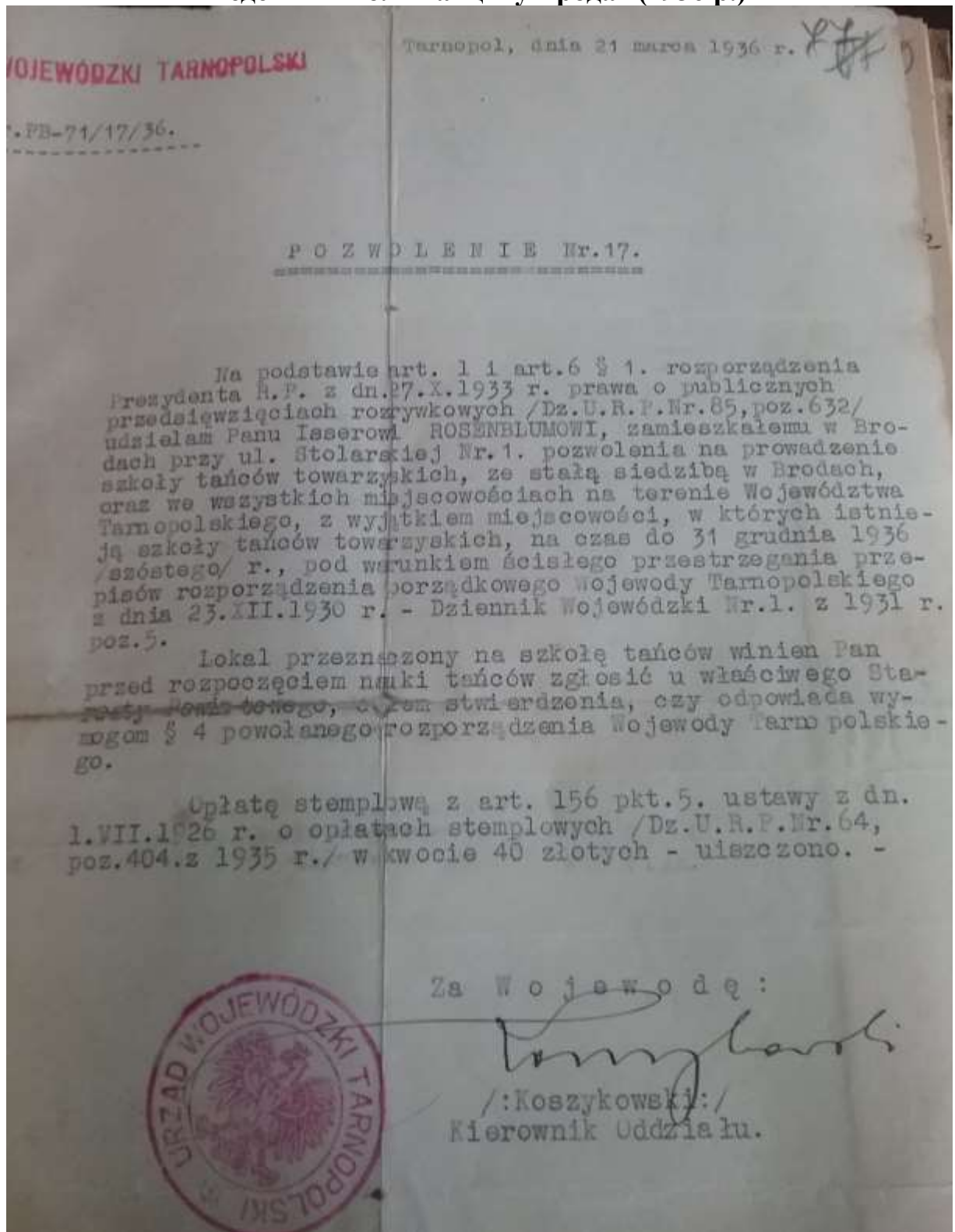


Живі ляльки. Танок лісових фей.

Світлив В. Тарнавський.

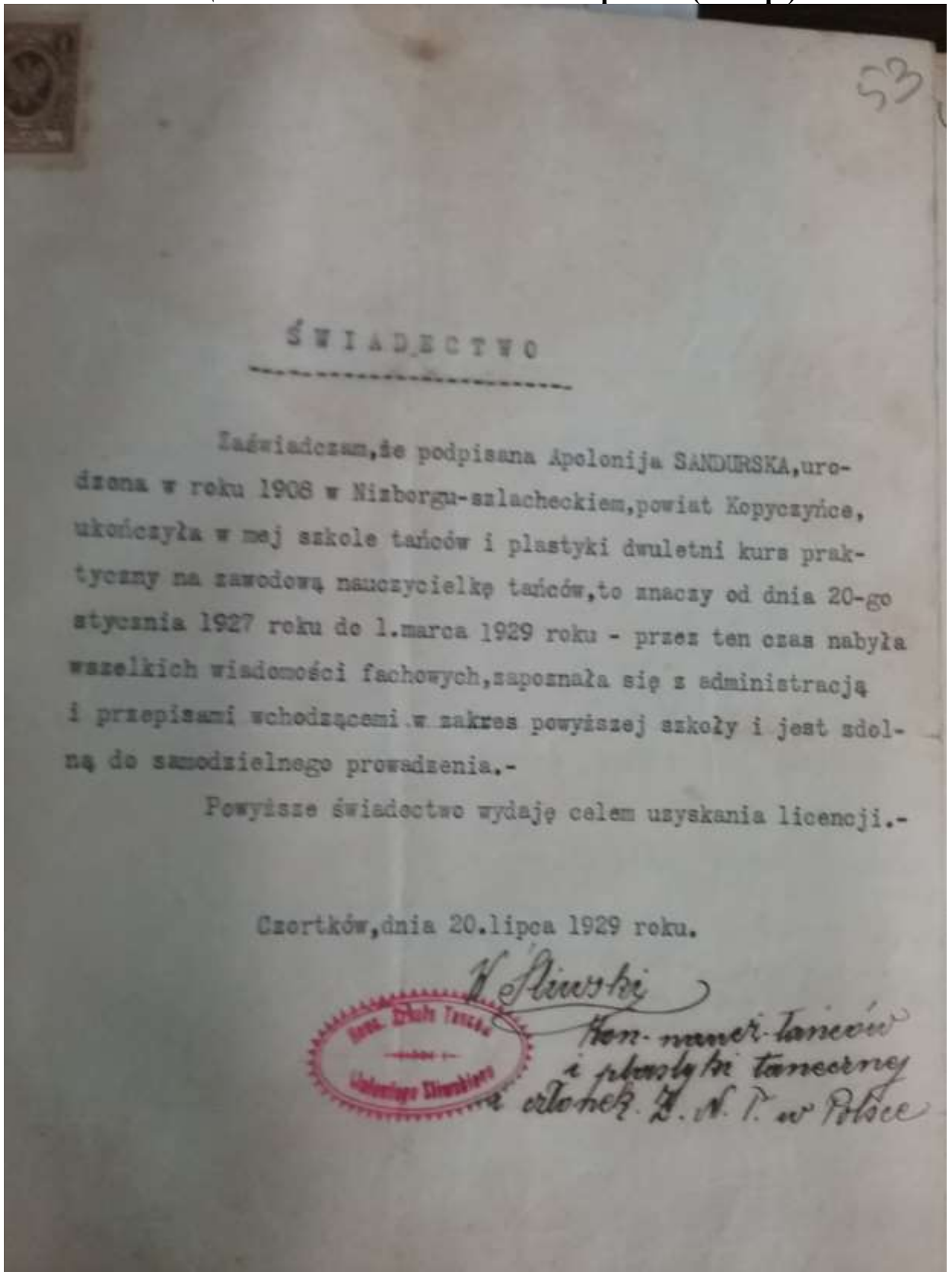
Джерело: [190]

Додаток В. 7
Дозвіл воєводства Тернопільського, виданого Ісеру Розенблум на
ведення школи танців у Бродях (1936 р.)



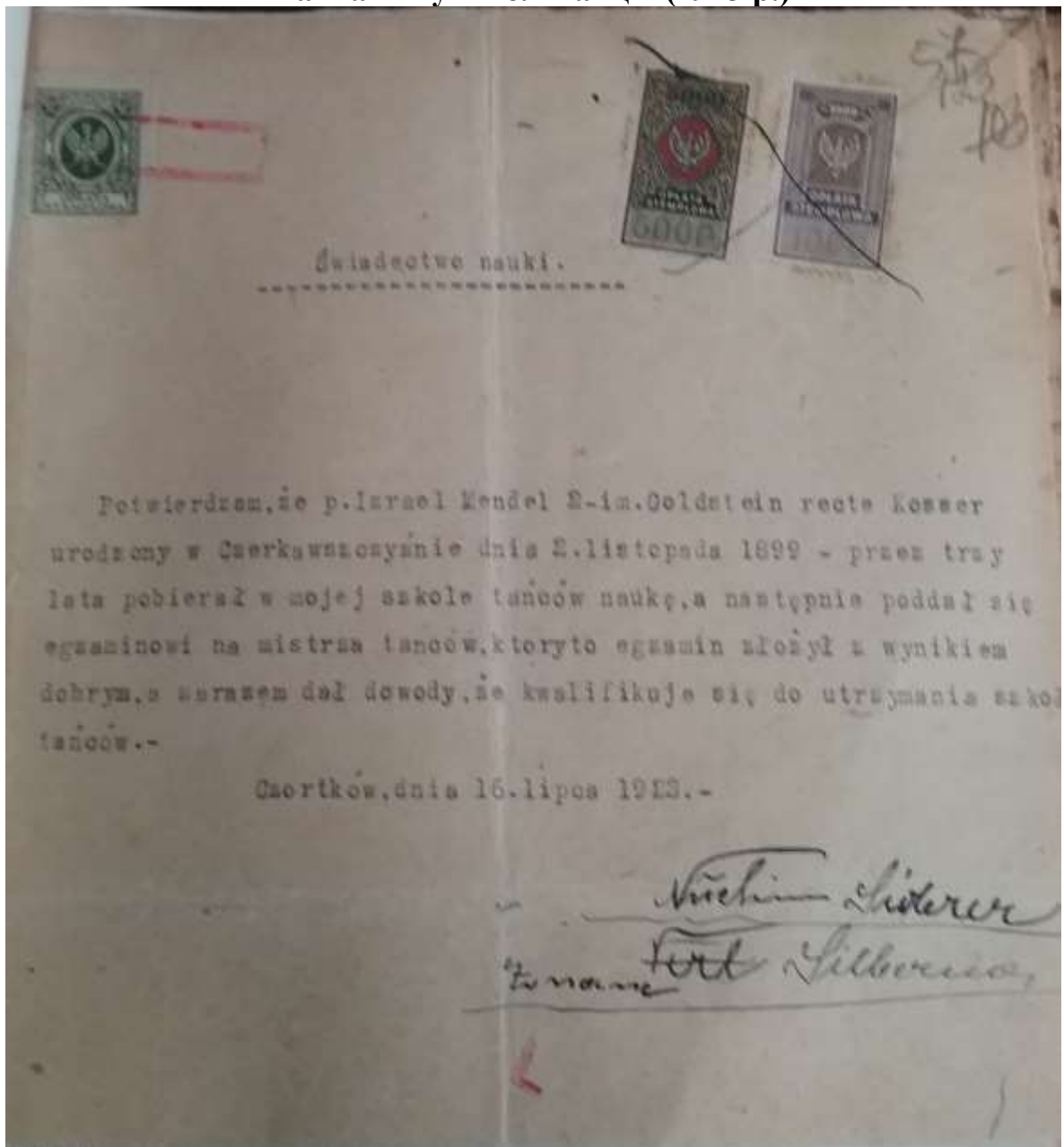
Джерело: [113, с. 77]

Додаток В. 8
Свідотцтво про навчання Аполонії Сандурської у школі товариських танців Валентина Слівського в Чорткові (1929 р.)



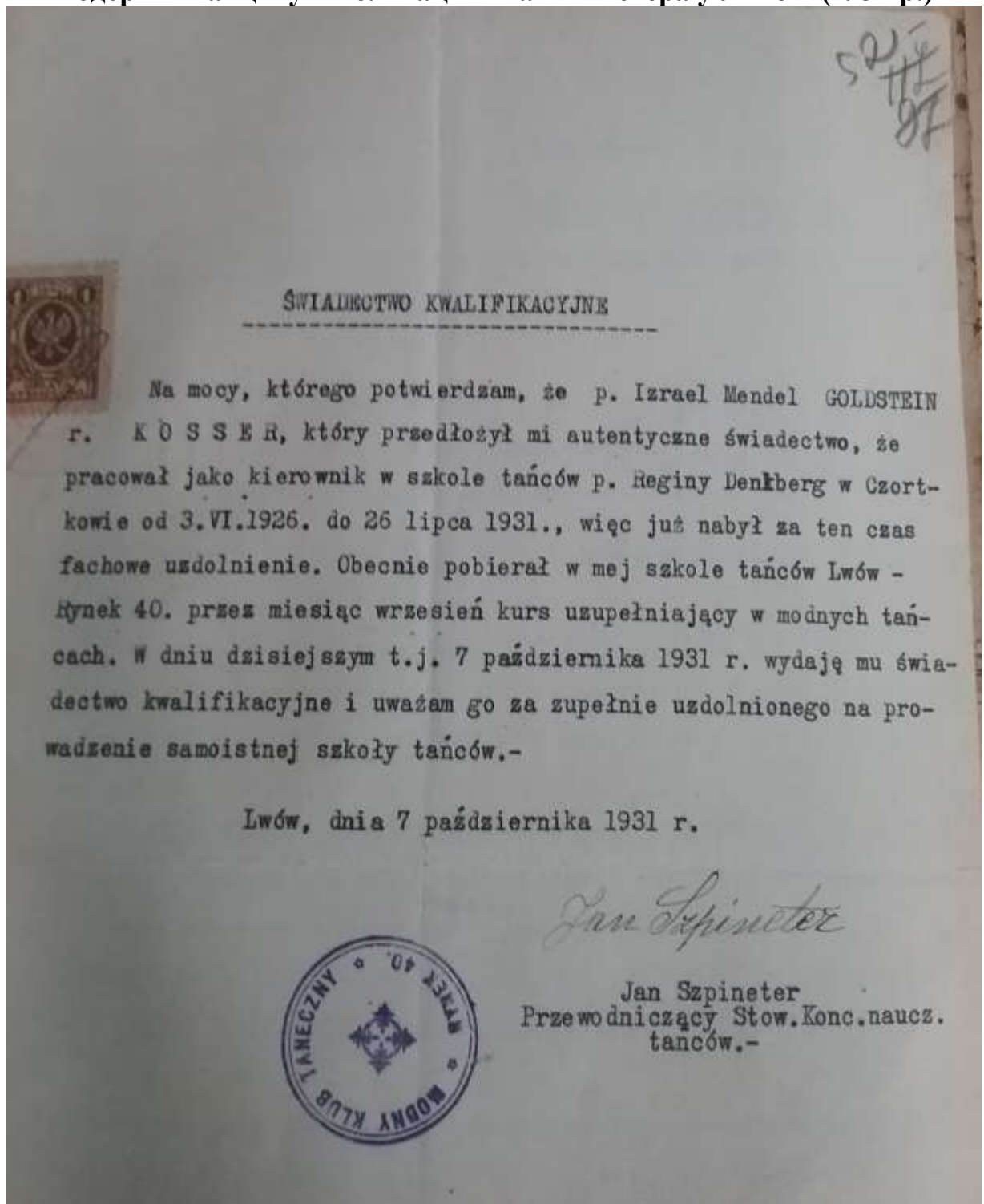
Джерело: [109, с. 53]

Додаток В. 9
Свідоцтво видане Ізраелю Менделю Голдштейну про закінчення
навчання у школі танців (1923 р.)



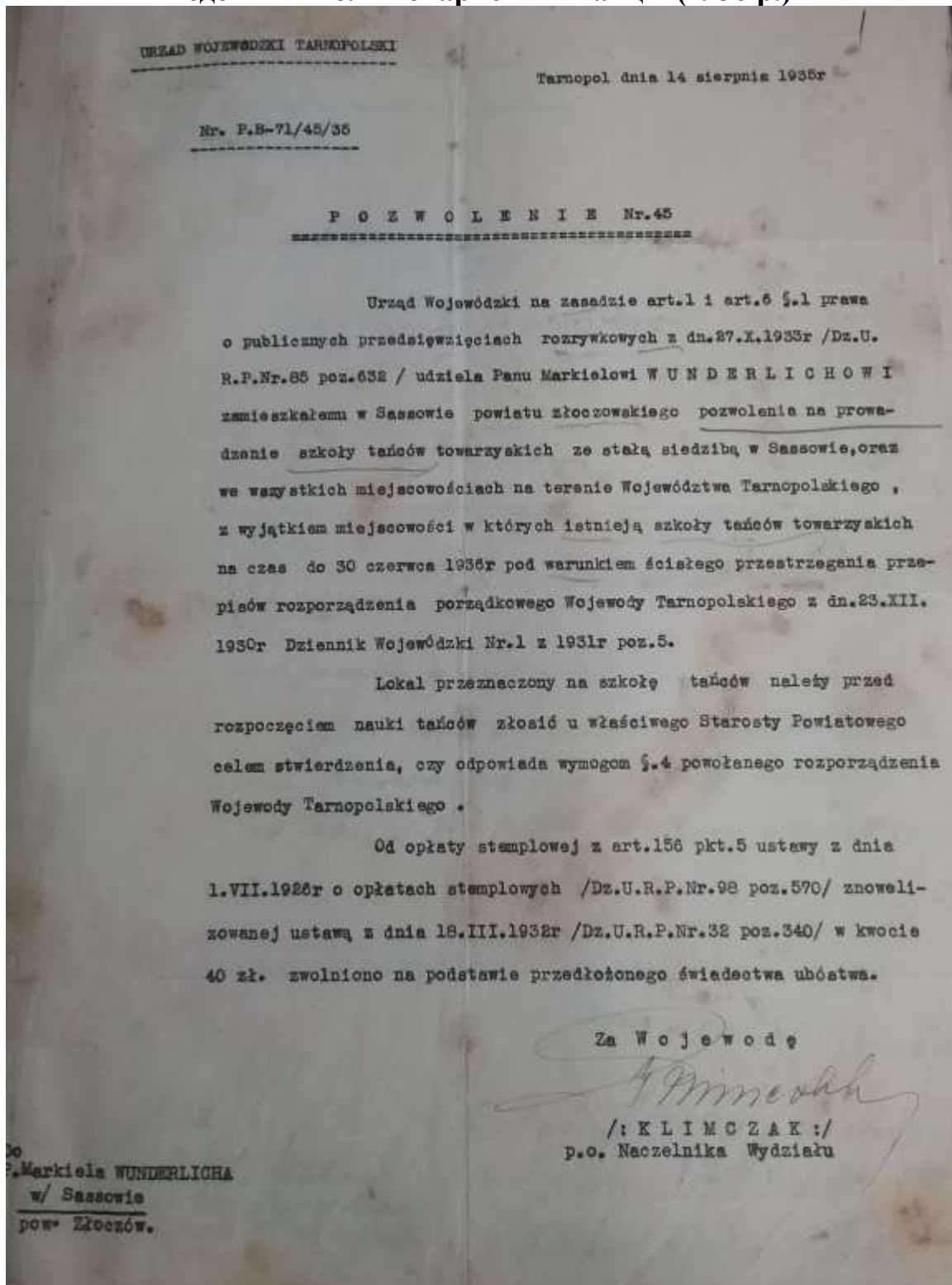
Джерело: [112, с. 57]

Додаток В. 11

Свідоцтво видане Ізраелю Менделю Голдштейну про закінчення курсів
модерних танців у школі таців Яна Шпінетера у Львові (1931 р.)

Джерело: [112, с. 52]

Додаток В. 12
Дозвіл Тернопільського воєводства, виданий Маркелю Вундерліху на
ведення школи товариських танців (1936 р.)



Джерело: [273, с. 1]

Додаток В. 13
Кваліфікаційне свідоцтво видане Валерії Шпінетер (1937 р.)

28

ZAWODOWY ZWIĄZEK
KONCESJONOWANYCH NAUCZYCIELI TAŃCÓW
W MAŁOPOLSCE
Z SIEDZIBĄ WE LWOWIE RYNEK 40 m. 2.


Adres dla korespondencji i telegramów:
SEKRETARIAT KOPERNIKA 16, L

Lwów, dnia 9. lutego 1937 r.

SWIADCENIO KWALIFIKACYJNE

Komisja Kwalifikacyjna Z.Z.K.N.T. w Małopolsce
na podstawie przeprowadzonego egzaminu w dniu 8. lutego
1937 r. zaświadcza, że Pani ~~Walerja~~ ~~Schpineterówna~~ posiada
pełne kwalifikacje zawodowe na prowadzenie szkoły tań-
ców towarzyskich.-

Członkowie Komisji Kwalifikacyjnej:



z siedzibą
LWÓW

Stanisław Daszyński

/Stanisław Daszyński/

Stefan Wieniawski

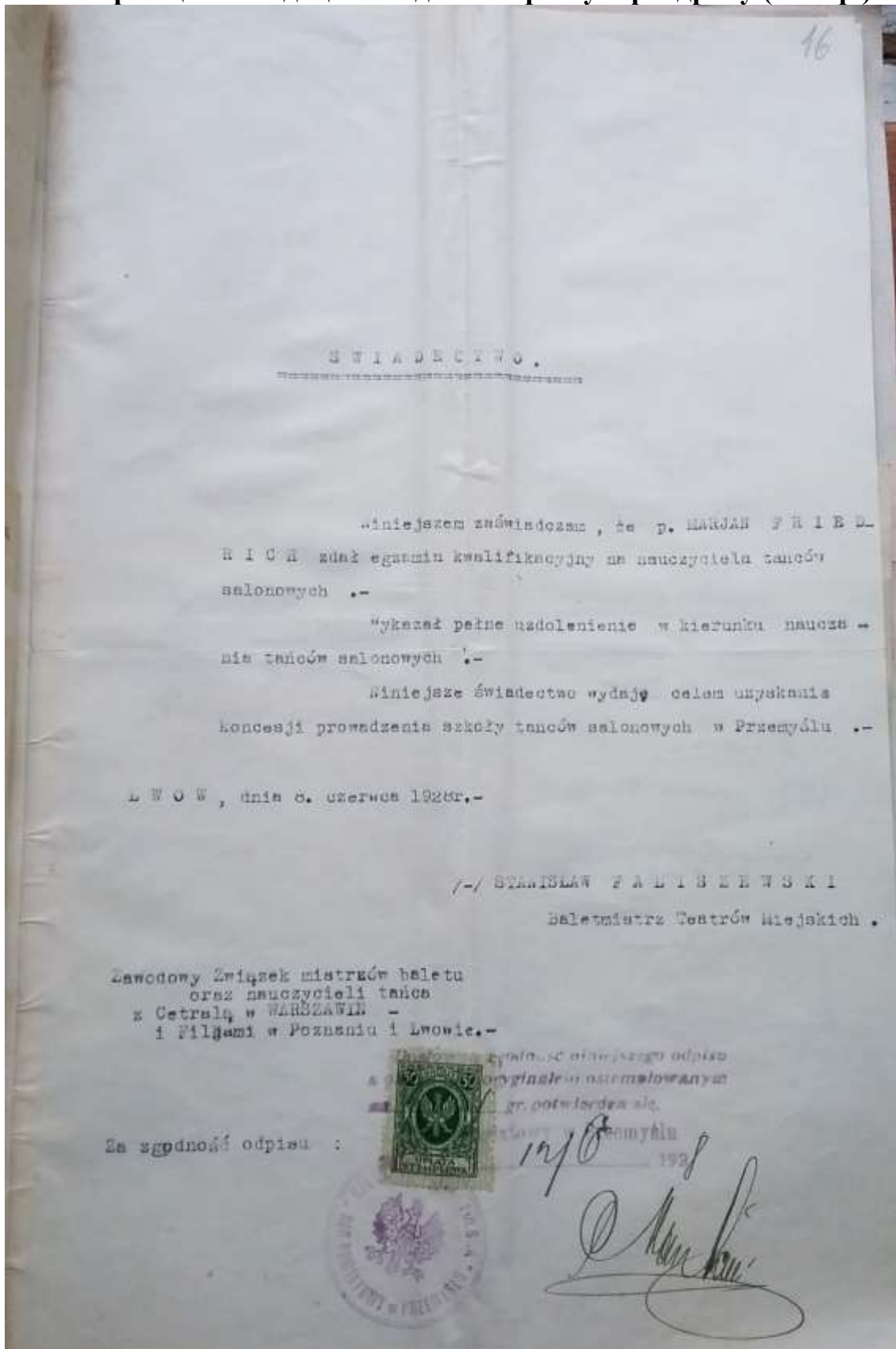
/Stefan Wieniawski/

Marjan Wierzyński

/Marjan Wierzyński/

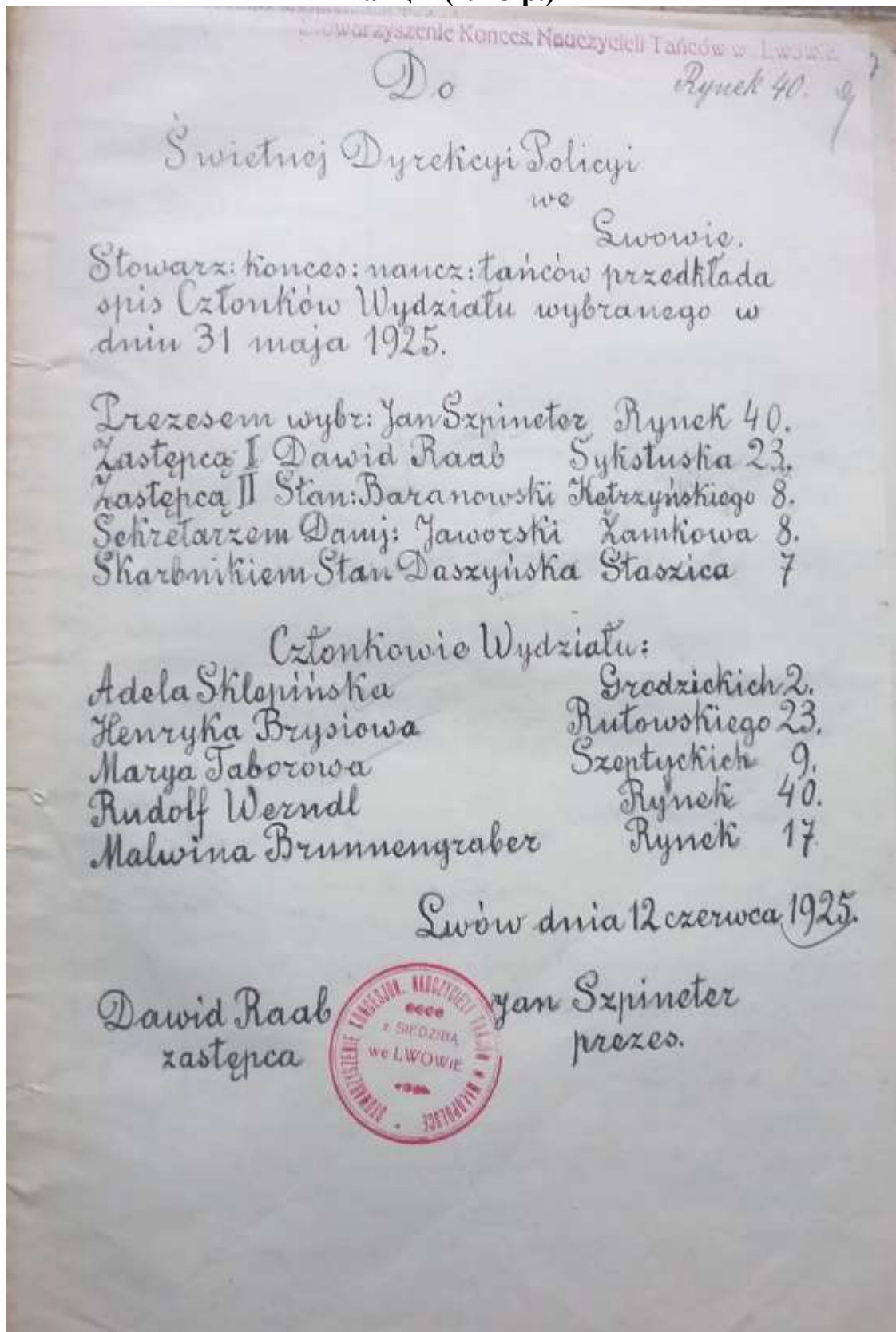
Джерело: [249, с.95]

Додаток В. 14
Кваліфікаційне свідоцтво видане Мар'яну Фрейдриху (1928 р.)



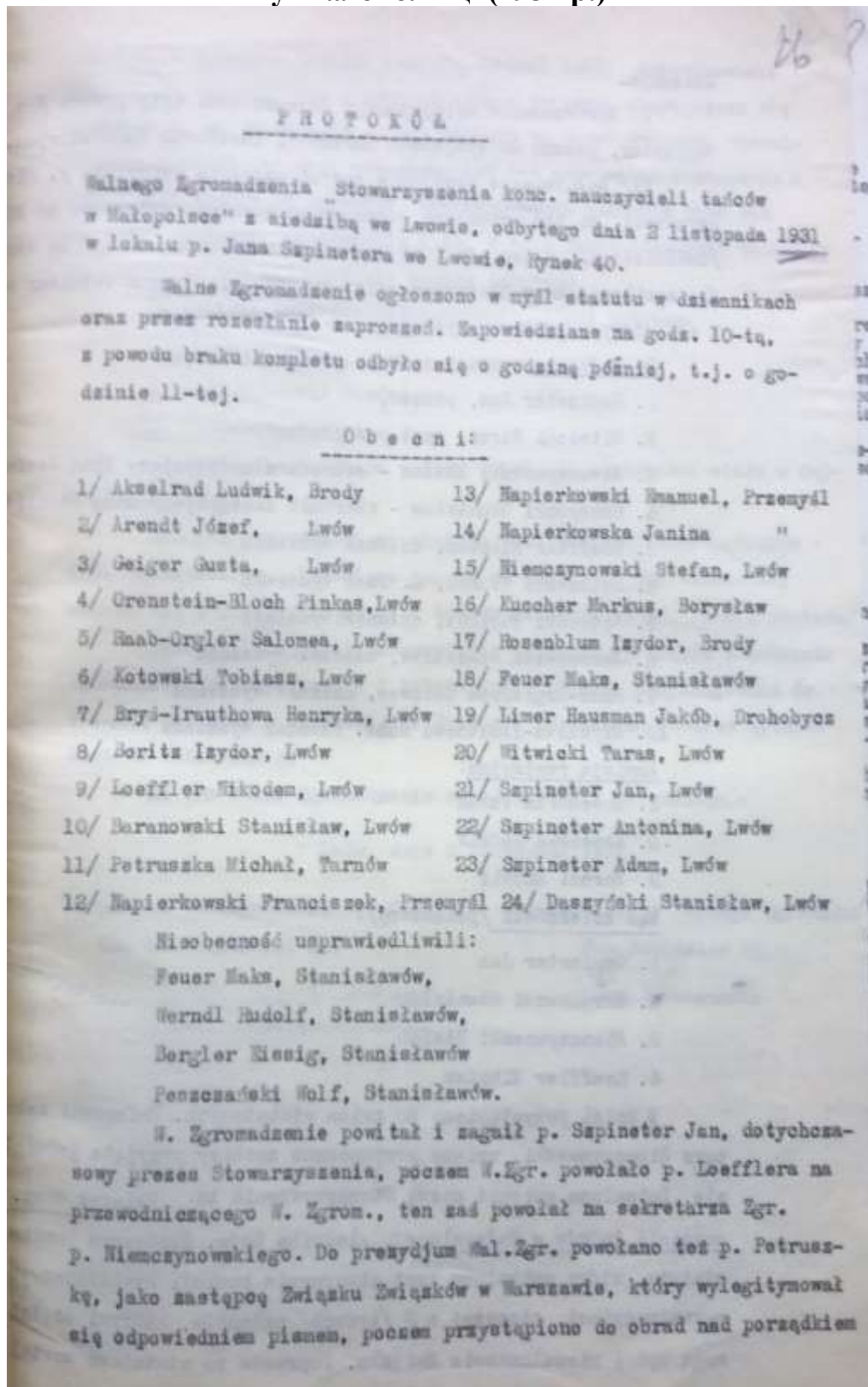
Джерело: [251, с. 16]

Додаток В. 15
Список членів львівського відділення Товариства концесійних вчителів танців (1925 р.)



Джерело: [270]

Додаток В. 16
Протокол засідання Товариства кінцевих вчителів танців
у Малопольщі (1931 р.)



Джерело: [270, с. 173]

Додаток Г
Список публікацій здобувача
за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дисертації

Праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

1. Марушка М. Прийоми імпровізації та акторської майстерності на уроках хореографії як одна з умов творчої реалізації учнів. Молодь і ринок. 2012. Вип. 8. С. 152–155.
2. Марушка М., Квас О. Педагогічний потенціал сучасного танцювального мистецтва. Молодь і ринок. 2015. Вип. 12. С. 6–9.
3. Марушка М. Особливості становлення хореографічних шкіл на Галичині у міжвоєнний період. Молодь і ринок. 2018. Вип. 8. С. 146–151.
4. Марушка М. Становлення українських хореографічних шкіл у контексті розвитку європейської художньої культури початку ХХ ст. Молодь і ринок. 2019. Вип. 9. С. 162–167.
5. Марушка М. Мистецькі здобутки у розвитку народно-сценічної хореографії Василя Авраменка на Галичині у період міжвоєнного двадцятиріччя. Science, Research, Development. Zbiór artykułów naukowych. Warszawa, 2019. № 19. С. 66–69.
6. Марушка М. Діяльність львівських шкіл ритмопластичного танцю (20–30 рр. ХХ ст.). Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2020. № 30. С. 169–172.
7. Марушка М. Школи товариських танців як осередки хореографічного навчання в Галичині міжвоєнного двадцятиліття (1919–1939). Збірник наукових праць «Педагогічні науки». 2020. № 90. С. 12–15.

Праці апробаційного характеру

8. Марушка М. Гра як один з прийомів розвитку творчих здібностей на уроках хореографії. Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2013. Вип. 6. С. 112–118.

9. Марушка М. Внесок Василя Авраменка у розвиток хореографічного мистецтва. Культурологічний та особистісний виміри художньо-естетичних цінностей української культури : колективна монографія за матеріалами конф. / за ред. О.В. Петрів; Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. І. Франка. Дрогобич, 2015. С. 154–161.

10. Марушка М. Внесок Василя Авраменка у розвиток хореографічної освіти на Галичині. Сучасні тенденції розвитку освіти і науки в інтердисциплінарному контексті : матеріали I-ї міжнар. наук.-практ. конф. (Ченстохова – Ужгород – Дрогобич, 19–20 лист. 2015 р.). Дрогобич : Посвіт, 2015. С. 35–36.

11. Марушка М. Особливості організації роботи в дитячому хореографічному колективі. Розвиток сучасної освіти і науки: результати, проблеми, перспективи : тези III-ї міжнар. наук.-практ. конф. (Дрогобич, 26–27 бер. 2015 р.). Дрогобич : Посвіт, 2015. С. 110–111.

12. Марушка М. Теорія і методика роботи з дитячим хореографічним колективом. Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2015. Вип. 12. С. 119–123.

13. Марушка М. М., Стецьків П. Т. Теорія і методика класичного танцю. Частина 1 : навчально-методичний посібник. Дрогобич : Ред.-вид. відділ ДДПУ імені Івана Франка, 2017. 112 с.

Відомості про апробацію результатів дослідження

Основні теоретичні положення і практичні результати проведеного дослідження, представлені науковими доповідями, обговорювалися на засіданнях кафедр культурології та мистецької освіти, а також загальної педагогіки та дошкільної освіти Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, отримали позитивні відгуки на науково-практичних конференціях, семінарах, тренінгах різного рівня, зокрема, міжнародних: I міжнародній науково-практичній конференції молодих учених «Розвиток сучасної освіти і науки: результати, проблеми, перспективи» (21–22 листопада 2013 р., Дрогобич); III міжнародній науково-практичній конференції молодих вчених «Розвиток сучасної освіти і науки: результати, проблеми, перспективи» (26–27 березня 2015 р., Дрогобич); I міжнародній науково-практичній конференції «Сучасні тенденції розвитку освіти і науки в інтердисциплінарному контексті» (19–20 листопада 2015 р., Ченстохова – Ужгород – Дрогобич); Міжнародній науково-практичній конференції «Сучасна початкова освіта: проблеми, теорія та практика» (28–29 вересня 2017 р., Дрогобич); Міжнародній науково-практичній онлайн конференції, організованій для наукових працівників, дослідників з пострадянських та постюгославських країн (30–31 липня 2019 р., Варшава.); Міжнародній науково-практичній конференції «Модернізація педагогічної освіти як основа інтенсифікації професійної та світоглядно-методологічної підготовки вчителя сучасної початкової школи» (17–18 жовтня 2019 р., Дрогобич); всеукраїнських: VIII Всеукраїнській науково-практичній конференції «Етнос. Культура. Нація» (18–19 жовтня 2012 р., Дрогобич). Матеріали дослідження також розглядалися на міжкафедральному науковому семінарі з педагогічних спеціальностей Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (протокол № 109 від 22.06.2020 р.).

Додаток Г

Відомості про впровадження результатів дослідження



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: dspu@dspu.edu.ua, код ЄДРНОУ 02125438

Від 11.02.2021 № 189

ДОВІДКА

про впровадження результатів дисертаційного дослідження
Марушки Магдалини Михайлівни
на тему «Розвиток хореографічної освіти у Галичині (1919–1939 рр.)»
на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук
зі спеціальності 13.00.01 – загальна педагогіка та історія педагогіки

Культурно-мистецькі традиції України першої половини ХХ ст. залишаються об'єктом уваги сучасних науковців. Відомо, що 1919–1939 рр. позначені пошуками нового змісту й форм, засобів і методів навчання та освіти. Педагоги-хореографи Галичини широко використовували здобутки європейських країн у галузі теорії та практики навчання, зберігаючи національні виховні традиції. Тому дослідження М. М. Марушки «Розвиток хореографічної освіти у Галичині (1919–1939 рр.)» є актуальним для обґрунтування теоретико-методологічних проблем осмислення розвитку і становлення хореографічної освіти Галичини, а його результати мають практичну цінність для якісної підготовки студентів та перепідготовки вчителів та викладачів.


Наукові положення, що складають наукову новизну кандидатської дисертації М.М. Марушки, впровадженні в освітній процес у Дрогобицькому державному педагогічному університеті імені І. Франка упродовж 2019–2020 н. р. та першого семестру 2020–2021 н. р. при підготовці студентів спеціальностей 024 «Хореографія» і 013 «Початкова освіта. Спеціалізація: хореографія» та на курсах підвищення кваліфікації для вчителів початкових класів та керівників хореографічних гуртків у Центрі післядипломної освіти та доуніверситетської підготовки ДДПУ імені І. Франка упродовж першого семестру 2020–2021 н. р.

Основні наукові результати дисертаційного дослідження висвітлені у статті, що представлена на Х Міжнародній науково-практичній інтернет-конференції «Етнос. Культура. Нація», на тему «Ритмічне виховання за системою Еміля Жак-Далькроза», а також у доповіді на Міжнародній науково-практичній конференції «Сучасна початкова освіта: теорія, проблема та практика» на тему «Розвиток акторської майстерності та імпровізації учнів початкових класів засобами хореографічного мистецтва».

Апробація засвідчує не лише теоретичне, а й практичне спрямування дослідження, а також доцільність подальшого впровадження його результатів при підготовці закладами вищої освіти України майбутніх викладачів.

Довідку про впровадження наукових результатів дисертаційного дослідження Марушки М. М. на тему «Розвиток хореографічної освіти у Галичині (1919–1939 рр.)» на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук зі спеціальності 13.00.01 – загальна педагогіка та історія педагогіки затверджено на засіданні кафедри культурології та мистецької освіти факультету початкової та мистецької освіти Дрогобицького державного педагогічного університету імені І. Франка (протокол №13 від 15.12.2020 р.).

Завідувач кафедри культурології та
мистецької освіти, кандидат філософських наук,
доцент

 В. І. Дротенко

Проректор з наукової роботи ДДПУ ім. І. Франка,
доктор педагогічних наук, професор



М. П. Пантюк



МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДЕРЖАВНИЙ ВИЩИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ЗАКЛАД
«УЖГОРОДСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ»

вул. Підгірна, 46, м. Ужгород, Закарпатська область, 88000
 тел: (0312) 61-33-21, 42-99-89 факс: (0312) 61-33-96
 e-mail: official@uzhnu.edu.ua Код ЄДРПОУ 02070832

20.01.2021 № 146/01-14 На № _____ від _____

ДОВІДКА

про впровадження результатів наукового дослідження
Марушки Магдаліни Михайлівни
«Розвиток хореографічної освіти у Галичині (1919–1939 рр.)»

Матеріали наукового дослідження Марушки Магдаліни Михайлівни на тему «Розвиток хореографічної освіти у Галичині (1919–1939 рр.)», підготовлені до захисту на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук за спеціальністю 13.00.01 – загальна педагогіка та історія педагогіки, впроваджені та використовуються в освітньому процесі Ужгородського Національного університету на кафедрі загальної педагогіки та педагогіки вищої школи, а саме:

1) виокремлення основних етапів розвитку хореографічної освіти в Галичині з їх науковим обґрунтуванням надало можливість науково-педагогічному колективу використовувати матеріали дослідження для таких дисциплін, як «Історія педагогіки», «Педагогіка», «Педагогічна майстерність вчителя початкової школи», а також у ході проведення наукових семінарів, круглих столів, конференцій різних рівнів;

2) основні положення та результати проведеного дослідження були представлені на обговорення на I міжнародній науково-практичній конференції «Сучасні тенденції розвитку освіти і науків інтердисциплінарному контексті» (Ченстохова – Ужгород – Дрогобич, 19-20 листопада 2015 р.)

Розглянуто на засіданні кафедри загальної педагогіки та педагогіки вищої школи ДВНЗ «Ужгородський національний університет», протокол № 5 від 21 грудня 2020 року.

Проректор з наукової роботи



проф. І.П. Студеняк

Козубовська І.В.
 050 270 40 71

І.В. Козубовська



Міністерство освіти і науки України
Державний вищий навчальний заклад
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, 76018, тел. (0342) 75-23-51, факс (0342) 53-15-74
e-mail: office@pnu.edu.ua, Код ЄДРПОУ 02125266

03.02.2021 № 01-23/47
На № _____ від _____

Д О В І Д К А
про впровадження результатів дисертаційного дослідження
Марушки Магдалини Михайлівни
на тему «Розвиток хореографічної освіти у Галичині (1919–1939 рр.)»
на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук
зі спеціальності 13.00.01 – загальна педагогіка та історія педагогіки

В освітню практику Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника впродовж 2019-2020 рр. здійснювалось упровадження результатів дисертаційного дослідження М. М. Марушки «Розвиток хореографічної освіти у Галичині (1919–1939 рр.)».

Вивчення засад становлення хореографічної освіти, зокрема, хореографічних шкіл та студій в Україні на початку ХХ століття є доволі значимим для сучасних досліджень, адже їх виокремлення виявляє характерні риси еволюції сценічно-хореографічного мистецтва, окреслює розвиток традицій української народної і класичної сценічної хореографії, відроджує творчі здобутки видатних майстрів минулого.

Впровадження результатів дисертаційного дослідження М. М. Марушки в освітній процес підготовки майбутніх учителів початкової школи дало можливість підвищити рівень знань з розвитку хореографічної освіти у Галичині (1919-1939 рр.). Особливу цінність мають визначені автором андрагогічні, дидактичні засади та особливості професійної підготовки фахівців у міжвоєнний період. Значний інтерес у студентів викликали матеріали щодо ритмопластичної системи Е. Жак-Далькроза, педагогічна діяльність Оксани Суховерської та Оксани Федак-Дрогомирецької. Матеріали дослідження також використовувались під час написання курсових і дипломних робіт.

Довідку про впровадження матеріалів дисертаційного дослідження було обговорено й затверджено на засіданні кафедри фахових методик і технологій початкової освіти (протокол № 9 від 28 січня 2021 р.).

Завідувач кафедри фахових методик і технологій початкової освіти,
доктор педагогічних наук, професор

Проректор з наукової роботи,
доктор економічних наук, професор



Handwritten signature of N.I. Lutsan
Handwritten signature of V.M. Yakubiv

Н.І. Луцан

В.М. Якубів



**ЛІЦЕЙ №1 ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА
ДРОГОБИЦЬКОЇ МІСЬКОЇ РАДИ ЛЬВІВСЬКОЇ ОБЛАСТІ**

вул. П.Сагайдачного 19, м. Дрогобич, Львівська обл., Україна, 82 100, тел. 2-33-71

www.zosh1.ucoz.ua e-mail: drogobych_vo.school1@ukr.net, Код ЄДРПОУ 22410106

“22” лютого 2021 року № 01-23/50

на № _____

Д О В І Д К А

про впровадження результатів дисертаційного дослідження
Марушки Магдалини Михайлівни
на тему «Розвиток хореографічної освіти у Галичині (1919–1939 рр.)»
на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук
зі спеціальності 13.00.01 – загальна педагогіка та історія педагогіки

Професійна діяльність викладача хореографії є багатоаспектною і має кілька складових – педагогічну, наукову і методичну, що вимагає високого рівня його професійно-педагогічної мобільності. Це дозволяє викладачеві поєднувати теоретичну та практичну готовність до здійснення педагогічної діяльності, бути соціально активним, конкурентноздатним, професійно компетентним, здатним до самореалізації, саморозвитку, самоосвіти та творчості.

Тому дослідження Марушки М.М «Розвиток хореографічної освіти у Галичині (1919–1939 рр.)» є актуальним, а його результати мають практичну цінність для якісної підготовки хореографічних дисциплін.

В освітньому процесі Дрогобицького ліцею №1 імені Івана Франка була апробована, розроблена на основі авторської концепції Марушки М.М. модель формування професійно-педагогічної мобільності викладача хореографії, з використанням визначеного у дисертаційному дослідженні комплексу педагогічних умов на заняттях хореографії.

Підтвердженням практичної цінності, одержаних Марушкою М.М. результатів дослідження, є позитивна динаміка показників рівнів сформованості професійних навиків учнів ліцею на заняттях хореографії.



О.В.Лужецька



Міністерство освіти і науки України
ДРОГОБИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ІВАНА ФРАНКА
 82100, м. Дрогобич, вул. Івана Франка, 24; тел. (03244) 1-04-74, факс: (03244) 1-04-74
 р/р 35224001000379 у ВДК м. Дрогобича, МФО-825014, код ЄДРПОУ 02125438
 e-mail: dspu@dspu.edu.ua

№ 39 від 18.01 2021 р.

ДОВІДКА

про впровадження результатів дисертаційного дослідження
 Марушки Магдаліни Михайлівни
 на тему «Розвиток хореографічної освіти у Галичині (1919–1939 рр.)»
 на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук
 зі спеціальності 13.00.01 – загальна педагогіка та історія педагогіки

У Дрогобицькому державному педагогічному університеті імені Івана Франка на базі кафедри загальної педагогіки та дошкільної освіти здійснювалася апробація результатів кандидатської дисертації М.М. Марушки «Розвиток хореографічної освіти у Галичині (1919–1939 рр.)».

Дисертант проаналізувала, що розвиток хореографічної освіти Галичини міжвоєнного періоду відбувався в контексті динамічної епохи ХХ ст. та тогочасної модерної хореографічної культури. Вона охарактеризувала хореографічну освіту як процес цілеспрямованого фізично-естетичного розвитку особистості за допомогою засвоєння знань, формування відповідних умінь і навичок, а також здобуття особистісного чуттєво-емоційного досвіду засобами хореографічного мистецтва.

Матеріали авторських статей: «Особливості становлення хореографічних шкіл на Галичині у міжвоєнний період», «Становлення українських хореографічних шкіл у контексті розвитку європейської художньої культури початку ХХ ст.», «Педагогічний потенціал сучасного танцювального мистецтва» (у співавторстві з проф. О.В.Квас) застосовувалися в освітньому процесі підготовки студентів факультету психології, педагогіки та соціальної роботи.

Довідка про апробацію і впровадження результатів дисертаційного дослідження М.М. Марушки обговорена і затверджена на засіданні кафедри загальної педагогіки та дошкільної освіти Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (протокол №1 від 12 січня 2021 року).

Завідувач кафедри загальної педагогіки
та дошкільної освіти,
доктор педагогічних наук, професор

М.М. Чепіль

Проректор з наукової роботи,
доктор педагогічних наук, професор

М.П. Пантюк





МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
 MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
 ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА
 IVAN FRANKO NATIONAL UNIVERSITY OF LVIV

вул. Университетська, 1, м. Львів, 79000, Україна
 тел./факс (032) 261-60-48, тел. 260-34-02
<http://www.lnu.edu.ua>, e-mail: lnu@lnu.edu.ua
 Код ЄДРПОУ 02070987 Державна Казначейська служба України
 МФО 820172, р.р. UA 468201720343101002200001061
 № свідоцтва 17701483, ін. под. № 020709813029
 Валютний рахунок UA 118201720343661002300001061,
 UA 058201720343691001300001061 в Укресімбанку
 м. Львів МФО 322313
 № 771-Н від 17.02.21

1, Universytetska Str., Lviv, 79000, Ukraine
 Phone Fax: +38 (032) 261-60-48, 260-34-02
<http://www.lnu.edu.ua>, e-mail: lnu@lnu.edu.ua
 Code EDRPOU 02070987 State Treasury Service of Ukraine
 MFC 820172, SettlementAcc. UA 468201720343101002200001061
 Certificate No. 17701483, Tax IN020709813029
 Foreign Currency Acc.No. UA 118201720343661002300001061,
 UA 058201720343691001300001061
 in Lviv Branch of Ukreximbank MFO 322313
 на № _____ від _____

Довідка

про впровадження результатів дисертаційного дослідження
Марушки Магдалини Михайлівни
на тему «Розвиток хореографічної освіти у Галичині (1919–1939 рр.)»
 на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук
 за спеціальністю 13.00.01- загальна педагогіка та історія педагогіки

Упродовж 2018-2020 рр. основні положення та висновки дисертаційного дослідження Марушки М.М. на тему «Розвиток хореографічної освіти у Галичині (1919–1939 рр.)» апробувалися в освітньому процесі факультету педагогічної освіти Львівського національного університету імені Івана Франка.

Систематизовані та узагальнені положення дисертації М.М. Марушки, матеріали представлені у додатках, джерельна база були використані при підготовці навчально-методичного забезпечення навчальних курсів «Музичне мистецтво з методикою навчання», «Теорія і методика фізичного виховання та валеологічної освіти (дошкільна освіта)», «Педагогічна творчість», «Теорія та методика музичного виховання».

Матеріали, положення та висновки дослідження використовувалися під час проведення лекційних і практичних занять, при підготовці курсових та магістерських робіт, виконанні завдань самостійної роботи.

Положення та висновки дисертації М.М. Марушки пройшли апробацію на засіданнях наукового семінару кафедри початкової та дошкільної освіти, у доповідях на наукових конференціях кафедри.

Результати наукового пошуку М.М. Марушки отримали схвальні відгуки та оцінені як такі, що доцільно запроваджувати в освітній процес закладів вищої освіти.

Проректор з наукової роботи
 Львівського національного університету
 імені Івана Франка,
 чл.-кор. НАН України



П.С. Гладішевський
 проф. Р.С. Гладішевський