**Українська народна сценічна хореографія у другій половині XX століття**

**Вступ**

**Актуальність дослідження**. У сучасних умовах глобалізації, транс націоналізації, нівелювання особливостей традиційної культури, необхідно сприяти збереженню та розвитку надбань українців. Тому важливою складовою відродження традицій є проблема самоідентифікації, усвідомлення унікальності та неповторності духовних надбань свого етносу. Сьогодні актуально наукове осмислення розвитку різних видів мистецтва українського народу. Серед інших видів мистецтва, важливе значення має народна хореографічна культура.

Український танець займає значне місце серед культурних надбань нашого народу. Широка популярність українського танцю в нашій країні та за кордоном пояснюється невичерпним багатством тем і сюжетів. У танцювальних образах розкривається національний характер народу, відображаються явища, взяті безпосередньо з його побуту та праці, рідна природа тощо. Наявність яскравих побутових рис і особливостей, поєднаних з віртуозною технікою, надає українському танцю своєрідного колориту. Танець – мистецтво, що існує в часі й просторі.

**Об’єкт дослідження** - народне хореографічне мистецтво.

**Предмет дослідження** - процес розвитку Української народної сценічної хореографії

**Мета дослідження**: визначити етапи розвитку Української народної сценічної хореографії в означений період.

**Завдання дослідження**:

* Розглянути етапи розвитку української народної сценічної хореографії
* Проаналізувати особливості розвитку української народної сценічної хореографії на кожному історичному етапі ;
* Дослідити стан аматорського хореографічного мистецтва.
* Визначити взаємовплив аматорських та професійних хореографічних колективів.

**Методологічною основою дослідження** є принципи історично-порівняльного, проблемно-хронологічного, культурологічного та мистецтвознавчого аналізу української народної хореографічної культури. Застосуємо також історико-типологічний, ретроспективний, синхронний та описовий методи.

Проведене дослідження дозволить виявити особливості та національні стилістичні ознаки професійної та аматорської хореографії українців, виявити основні танцювальні рухи та виразні засоби народної хореографії, висвітлити історіографію розвитку танцювальної культури українців в означений період.

**Розділ 1. Інтерес до народного мистецтва як одна з характерних рис епохи**

## 

## 1.1 Історіографія народного танцювального мистецтва

Хореографічне мистецтво належить до найдавніших видів мистецтва, яке відтворює дійсність у художніх танцювальних образах завдяки ритмічній зміні художньо зумовлених положень людського тіла, узгодженого поєднання рухів рук, ніг, корпусу, голови, використанню поз, жестів, міміки. Хореографічний образ складається з багатьох компонентів, не лише зримих, названих вище, які є лише матеріалом для внутрішньої емоційної структури танцю, що несе у собі мистецький зміст.

В.Верховинець, видатний український фольклорист, етнограф й хореограф, зазначав, що українське хореографічне мистецтво має вивчати народний танець «…з його мальовничими фігурами й широкою, нічим не обмеженою фантазією думок», який «…перейнятий духом веселих танцювальних пісень, повних кипучості, енергії, бадьорості та невимушеної щирої розваги справжнього народного життя» [[[1]](#footnote-1)]. В.Верховинець підкреслює що народні танці наповнюють душу естетичним задоволенням, мають свою особливу мову, яка завжди свіжа, нова і мила. Мистецтво яке не впливає на почуття глядача, постає лише як його технічне відображення. Справжній твір митця не залишає байдужими своїх глядачів. Факти свідчать що для створення оригінальних хореографічних творів треба опанувати достеменний, створений і відібраний багатьма поколіннями, фольклорний матеріал, а для вражаючого сприйняття образу твору необхідне талановите і професійне його трактування де естетика і стиль були б притаманні добрим смакам сучасників. Збереження національної ідентичності, традицій, багатства зразків народної творчості, потяг до художнього піднесення в розкритті образів притаманні творчості В.Верховинця, П.Вірського і іншим справжнім митцям, які створюють оригінальні національні твори не копіюючи один одного а розкриваючи в них все нові грані. Найголовніше в цих творах – духовна атмосфера (аура), яка сприяє впливу на почуття глядачів, їх духовний світ. Ця нематеріальна культурна спадщина найбільш вразлива тому що не має якісної фіксації і один і той самий хореографічний твір відтворений виконавцями на сцені силою їх таланту, залишається неповторним. Саме в культурі різні народи являють себе світові, входять до світового духовного простору. Народна творчість є невід’ємною частиною життя будь якого етносу, сприяє національній самоіндентифікації, національному самоствердженню. Ґрунтуючись на дослідженнях мистецтвознавства, етнографії і фольклористики К.Ю.Василенко, А.І.Гуменюк та ін. , можна стверджувати, що єдиним джерелом виникнення різноманітних видів мистецтва, зокрема, музики вокальної й інструментальної, танцю та ін. - була синкретична народна творчість. Особливо обрядові й трудові пісні, веснянки, купальські та весільні – збереглися з іграми, танцями, хороводами, піснями. Важливою є думка А.І. Гуменюка, що первинно сформувалася група танців, ігор, обрядів, що виконувались під вокальний супровід, пісню. Інструментальний супровід з’явився пізніше[[[2]](#footnote-2)].

Проблеми вдосконалення естетичного виховання танцюристів та хореографічної фахової освіти знаходяться у нерозривному зв’язку з науковим обґрунтуванням психолого-педагогічних аспектів роботи балетмейстера та його мистецької творчої діяльності. Серед питань творчого зростання хореографа особливе місце посідає питання лексики танцю, у даному випадку лексики українського народного танцю. Наукове дослідження лексики народного українського танцю, її регіональних особливостей, порівняльна характеристика, опис, врешті навіть запис автентичної лексики обрядових та інших народних танців у певному регіоні – це не лише актуальне мистецтвознавче завдання, не лише фіксація знайденого, а й творча переробка величезного за своїм образним мистецьким змістом матеріалу[[[3]](#footnote-3)].

Кім Василенко у своїй фундаментальній праці “Лексика українського народно-сценічного танцю” підкреслює, що у хореографічному мистецтві основним матеріалом для створення образу є лексика танцю, причому її образність залежить не лише від її якостей, а від ідейного змісту, асоціативного ряду, вираженого за допомогою зримих засобів – рухів, поз, жестів, тощо[[[4]](#footnote-4)].

Мистецтвознавче дослідження лексики українського танцю не зводиться до фіксації та порівняльного аналізу формальних ознак лексики залежно від регіональних особливостей, культурно-історичних та соціально-економічних умов життя народу, а вимагає більш глибокого вивчення ідейно-естетичного змісту хореографічних образів народного танцю. Вивчаючи лексику українського народного танцю, автор неминуче постає перед проблемою функціонально-естетичного аналізу хореографічного твору, вивченням зв’язку лексики та композиції з естетичним змістом танцю[[[5]](#footnote-5)].

Ще один аспект дослідження лексики українського танцю полягає у втіленні психологічної характеристики персонажів танцю засобами образної характерної лексики, психологічної вмотивованості використання тих чи інших лексичних засобів.

Проблеми лексики танцю загалом вивчає хореографічна лексикологія, наука, яка на теперішньому етапі свого розвитку лише визначається з предметом дослідження та методологічними засадами свого розвитку. Становлення цієї науки висуває перед теоретиками та практиками хореографами низку важливих завдань: вивчення історичних закономірностей еволюційного розвитку лексики, виявлення залежності танцювального руху від музики, визначення художніх особливостей регіональної танцювальної лексики, вивчення взаємозв’язків між лексикою та композиційною структурою танцю та ряд інших[[[6]](#footnote-6)].

## 1.2 Етапи розвитку народно-сценічної хореографії

Народне хореографічне виконавство функціонує в історико-художніх формах (професійній, аматорській, експериментальній), кожна з яких має свої характерні ознаки. Аматорська форма відзначається спиранням на носіїв фольклорної танцювальної традиції, тісними зв’язками з етнорегіональними й локальними пісенними і музично-інструментальними, танцювальними традиціями, художньо-стильовою строкатістю репертуару, переважанням сімейно-побутової тематики українських народних пісень та танців, створених композиторами-аматорами або керівниками колективів, певним рівнем виконавської майстерності співаків.

Професійна форма характеризується такими ознаками: принцип фінансування, багатоманітність тематичної та жанрово-стильової палітри репертуару, рівень виконавської майстерності, музично-теоретична підготовка виконавців, прагнення до індивідуалізації виконавського стилю.

На відміну від аматорського, професійне хореографічне виконавство пов’язане з трудовою діяльністю артистів, що володіють комплексом теоретичних знань і практичних навичок, набутих в результаті фахової підготовки й досвіду роботи.

Експериментальна форма тісно пов’язана з дослідницькою і фольклорно-етнографічною діяльністю, що сприяє формуванню наукового підходу до танцювальної та музичної творчості. В лоні експериментальної форми здійснюється “професійна реконструкція” танцювальної автентики, етнічного музичного інструментарію, декоративно-ужиткових елементів в їх цілісності, відроджуються традиції танцювального мистецтва. Ці форми дають можливість визначити етапи розвитку та трансформації хореографічного мистецтва.

* 1950-1960-х років;
* 1970-1980рр.
* 1980-1990рр.

**Розділ 2. 1950-90 – процес формування творчого обличчя художніх колективів**

## 2.1 Державний заслужений ансамбль танцю УРСР – золота скарбниця українського народного сценічного танцю

Хореографія - культура руху. Розвиток обдарованості - багатогранний процес, що здійснюється на основі природних задатків та умов навчання і виховання, набуття спеціальних умінь.

Першоосновою хореографічної обдарованості становлять природні задатки і життєво сформовані здібності. Хореографія - як загальний напрямок освіти, має враховувати необхідність опанування різних особистостей дитини. Хореографічна діяльність є одним із видів художньо - творчої діяльності.

Мислення, уява та емпатія (англ. співчуття, співпереживання -здатність людини емоційно відповідати на переживання) є інструментами механізму творчості.

Класичний танець - абетка танцю, яка має великий історичний досвід з науковою методикою системи викладання.

Народний танець - зберегти і передати нащадкам усі ті кращі надбання національної культури, що були виплекані протягом століть українським народом, аби не всихало життєдайне джерело народної мудрості й творчості.

Історико-побутовий танець - надає можливість пізнання історичних джерел розвитку танцювальної культури різних епох, що підвищує цікавість дитини, спонукає творчо мислити.

П.П.Вірський підняв український народний танець на надзвичайно високий художній і естетичний рівень і не тільки в державному колективі якому він творив і не тільки в Україні а по всьому Світу. Кожен з його творів не просто довершений змістовно а й має розвинуту драматургічну дію, являє собою хореографічний спектакль. Дійові особи його творів настільки цікаві і виразні що не залишають байдужими жодного глядача[[[7]](#footnote-7)].

Відомі балетмейстери Павло Вірський та Микола Болотов вперше в Україні об ' єднали навколо себе хореографічний колектив народного танцю, який у 1940 році був реорганізований в ансамбль пісні і танцю України.

У жовтні 1951 року, після Декади українського мистецтва і літератури у Москві, він був знову реорганізований у Державний ансамбль танцю України.

Організатором і беззмінним керівником ансамблю з 1955 по 1975 роки був народний артист СРСР, Лауреат Державної премії СРСР, Лауреат Державної премії України ім. Т.Шевченка – Павло Вірський.

Спираючись на народні національні традиції П.Вірський створив більше п ' яти концертних програм, до яких увійшли яскраві хореографічні композиції “Ми з України”, “Ляльки”, “Моряки”, ”Гопак”, “Сестри”, “Чумацькі радощі”, “Ой, під вишнею”, “Повзунець”, “Подоляночка”, “Про що верба плаче”, “Запорожці”, “Ми пам'ятаємо!” та інші.

З 1980 року ансамбль очолив народний артист України, Лауреат Національної премії ім. Т. Шевченка – Мирослав Вантух. Основне в його праці – направлений творчий пошук. Завдяки створеній в колективі атмосфері, художній керівник домігся від артистів високої виконавської майстерності, яскравої образності, творчого і вимогливого ставлення до своєї праці. М.М.Вантухом в цей час створені нові хореографічні твори, що увійшли до золотої скарбниці української народної хореографії. Серед них – “Український танець з бубнами”, “В мирі та злагоді”, “Україно, моя Україно”, український ліричний “Літа молодії”, “Карпати”, “Волинська полька”, “Гуцулка” та інші, що поновили репертуар ансамблю і мають великий успіх у глядачів як в Україні так і далеко за її межами. Під керівництвом М.М.Вантуха із творчого доробку П.Вірського поновлено більше 10 номерів програми.

Безсмертний бренд Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського за 70 років існування настільки міцно затвердився у свідомості шанувальників, що тепер легко збирає повний зал при повній відсутності реклами. Про підтримку імені ансамбль все ж таки піклується, але робить це в основному у вузькому колі професіоналів, що спеціалізуються на народному танці.

Постановок нинішнього керівника ансамблю Мирослава Вантуха було значно більше. Їх сильною стороною є не індивідуальність малюнка, а ритуальність, яка зачаровує. Як, наприклад, в "Російській сюїті", де танцівниці в білих сарафанах описували коло, зберігаючи ідеальну структуру. Вірського краще дивитися з партеру, поближче, плетені хороводи або рухомі узори Вантуха у "Волинських візерунках", "Гуцульській рапсодії", "танці Цигана" і інших хореографічних картинах легко оцінити здалеку.

Якщо у творчому потенціалі Мирослав Вантух все ж таки поступається своєму попередникові, то за організаційною частиною він зміг досягти багато чого. Крім студії, яка з 1962-го працює при ансамблі, в 1991 році почала роботу хореографічна школа, а зовсім нещодавно у розпорядженні 105 артистів балету і 30 оркестрантів є чотири репетиційні зали. Проте, на думку нинішнього керівника ансамблю, навіть не це найголовніше. Танцюристи, що побували в шістдесяти країнах світу з незмінними аншлагами, цього року вперше за останній час проїхалися з ювілейними гастролями містами України – щоб країна не забула своїх героїв.

Василь Миколайович Верховинець (Костів) збирав, записував і переносив на сцену незмінні фольклорні зразки української народної хореографії. Аналізуючи творчу спадщину В.Верховинця, слід наголосити, що українське хореографічне мистецтво має духовний оберіг. Друковані праці «Українське весілля», «Теорія українського народного танцю», «Весняночка», всі його творчі і педагогічні надбання, консультації хореографічних постановок в оперних і балетних виставах, пронизані глибокою повагою і розумінням народної творчості, гордістю за українську культуру і великою любов’ю до неї.

Висока національна культура її духовність і шляхетність природно існуюча в творах В.Верховинця залишається взірцем і для наслідування. Василь Кирилович Авраменко – учень і послідовник Василя Миколайовича Верховинця і Миколи Карповича Садовського (Тобілевича) починаючи з 1919 р. дуже багато зробив щоб Світ через мистецтво народного танцю пізнав так мало відому Україну і щоб українці які виїхали до Канади, США і інших держав не цуралися свого Роду а могли пишатися своїм походженням.

Творчий стиль українського народного танцю Василя Авраменка, поширений по всіх країнах де існувала українська діаспора, поступово збагачувався більш сучасним і довершеним стилем Павла Вірського. Цьому сприяли гастрольні подорожі Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України.

## 2.2 Організація регіональних колективів

В усіх регіонах України було створено різні хореографічні колективи. За напрямком роботи всі хореографічні колективи можна поділити на слідуючи групи:

* народного танцю — 40%
* бального танцю — 20%
* естрадного танцю — 17%
* спортивного танцю — 11%
* класичного танцю — 2%
* альтернативного танцю — 11%

Приваблює молодь танцювальне мистецтво своєю мовою пластики, мовою рухів та ритму, мовою гармонії тіла і емоцій. Так наприклад не тільки область а і кожен район Харківщини неповторний, природними і географічними умовами, особливостями історичного розвитку – все життя народу віддзеркалюється в культурних традиціях, зокрема в танцювальному мистецтві. Найбільшу кількість хореографічних колективів області складають понад 80 дитячих танцювальних ансамблів народного та естрадно-спортивного танцю, з них: 3 колективи зі званням “зразковий” - ансамбль сучасно-спортивного танцю “Візаві” Дергачівського району; танцювальний колектив “Крапелька” Красноградського району, колектив естрадно-спортивного танцю “Спектр” м. Куп’янська, 1 колектив зі званням «народний» - ансамбль народного танцю “Радість” Вовчанського району[[[8]](#footnote-8)].

З метою відродження й популяризації народних традицій, звичаїв та обрядів народного мистецтва, розвитку сучасної української хореографічної творчості проводиться регіональний фестиваль аматорських колективів народного танцю “Барвиста карусель”. Регіональний фестиваль аматорських танцювальних колективів сучасного та спортивного танцю “Нестримна течія” проводиться, щоб пропагувати хореографічне мистецтво і активізувати творчу діяльність колективів сучасного танцю, підвищити їх виконавську майстерність, виявити нові таланти аматорського мистецтва.

На сьогодні в Херсонській області працюють 453 хореографічні колективи, як постійно діючі, так і початкові, різних стилів та напрямків – народного, демі-класики, сучасної пластики, естрадно-сучасного, спортивного та бального танцю, 29 з них мають звання "народний” та "зразковий”. Також на Херсонщині працюють 5 циркових студій, 2 – мають звання "народний”.

Відомі хореографічні колективи Херсонщини: Ансамбль «Таврія» (ДКТ) - Ерліх Тамара Пилипівна; Ансамбль «Молодість» (Нова Каховка) - Ступаков Олександр Миколайович; Ансамбль «Надія» (Нова Каховка) - Сергєєва Надія Іванівна; Ансамбль «Радість» (Нова Каховка) - Сергєєв Олександр Іванович; Ансамбль «Тронка» (Херсон, Училище культури) - Величко Олександр Григорович; Ансамбль «Іска» (ЦДЮ) - Васюкевич-Пашкун Іраїда Павлівна; Ансамбль «Любисток», «Веселка» (Цюрупинск, ЦКД) - Іванушкіна Ірина Вікторівна; Ансамбль «Світанок» (ДКС) - Малінський Леонид Йосипович; Ансамбль «Юність» (колишній дім культури завода Петровського) - Добут-Огли Василь Петрович; Школа класичного танцю (ДКТ) - Цельдом Ельза Карлівна; Ансамбль «Веселі черевички» (ДДЮ) - Сидошенко Людмила Георгіївна[[[9]](#footnote-9)].

Вплив угорського, румунського, молдавського фольклору відзначається на рухах закарпатських танців, які відрізняються від класики танців Волині, Львівщини, де в її структурі бачимо елементи польського танцю; у танцях північно-східних районів Сумщини відчувається вплив російської народної хореографії, а в південно-західних — на Одещині — молдавської тощо. Як правило, той чи інший рух не запозичується цілком. Найчастіше окремі його елементи, поєднуючись із суто українськими рухами, дають нові па. Локальні танцювальні па надзвичайно збагачують народну лексику. До них належать гуцульські, лемківські, бойківські, волинські, подільські, поліські, деякі специфічні буковинські рухи та ходи: синкоповані комбіновані ходи на каблук, припадання з підскоком і викиданням поперемінно ніг, комбіновані сплески по стегну, свердло з винесенням ніг у повітря, синкопована підкуйка з свердлом; вибиванець буковинський із зміною ніг, просування на ліктях і носках ніг, плетена доріжка з перекиданням ніг, різноманітні дрібушечки, чосанки, тропітки, гайдуки. До речі, виконання цих рухів потребує і своєрідних положень рук, корпуса, голови.

## 2.3 Особливості розвитку народної сценічної хореографії у1970-80-х

Для розвитку української музично-хореографічної творчості мав важливе значення поступовий відхід від заскнілих псевдореалістичних канонів т. зв. “драмбалету”, утвердження в ній естетичних принципів, що почали домінувати в радянському балетному театрі, починаючи з кінця 50-х років. Йдеться про активне підкреслення права балету на умовну узагальненість, відкинення прозаїчної правдоподібності як єдиного шляху відтворення на сцені правди життя, відновлення гегемонії танцю в системі виражальних засобів. Пошуки хореографії поєднувалися з посиленою вимогливістю до музичної основи, подальшим інтенсивним процесом симфонізації балетних партитур. Творчість композиторів 60-х – 70-х років у балетному жанрі позначена помітним зближенням зі сферою сучасного драматичного симфонізму, залученням в арсенал виражальних засобів складних структурних, гармонічних і темброво-фонічних прийомів.

Період 60–80-х років ХХ ст. – важливий етап розвитку українського музично-хореографічного мистецтва. Він ознаменувався значною активністю композиторів у балетному жанрі. На сценах театрів України було поставлено ряд балетів, призначених для дитячої аудиторії в яких було поєднано народну сценічну хореографію з класичною “Снігова Королева” Ж. Колодуб, “Бембі” І. Ковача, “Мальчиш-Кибальчиш” М. Сильванського, “Пригоди в Смарагдовому місті” М. Сильванського). А ще низка балетних партитур, неординарних за своїм задумом та його втіленням (“Олеся” О. Киви за мотивами однойменної повісті О. Купріна, “Оргія” В. Кирейка, версія однойменної драми Лесі Українки, балет-симфонія “Ассоль” В. Губаренка за О. Гріном, “Лорка” Г. Ляшенка.

Дослідження українського балетмейстерського мистецтва 70-х - першої половини 80-х років XX століття як складової національної хореографічної культури дає підстави стверджувати, що протягом означеного періоду відбувався складний процес утвердження, оновлення і збагачення виразової палітри провідних хореографів, зокрема П.Вірського, В.Вронського, М.Трегубова і молодого майстра А.Шекери, який став лідером покоління балетмейстерів-шестидесятників і слідом за Ю.Григоровичем відкрив на сценах оперних театрів України широкий шлях узагальнено-метафоричній танцювальній образності, сміливим постановочним формам і оновленій лексиці, що синтезувала елементи класики, народного і модерного танцю.

Комплексне вивчення досягнень окремих балетмейстерів у контексті поступу балетного і народно-сценічного хореографічного мистецтва 70-х-80-х років, художніми вершинами яких були новаторські постановки П.Вірського в очолюваному ним ансамблі та В. Вронського й А. Шекери в балетних колективах України, засвідчує послідовний розвиток національного балетмейстерського мистецтва як феномена музично-театральної культури.

Дослідження культурно-історичного контексту розвитку й оновлення балетмейстерської творчості 70-х-80-х років доводить, що балетний театр активно вбирав, синтезував, узагальнював і перетворював досвід суміжних мистецтв, зокрема нової симфонічної музики, кіно, образотворчого мистецтва, літератури і драматургії та музично-драматичної сцени, а також відкритий для опанування після знищення «залізної завіси» багатоманітний досвід і здобутки провідних хореографів Європи й Америки, зокрема таких метрів світової художньої культури, як С. Лифар, Дж. Баланчин, Дж. Кранко, Д. Роббінс, К. Макмілан, Дж. Ноймаєр, В. Форсайд, І. Кіліан, Ф. Аштон, М. Бежар, Р. Петі.

Особливе значення для розвитку балетмейстерського мистецтва як визначальної галузі і рушійної сили поступу й оновлення хореографії мала плідна робота українських хореографів над втіленням симфонічних партитур композиторів-класиків XX століття, зокрема С. Прокоф’єва, А. Хачатуряна, К. Караєва, які одержували на сценах столичного і обласних оперно-балетних театрів неординарні й оригінальні трактування, часто-густо випереджали за своїм новаторством їх рішення на московській та петербурзькій сценах. Саме цими рисами були позначені монументальні, багатопланові, наскрізь музикальні, підпорядковані завданню глибоко розкрити в танці образний зміст музичної драматургії балету постановки «Спартака», «Попелюшки», «Стежкою грому», «Легенди про любов» і «Ромео і Джульєтти», здійснені А. Шекерою на львівській, харківській та київській сценах.

Пошуки і відкриття видатних зарубіжних балетмейстерів та провідних майстрів російського балету на чолі з Ю. Григоровичем не могли не позначитися на формуванні й утвердженні якісно нових тенденцій в українському балетному театрі, вся історія європейської художньої культури доводить, що на теоретичному рівні подібний вплив не обов’язково мусить бути безпосереднім. Культурно-історичні та соціально-політичні зрушення, провідниками яких у 60-ті -70-ті роки ХХ століття стали гуманітарні науки, зокрема філософія, а також література й мистецтво, вели прогресивних діячів балетного театру, для яких відкрилися зарубіжні гастрольні маршрути, до утвердження нових ідей і тенденцій художньої творчості й активізації шукань балетмейстерів. Причому досить часто спочатку нові тенденції і художні течії народжувалися в роботах хореографів-практиків, котрі, переборюючи трафарети і заскнілі канони побутово-ілюстративної хореодрами, йшли крутими, нелегкими дорогами сміливих експериментів, а вже потім з’являлися теоретичні обґрунтування та декларації новітніх естетичних принципів.

***2.3.1 Особистість художнього керівника, як основний чинник своєрідності творчого колективу***

Розкриття сутності процесу формування педагогічної майстерності керівника дитячого хореографічного об’єднання вимагало передусім наукового визначення поняття “педагогічна майстерність”. Аналіз наукових джерел дозволив дійти висновку, що в теоретичній інтерпретації “педагогічна майстерність” є характеристикою високого рівня ефективності роботи педагога.

А.С. Макаренко стверджував, що майстерність педагога спирається на глибокі психолого-педагогічні знання, які формуються в процесі особливої практичної підготовки. В.О. Сухомлинський вважав, що педагог поряд зі спеціальними знаннями і певним життєвим досвідом повинен мати високі особисті якості.

Сучасні педагогічні дослідження з даної проблеми доводять, що підґрунтям формування майстерності у педагога є: природний нахил до обраної професії та наявність до цього відповідних здібностей (О.П. Рудницька); високий рівень педагогічних вмінь, заснованих на педагогічних переконаннях (Т.А. Стефановська); процес педагогічної підготовки та педагогічної праці (Л.П. Пуховська); фахова компетентність і професійно значущі якості (І.А. Зязюн).

З огляду на це, можна визначити такі основні аспекти поняття “педагогічна майстерність”: синтез професійних знань, умінь, навичок; педагогічної техніки; майстерності педагога в управлінні собою; техніки використання необхідного обладнання в педагогічній діяльності; культури мови педагога; організації педагогічної взаємодії; майстерності педагогічного спілкування; педагогічного такту; педагогічного вирішення конфліктів: майстерності педагога в управлінні освітнім процесом; психолого-педагогічного аналізу і оцінці ефективності учбового заняття і виховного заходу. Мистецтво хореографії найтіснішим образом зв’язане з музикою, отож і хореографічний одраз, його розвиток потрібно розглядати в тісній взаємодії з музичним твором.

Музика – основа хореографічного твору і від неї залежить чи сприйметься хореографічний номер глядачем. Музика повинна відповідати ідейному задуму балетмейстера і допомагати йому в розкритті образу. Прослуховуючи музику, в уяві балетмейстера спочатку виникає музичний образ, потім появляється після кропіткої роботи хореографічний образ. І якщо музичний образ зливається з хореографічним і несучи ідейну нагрузку – можна з впевненістю сказати, що номер вдався, що в ньому присутня архітектоніка, і поезія і він має спільній роботі хореографа і композитора, захоплених своєю ідеєю створити високохудожній твір.

При створенні художнього образу велике значення має світогляд балетмейстера. А тому, він повинен вміти спостерігати життя, володіти асоціативним і хореографічним мисленням, вдало приміняти знання з композиційної і драматургічної побудови танцю, бути хорошим режисером і психологом. Аналізуючи весь комплекс одержаних знань, вражень – балетмейстер виробляє своє судження свій погляд. Вміння вибрати найголовніше, найбільш суттєве і донести це до глядача грає велику роль для кінцевого результату роботи – створення хореографічного образу. Але мало бачити, досліджувати, потрібно ще й вміти узагальнювати[[[10]](#footnote-10)].

Від вміння узагальнювати образ, зробити його типовим в тісному взаємозв’язку з грамотно побудованим сюжетом – залежить вагомість створеного твору і його успіх у глядача. Велике значення в створенні образу героя має знання балетмейстером психології. Це дає йому можливість правильно вибудовувати спочатку в уяві, а потім і на сцені логічну лінію поведінки героїв хореографічного твору. В першу чергу для створення художньо-правдивого образу балетмейстер повинне бути професіоналом вищого ступеня, досконало знати не тільки технологію хореографічного мистецтва, але й вміти проаналізувати музичний твір, щоб визначити його форму, стиль, характер, музичну характеристику кожного персонажу, воєдино зв’язати розвиток хореографічних образів з розвитком музичної форми, знати хореографічний фольклор, щоб герої були наділені національними рисами[[[11]](#footnote-11)].

Для вірного вирішення сценічного образу, для того, щоб цей образ розкривав ідею твору режисер повинен знати і вірно відображати історичну обстановку. Балетмейстер, працюючи над образом героя, повинен продумати його історію, біографію і його минуле. Автор тільки тоді доб’ється кінцевого художнього результату, якщо зробить поведінку свого героя логічною, правдивою, і природною[[[12]](#footnote-12)].

А житті різні люди по-різному реагують на ту чи іншу подію. Одні мовчки переживають, інші активно висловлюють своє відношення. Перший переживає все в собі, другий – виявляє свої почуття емоційно і яскраво. Герой може бути показаний в самих різних проявах свого характеру, але глядач повинне зрозуміти, що гнів його визваний такими-то причинами, а ніжність проявляється під впливом таких-то почуттів. Це повинен бути цільний образ, який розкривається при конкретних обставинах. Балетмейстер повинен найти в творі такі ситуації, поставити перед артистами такі завдання. при вирішенні яких, образи дійових осіб розкривались б найбільш повно і яскраво.

Лінія поведінки героя допомагає розкриттю образу, а значить і розкриттю сюжету і ідеї твору. Різноманітність рухів, логічна послідовність фігур, швидкість і легкість, точність рухів, рівновага і контрастність рук і ніг, темпу, фігур – все це якості танці.

В створенні хореографічного образу найголовніше місце займає танцювальна мова і його хореографічний текст. Танцювальний текст, який придумав хореограф, повинне бути образним і дієвим для конкр6тного персонажу. В основі мови людини лежить думка, яка виражена словами, логічно організована в речення, фрази.

Хореографічна мова складається із фраз, в яких виділяється найбільш головне. Раз є танцювальна лексика, є і танцювальна мова, яка являється текстом хореографічного номеру[[[13]](#footnote-13)].

Танцювальний текст складається яз рухів, поз (статичних і динамічних), жестів, міміки і ракурсів. Все це стає танцювальним текстом, лише в тому випадку, якщо підкоряється думці. Розглянемо танцювальний номер “Чумацькі радощі” поставлений П.П.Вірським. Номер побудований на матеріалі українського танцю. В нього зайняті 4-ри виконавців, кожному з яких належить особлива танцювальна лексика. Балетмейстер в сольних епізодах своєрідних монологах – розкриває перед нами гамму почуттів кожного з чотирьох учасників.

Усі епізоди танцю зв’язані єдиною дією, настроєм, а також з характером конкретного образу. Балетмейстер так будує драматургію номера, його сюжет, що перед нами виникають не тільки біографії героїв, а й окремий епізод з їхнього життя – бідність хлопців, які на останні гроші купили собі одну пару чобіт на всіх.

Номер починається під сумну мелодію на сопілці, - грає один з парубків, а троє розставшись в середині сцени, напівлежачи і не зводять очей з сяючих нових чобіт, що стоять перед ними. Це мрія кожного. Всі любуються обновою. І ось перший чумак скидає лепті і хоче надіти чоботи, всі кидаються йому допомагати. Весь танцювальний епізод соліста в чоботах, його танцювальна лексика, побудова мізансцен – все говорить про найвищу ступінь захоплення і насолоди танцюючого. Троє х нетерпінням чекають на свою чергу і коли соліст закінчує своє соло, швидко знімають з нього чоботи. Їх надіває другий парубок. Він красується перед ними, безмежно щасливий обнові, але чоботи йому замалі і почуття радості змінюється на почуття образи і розчарування. Його танцювальний епізод закінчується тим, що він не в силах здержати біль від тісного взуття і просить своїх друзів швидше зняти їх з нього. Третім одіває чоботи найбільш темпераментний маленький виконавець. Його танцювальний монолог побудований на дрібних віртуозних рухах. Він танцює так пристрасно, з таким жанром, що один а потім і другий чобіт злітають з нього. Хлопчина так захопився танцем, що й незчувся, як його друзі, взявши його попід руки, виймають його із чобіт. Ображений, він відходить в сторону. Тепер чоботи дістались четвертому чумаку. Вони на нього якраз по розміру з великою насолодою, з розмахом виконує своє соло четвертий виконавець, але після першого ж удару ногою по підлозі, він розуміє, що трапилось щось жахливе – чобіт порвався і роззявив свою пащу. Це зразок цікавої танцювальної композиції, вміло вибудованого сюжету танцю з оригінальними прийомами, де з допомогою яскравого танцювального тексту розкриваються характери героїв. Створюючи танцювальний текст, балетмейстер повинен наділити своїх героїв такою танцювальною мовою, щоб в повній мірі розкрились їх образи. В свою чергу танцювальні образи дадуть можливість розкрити ідею твору, виділити сюжет. Таким чином розкриття ідеї твору, образу і характеру героїв залежить напряму від хореографічного тексту, придуманого балетмейстером[[[14]](#footnote-14)].

Через пластику через танцювальну мову сприймає глядач задум балетмейстера. Важливі не тільки “слова”, не тільки лексика характерна тому чи іншому персонажу. Але і інтонація його пластичної мови. Слід бути дуже уважним до деталей: окремих жестів, поз і характерних рухів – все це підкреслює індивідуальність героя; його костюм, грим, манеру триматись. Автор також повинен чітко приділятись, на основі якої народної лексики буде побудований хореографічний текст персонажу. Тому танцювальний текст, характерний для конкретного персонажу повинне створюватись балетмейстером на основі народної хореографії народного танцю. Правда хореографічного образу опирається на правду народного танцю, правду життя, правду взаємовідношень.

В тому випадку, якщо балетмейстер зуміє правдиво відобразити все це в хореографічних образа твір буде зрозумілий глядачу і буде мати художню цінність[[[15]](#footnote-15)]. Кожен твір, в тому числі і хореографічний повинне мати свій стиль, Навіть один і той же балетмейстер може поставити різні постановки по-різному. Наприклад: балетмейстером П.П.Вірським були поставлені дві хореографічні мініатюри “Ой під вишнею” і “Про що верба плаче?” Ці два номера відрізняються один від одного не тільки по сюжету, але й по стилю, жанру і характеру виконання. Все повинно бути взаємопов’язане. Такий же взаємозв’язок існує між танцювальною лексикою і законами драматургії. В хореографічному творі, в танцювальному номері балетмейстер також намагається виділити кульмінацію засобами хореографії. В номері, де нема сюжету присутній цілий каскад технічно складних рухів і комбінацій, або є найбільш цікавий малюнок танцю, найбільша динаміка рухів, найвища емоціональність виконання, або інший балетмейстерський прийом. Таким чином, танцювальний текст тісно пов’язаний з драматичним розвитком дії і підкоряється законом драматургії.

В хореографічному творі один рух породжує другий, вони логічно зв’язані і складають єдине ціле, єдину логічно розвиваючу фразу, речення. Тому, при створенні хореографічного тексту балетмейстер повинне слідкувати за логікою розвитку рухів[[[16]](#footnote-16)]. Інколи придуманий балетмейстером рух не дивиться, якщо він виконується на місці. Але, якщо його виконати швидше, рухаючись по колу, воно зразу став цікавим і захоплюючим.

Є рухи, які найбільш цікаво дивляться у виконанні по діагоналі. Інколи ці рухи, придумані хореографом, стають найбільш виразні і динамічні. Коли вони виконуються в обертанні. Ці приклади говорять проте, що створення хореографічного тексту повинно бути логічно пов’язане з малюнком танцю. Один з прийомів. Якими користується хореограф при створенні хореографічних композицій – прийом контрасту. В придумуванні хореографічного тексту це може бути контраст швидких, дрібний рухів і несподіваної паузи. Танцювальна фраза, сказана “потихеньку” може змінюватися фразою, побудованою на звучанні “форте”. В малюнку танцю лінійка побудова може змінюватись круговою. Завдання художника – не механічно чередувати контрастні моменти, а роботи їх виправдано. Ритм і акцент в тому чи іншому Рузі можуть інколи кардинально змінити характер руху і навіть його національну приналежність

Серед танців, які побутують тепер, та знайшли своє сценічне вирішення можна відзначити хороводи, метелиці, гопаки, козачки, коломийки, гуцулки, кадрилі, польки і ряд сюжетних танців – “Коваль”, “Гречка”, “Льон”, “Лісоруби”, “Опришки”, “Аркан” та багато інших. Вчення зібраного хореографічного і музичного матеріалу дає можливість визначити три основних жанри українських народних танців: хороводи, сюжетні та побутові.

Лексичне багатство українського танцю дає балетмейстерам можливість навіть з одної групи рухів створювати справжні хореографічні шедеври , наприклад «Повзунець», «Плескач», «На кукурудзяному полі» П. Вірського.

У сучасному народно-сценічному танці хореографічні лексичні новотворення відіграють значну роль.

Українські балетмейстери у своїх постановках відтворюють трудовий процес, окремі його деталі, штрихи. Трудові рухи являються виразними засобами в українських народно-сценічних танцях: «На кукурудзяному полі», «Шевчики», «Вишивальниці» П. Вірського, «Льонок» М. Віленського, «Шахтарський танець» М. Єфремова, «Біля кузні» О. Кузьменка та ін. У цих і подібних танцях нові рухи набувають специфічного художньо-функціонального значення.

Виразні засоби різноманітять хореографічні твори «Льонок» В. Починка, «Лісоруби» В. Петрика, «Карпатська смеречина» Г. Левіної. В них балетмейстери створили образно-дійові лексичні новотворення, за допомогою яких зуміли розкрити, опоетизувати працю шахтаря, металурга, хлібороба, лісоруба.

Тільки перетворення побутового руху в сценічний, тобто підпорядкування його певним стилістичним завданням, які ставить перед собою балетмейстер, дає художньо зумовлену правду й довголіття самому па, танцю. Однак використання рухів, танцювальних комбінацій зумовлюється чітким їх підпорядкуванням певному хореографічному тексту, певній тематиці.

Специфіка організації педагогічного процесу в творчому об’єднанні залежить від аматорського характеру хореографічної діяльності дітей та колективної форми їх хореографічної творчості (Б.Н. Путілов, Е.А. Смирнова). Таким чином, професійно-педагогічна діяльність керівника дитячого хореографічного об’єднання в сучасних умовах повинна мати якісно новий зміст. Т.А. Стефановська в структурі педагогічного процесу позашкільної діяльності виділила чотири основні стадії: психологічний настрій і практичну підготовку до творчої діяльності; забезпечення співробітництва у творчості з тими, хто вже засвоїв початковий етап, забезпечення умов для самостійності у творчості, врахування індивідуальних якостей при створенні ситуацій вияву творчості. Проте, керівництво хореографічним об’єднанням - це виконання і “зовнішніх” функцій, що спрямовуються на організацію життєдіяльності всього об’єднання в сучасному суспільстві. В даному контексті знання специфіки діяльності дитячого хореографічного об’єднання стає необхідною умовою професійної кваліфікації його керівника, що припускає вивчення таких розділів управлінської роботи, як технології керування колективом, організація процесу керівництва, оцінювання результатів професійно-педагогічної діяльності.

### *2.3.2 Народний танець в діяльності аматорських колективів*

Важливим напрямом роботи клубних закладів, шкіл естетичного виховання в сучасних умовах є розвиток народної аматорської та дитячої творчості. Феномен хореографічного мистецтва полягає в постійному русі, як саме життя, тому його не можливо зупинити. Хореографічне мистецтво спрямоване до оптимізму, естетики самовираження, а його різновид – народний танець як першоджерело хореографічного мистецтва займає особливе місце у процесі формування духовного світу людини тому що його особливості у збереженні фольклорних традицій, ритмо-пластичних, емоційних кодів та розвитку усіх притаманних йому складових, збалансованих у контексті духовних, естетичних і технічних принципів. Українська народна хореографія являє собою потужний фактор відродження духовності і гуманізації суспільства.

Першим зацікавився новою естетикою і виразною динамікою творчості Вірського французький балетмейстер Григорій Лагойдюк який підносив українську танцювальну культуру в ансамблі «Запорожці» під Парижем у м.Шалет. В репертуарі цього колоритного колективу були переважно танці Василя Верховинця і старшого друга та наставника Г. Лагойдюка – Василя Авраменка. З 1960 рр. блискучі виступи ансамблю Вірського дали могутній поштовх подальшому розвитку французького ансамблю «Запорожці», а також міцним дружнім контактам з українськими фахівцями і просто мешканцями України. А коли у 1986р. в Україну прийшла Чорнобильська біда, Г. Лагойдюк очолив організацію «Діти Чорнобиля», він сприяв оздоровленню багатьох тисяч дітей з зони екологічного лиха у сім’ях Франції. Молода Українська держава не забула Григорія Лагойдюка. У 1992р. він перший з іноземних громадян отримав почесне звання – Заслужений діяч мистецтв України. Регіональна різноманітність, енергія яку випромінює український народно-сценічний танець, професійна досконалість, доступна мова принесли йому заслужену славу у всіх країнах світу, він став складовою у всесвітній скарбниці національних культур. Заслужений ансамбль танцю України “Полісянка”, який створено при міському Будинку культури м. Рівне в 1959 році. В репертуарі цього ансамблю за час його роботи накопичено значний обсяг хореографічних постановок на фольклорній основі та відроджених народних танців, де використовується автентична лексика українського Полісся. Серед таких танців слід згадати велике сюжетне полотно “Хустинка”, хореографічні композиції “Поліський привітальний” та “Погоринські польки”, танець-гру “Ремінець” (постановник – заслужений діяч мистецтв України Віктор Марущак), вокально-хореографічну композицію “Дівчина Уляна” (постановник Фаїна Земельська) та багато інших.

Перевага зайняття аматорською творчістю, перед іншими видами дозвілевої діяльності, в тому, що воно дає простір для самореалізації особистості, сприяє формуванню, починаючи з молодого віку високих естетичних смаків, активної громадянської позиції і завдяки державній підтримці доступне для різних категорій населення, незалежно від освітнього чи майнового цензу.

Часто це перший етап, поштовх, для подальшого професійного навчання мистецтву гри на музичних інструментах, хореографії, хоровому співу, театральному мистецтву, заняттям образотворчим мистецтвом тощо[[[17]](#footnote-17)].

Участь у концертах, виставках, фестивалях, системне зайняття мистецтвом підвищують фаховий рівень учасників художніх колективів, гуртків, студій, прививають навички адаптації в колективі, що, безперечно, позитивно відобразиться у дорослому житті. Розвиток аматорського танцювального мистецтва українського народу виник пізніше, ніж хороводи. Його витоки - життєвий уклад народу, його нрави, мораль, етика, які відтворюються у танці, передаються показом умовного ігрового характеру взаємовідносин.

В сюжетних танцях засобами народної хореографії відображаються конкретні явища з навколишнього життя і природи. Назва танцю визначається його змістом. Щодо тематики сюжетні танці аматорських хореографічних колективів можна розподілити на групи, де основною темою є: А) праця (“Шевчик”, “Коваль”, “Косар”, “Лісоруби”, “Льон” та ін.); Б) народна героїка (“Опришки”, “Аркан” тощо); В) народний побут (“Катерина”, “Коханочка”, “Волинянка”, “Горлиця”); Г) окремі явища природи і зображення виробничих знарядь селянина в дії (“Гони вітер”, “Зіронька”, “Віз” та ін.); Д) звичаї птахів і тварин (“Гусак”, “Козлик”, “Бичок” та ін.).

### *2.3.3 Роль взаємовпливу професійного і аматорського хореографічного мистецтва*

Аматорські колективи – джерело народної творчості, професійні - лабораторії по дослідженню і популяризації високого рівня і різноманіття хореографічного мистецтва України, регіональних особливостей українського народного танцю.

Генеральна конференція ЮНЕСКО 1989 року, відзначивши соціальне, економічне і політичне значення фольклору в історії та сучасній культурі суспільства, визнала існування небезпеки, яка загрожує йому сьогодні, рекомендувала усім країнам — членам ЮНЕСКО розробити спеціальні правові положення та плани організаційних заходів щодо збереження і захисту традиційної культури.

У підсумковому документі Міжнародного форуму з культурного співробітництва, що відбувся у 1998 році в Оттаві, на перше місце поставлено завдання “захисту культурної різноманітності”. “Різноманітність культур як у рамках націй, так і будь-де у світі є величезним скарбом усього людства” що визначено головним призначенням культурної політики.

Дослідження розвитку українського народного танцю в Україні і за її межами, визначення його місця в духовному розвитку людини, вивчення і глибоке осмислення творчих надбань як духовного спадку українського народу, бережливе і не формальне його втілення, сприяє стійкому духовно-культурного імунітету проти загрози космополітичної ерозії.

Збереження національної ідентичності, традицій, багатства зразків народної творчості, шляхетність, патріотизм, потяг до художнього піднесення в розкритті образів притаманні творчості патріархів українського народно-сценічного танцю - В.М.Верховинця, В.К.Авраменка і їх послідовникам, які створюють оригінальні національні твори не копіюючи один одного а розкриваючи в них все нові грані достеменних фольклорних взірців.

У Декларації про культурну різноманітність зазначається що в процесі побудови суспільства ХХІ століття, заснованого на інформації і знаннях, культурна різноманітність є домінантною, європейською характеристикою та основним політичним завданням. Українська державність дала можливість активно увійти у світовий процес розвитку культурного різноманіття, заповнити багато білих плям у вітчизняній культурі. Народна творчість повстає не як пережиток, а як культурний феномен з високогуманними звичаями і обрядами, народною мораллю, шаною до природи, родових традицій своїх предків, духовною поетикою, ідеалами, мріями, протиріччями.

**2.4 Кризові явища в хореографічному мистецтві 1990-х рр.**

Друга половина 80-х рр. ХХ ст. – це доба кардинальних змін в економічному курсі компартійної влади. Сьогодні науковці в галузі економіці досить пильну увагу приділяють економічній політиці радянської влади на останньому етапі її існування. Дійсно, справжнє оновлення всіх сфер життєдіяльності країни на той момент вимагало глибинних зрушень у вирішальній сфері – економіці. Дослідження в контексті цих процесів особливостей впровадження нового економічного механізму господарювання в діяльність творчих установ, виробничих підприємств творчих спілок і товариств цілком актуальне, адже експериментальні заходи радянських керівників і економістів, спрямовані на подолання кризисних явищ в економіці, що запроваджувались й у сфері мистецтва як однієї з галузей народного господарства республіки, привнесли в мистецьке середовище нові тенденції, що в подальшому стали відліком тих явищ, що є притаманними вітчизняній культурі й сьогодні[[[18]](#footnote-18)].

У системі Мінкультури УРСР функціонувало в середньому 220 кооперативів з виконання ремонтно-будівельних, реставраційних, художньо-оформлювальних робіт, з ремонту радіоапаратури та музичних інструментів, організації дозвілля, музичного обслуговування населення, проведення обрядів, переробки вторинної сировини кіностудій, проведення творчих зустрічей з акторами і режисерами театру і кіно. Цікавий своїм виникненням кооператив при шахті ім. Засядька – «Міжнародний центр хореографічного мистецтва», де під керівництвом соліста Донецького театру опери та балету, заслуженого артиста Вадима Писарева працював весь балет театру, позбавлений на той час через тривалий ремонт власного приміщення. Мета діяльності цього кооперативу – пропаганда досягнень радянського і зарубіжного хореографічного мистецтва. Однак найбільшого резонансу набула діяльність концертних кооперативів, що виникли майже при всіх обласних філармоніях. Третину суми від надання послуг – в 1989 р. вона становила 13,8 млн крб – заробили саме кооперативи, що займалися організацією платної концертної діяльності [[[19]](#footnote-19), арк.31, 47].

Проблеми в економічній сфері держави, вирішення яких назріло на середину 80-х рр.-90рр, були притаманними й галузі мистецтва. Одним з вирішальних факторів розвитку мистецтва і кінематографу мала стати заміна існуючої пасивної фінансової політики в культурній сфері на більш активну й ефективну.

Реформування господарського механізму діяльності закладів мистецтва і кінематографу відбувалося шляхом механічного перенесення аналогічної практики з виробництва. До основних складових цього процесу можна віднести пристосування госпрозрахунку як методу господарювання, апробацію недержавних форм власності, введення платних послуг, запровадження зовнішньоекономічної діяльності.

Головним надбанням впровадження нових умов виробничо-фінансової діяльності було зняття надмірної опіки з митця щодо виробничих, планово-економічних, фінансових показників. Такий підхід сприяв розвалу танцювальних як аматорських так і професійних колективів, трансформації традицій. Незважаючи на проблеми фінансово-економічного характеру, відсутність регіональних програм культурного розвитку та комплексу державних інформаційно-культурних заходів, сфера сучасного народного хореографічного мистецтва характеризується інтенсифікацією музично-концертного життя, заснуванням нових професійних і аматорських колективів, зростанням рівня їх виконавської майстерності, активізацією професійної композиторської творчості для народного хореографічного виконавства.

Водночас аналіз художньої діяльності окремих народних хореографічних колективів дозволив виявити негативні тенденції до уніфікації репертуару, стереотипності виконання, стилізації фольклорних джерел, поверхового відтворення етнорегіональних танцювальних традицій та музичного фольклору України.

**Висновки**

Танець - це яскрава творчість народу, яка відображає емоційний художній багатовіковий побут. Народний танець завжди має яскраву відображену тему та ідею, він завжди змістовний.

Виразні засоби народного танцю ґрунтуються на таких особливостях.

* Танець має драматургічну основу та сюжет в якому є художні образи як конкретні так і складні, які будуються різного виду пластичними рухами та малюнками.
* Правдивість, конкретність та художність танцювальних образів виявляються їх змістом та танцювальною лексикою, пов'язаною з мелодією, її характером, ритмом та темпом.
* З допомогою образів танець усіма засобами народної хореографії виражає та розкриває духовне життя народу, його побут, естетичний смак і ідею.

В ході розвитку загальності народний танець придбав велике самостійне значення, став однією з форм естетичного виховання. Значне місце серед культурних надбань будь якого народу посідають танці. В них великою мірою розкривається характер народу, в художніх формах відображаються явища, взяті безпосередньо з його побуту і праці.

Вивчення досвіду поколінь і дослідження сучасного стану творів української народно-сценічної хореографії дозволяє констатувати потужність творчого потенціалу, життєствердний характер українського танцю, його перевірену віками життєстійкість яка забезпечувала йому виживання у найскрутніших історичних обставинах та самоочищення від усього тимчасового. На формування української танцювальної культури дуже впливали культурно-історичні та соціально-економічні умови життя народу. Український танець демонструючи свою самобутність високий духовний і творчий потенціал, піднімає престиж свого мистецтва, нації і держави. Побутові танці були невід'ємною частиною щоденного життя народу, їх виконували на масових вечорах, гулянках. В Україні до жанру побутових танців належать метелиці, гопаки, козачки, коломийки, гуцулки, верховини, польки і кадрилі.

Для більш повного розкриття змісту народних творів-танців засобами професійного хореографічного мистецтва сьогодні використовують сучасні виразні засоби та технічні розробки. У виконанні сценічних танців більш використовуються елементи віртуозності, а в композиції відбувається ускладнення хореографічного візерунку. Виконавська яскравість багато в чому залежить від чіткого й легкого виконання технічно складних рухів. Основними виразними засобами є танцювальні рухи, музика, використання сучасної сценічної лексики при постановці та виконанні українських народних танців.

Художня культура і насамперед балетмейстерське мистецтво означеного періоду 1950-90 рр. були чи не найяскравішими виразниками змін, які відбувалися в суспільстві, наснаженому животворними весняними вітрами та надіями часів «відлиги», в свідомості діячів літератури, науки та митців. Елементи модернізму, експресіонізму, нові віяння різних напрямків модерн-танцю і джазу, що їх продовжували критикувати в пресі, входили в пластичні форми нових балетів, допомагали розширювати виразову палітру, збагачувати структурні форми і лексику танцю. Ці плідні тенденції промовисто виявилися в новаторському модерн-балеті П. Вірського «Жовтнева легенда» на музику Л. Колодуба та у різних за жанрами і стильовими особливостями балетних виставах А. Шекери. Досягнення балетмейстерів у 70-х - першої половини 80-х років, коли пошуки й експерименти інтенсивно проходили в усьому європейському й українському хореографічному мистецтві, підготували відкриття і здобутки балетмейстерів на чолі із А. Шекерою, які збагатили й оновили балетний театр, сприяли розвитку аматорських танцювальних колективів другої половини ХХ століття.

# Список використаних джерел

Верховинець В. Теорія українського народного танцю / В.Верховинець – К.: Музична Україна, 1990.- 149с.

1. Гуменюк А.І. Українські народні танці / А.І.Гуменюк. – К.:Наукова думка, 1969. – 612с.
2. Василенко К.Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю: Автореф.дис. докт.мистецтвознавства / К.Ю.Василенко. – К., 1998. – 22с.
3. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю / К. Ю. Василенко.-К.: Мистецтво, 1996.- 496 с.
4. Годовський В.М. Народне танцювальне мистецтво України. Частина 1. Західний регіон / В.М.Годовський, Л.А. Маркевич.- Рівне, РДГУ, 2003 –32 с.
5. Годовський В.М. Танці Полісся / В.М. Годовський. –Рівне, 2002.- 114 с.

http://www.virsky.com.ua/vantuh.htm

http://xocnt.org.ua/nar\_amat/nar\_tanc.htm

http://artkavun.kherson.ua/ua-izvestnye\_horeograficheskie\_kollektivy\_hersonschiny.htm

1. Семак О.О. Естетична свідомість людини і її розвиток засобами хореографії // Проблеми загальної та педагогічної психології. Збірник наукових праць Інституту психології ім. Г.С. Костюка АПН України / За ред. Максименка С.Д. – К.: 2000. Т.2. ч.2. – С. 48 – 54.
2. Зайцев Є. Основи народно-сценічного танцю. - К., 1975. –ч.1. Зайцев Є. Основи народно-сценічного танцю. - К., 1976 –ч.2.
3. Зацепина К., Климов А., Рихтер К., Толстая Н.,Фарманянц Е., Народно- сценический танец. - М.,1976.
4. Ткаченко Т. Народные танцы. - М., 1975.
5. Семак О.О. Естетичні властивості хореографічних рухів і дій // Проблеми загальної та педагогічної психології. Збірник наукових праць Інституту психології ім. Г.С. Костюка АПН України / За ред. Максименка С.Д. – К.: 2000. Т.2.ч..4. – С. 94 –99.
6. Бурля О.А. Формування професійних якостей хореографа як соціальний попит суспільства// Наукові праці: Збірник. – Миколаїв: Вид-во МФ НаУКМА. – 2001. – Т. 13: Педагогіка. – С. 98-101.

А.Іваницький. Українська народна музична творчість. – К., 1990. – С. 5

Новітня історія України (1990-2000): підручник / А.Г.Слюсаренко, В.І.Гусев, В.П.Дрожжин та ін. – К.: Вища шк.., 2000.

Відомчий архів Міністерства культури і туризму України (далі – ВА МКіТ України), ф.5116, оп.19, спр.3143.

1. Верховинець В. Теорія українського народного танцю / В.Верховинець – К.: Музична Україна, 1990.- 149с. [↑](#footnote-ref-1)
2. Гуменюк А.І. Українські народні танці / А.І.Гуменюк. – К.:Наукова думка, 1969. – 612с. [↑](#footnote-ref-2)
3. Василенко К.Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю: Автореф.дис. докт.мистецтвознавства / К.Ю.Василенко. – К., 1998. – 22с. [↑](#footnote-ref-3)
4. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю / К. Ю. Василенко.-К.: Мистецтво, 1996.- 496 с. [↑](#footnote-ref-4)
5. Годовський В.М. Народне танцювальне мистецтво України. Частина 1. Західний регіон / В.М.Годовський, Л.А. Маркевич.- Рівне, РДГУ, 2003 –32 с. [↑](#footnote-ref-5)
6. Годовський В.М. Танці Полісся / В.М. Годовський. –Рівне, 2002.- 114 с. [↑](#footnote-ref-6)
7. http://www.virsky.com.ua/vantuh.htm [↑](#footnote-ref-7)
8. http://xocnt.org.ua/nar\_amat/nar\_tanc.htm [↑](#footnote-ref-8)
9. http://artkavun.kherson.ua/ua-izvestnye\_horeograficheskie\_kollektivy\_hersonschiny.htm [↑](#footnote-ref-9)
10. Семак О.О. Естетична свідомість людини і її розвиток засобами хореографії // Проблеми загальної та педагогічної психології. Збірник наукових праць Інституту психології ім. Г.С. Костюка АПН України / За ред. Максименка С.Д. – К.: 2000. Т.2. ч.2. – С. 48 – 54. [↑](#footnote-ref-10)
11. Зайцев Є. Основи народно-сценічного танцю. - К., 1975. –ч.1. [↑](#footnote-ref-11)
12. Зайцев Є. Основи народно-сценічного танцю. - К., 1976 –ч.2. [↑](#footnote-ref-12)
13. Зацепина К., Климов А., Рихтер К., Толстая Н.,Фарманянц Е., Народно-  
    сценический танец. - М.,1976. [↑](#footnote-ref-13)
14. Ткаченко Т. Народные танцы. - М., 1975. [↑](#footnote-ref-14)
15. Семак О.О. Естетичні властивості хореографічних рухів і дій // Проблеми загальної та педагогічної психології. Збірник наукових праць Інституту психології ім. Г.С. Костюка АПН України / За ред. Максименка С.Д. – К.: 2000. Т.2.ч..4. – С. 94 –99. [↑](#footnote-ref-15)
16. Бурля О.А. Формування професійних якостей хореографа як соціальний попит суспільства// Наукові праці: Збірник. – Миколаїв: Вид-во МФ НаУКМА. – 2001. – Т. 13: Педагогіка. – С. 98-101. [↑](#footnote-ref-16)
17. А.Іваницький. Українська народна музична творчість. – К., 1990. – С. 5-16. [↑](#footnote-ref-17)
18. Новітня історія України (1990-2000): підручник / А.Г.Слюсаренко, В.І.Гусев, В.П.Дрожжин та ін. – К.: Вища шк.., 2000. [↑](#footnote-ref-18)
19. Відомчий архів Міністерства культури і туризму України (далі – ВА МКіТ України), ф.5116, оп.19, спр.3143. [↑](#footnote-ref-19)