

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ ВІННИЦЬКИЙ
ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ПАХОЛЬЧАК ЄВГЕНІЯ СЕРГІЇВНА

УДК 37.015.31:[792.8+793.3](477.44)''192/202''(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ФОРМУВАННЯ ЗМІСТУ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ПІДГОТОВКИ МОЛОДІ
В ОСВІТНЬО-КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ ВІННИЧЧИНИ**

(1920-ті – 2020-ті роки)

(011 – освітні, педагогічні науки)

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії.

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

_____ Є.С. Пахольчак

Науковий керівник: **Зузяк Тетяна Петрівна**, доктор педагогічних наук,
професор

Вінниця – 2025

АНОТАЦІЯ

Пахольчак Є.С. *Формування змісту хореографічної підготовки молоді в освітньо-культурному просторі Вінниччини (1920-ті – 2020-ті роки).* – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 13.00.01 – загальна педагогіка та історія педагогіки (011 – освітні, педагогічні науки). – Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського. Міністерство освіти і науки України. Вінниця, 2025.

У дисертації досліджено проблему формування змісту хореографічної підготовки молоді на Вінниччині впродовж столітнього періоду – від 1920-х років до сучасності – на тлі соціокультурних умов, що склалися у регіоні та Україні загалом. Авторкою проаналізовано наукові праці з питань вітчизняної та зарубіжної хореографічної освіти, розділивши увесь масив досліджень на три групи: 1) праці загальної проблематики з теорії та історії вітчизняної хореографічної освіти; 2) дослідження досвіду зарубіжних хореографічних шкіл в проєкції на перспективи його використання в українській хореографічній освіті; 3) регіональні аспекти дослідження хореографічних шкіл і хореографічної підготовки, що склалися на теренах України. З'ясовано, що проблема формування змісту і форм хореографічної підготовки молоді Вінниччини знаходиться на початковому етапі свого вивчення та потребує ретельного дослідження.

Джерельною базою дослідження стали матеріали Державного архіву Вінницької області, в яких виділено декілька груп: 1) періодичні видання різних часів, зокрема газети «Шлях», «Слово Подолії», «Вісті», «Вінницькі вісті» та ін.; 2) звіти районних відділів культури та сільських клубів 1940-1980-х рр.; 3) документи Вінницької обласної філармонії та Вінницького обласного будинку народної творчості (звіти, плани роботи, афіші, програми концертів, протоколи засідань художньої ради філармонії, матеріали

проведення різноманітних конкурсів, фестивалів та інших заходів); 4) освітні програми та інші документи закладів, де здійснюється хореографічна підготовка дітей та молоді (типові освітні програми закладів початкової мистецької освіти; освітньо-професійні програми підготовки фахових молодших бакалаврів, бакалаврів та магістрів у закладах передвищої і вищої освіти, а також навчальні плани і робочі програми навчальних дисциплін; навчальні програми Вінницького міського центру художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок»).

На основі аналізу інформації з вказаних джерел авторкою запропоновано власний підхід до історіографії становлення і розвитку змісту хореографічної підготовки молоді на Вінниччині впродовж 1920-х – 2020 років. Час 1900 – 1920-х років визначено підготовчим періодом, після якого виділено п'ять етапів: 1) 1920 – 1950-і рр. (становлення хореографічної художньої самодіяльності, створення перших гуртків та першої хореографічної студії при місцевому театрі опери та балету); 2) 1960 – 1970-і рр. (період вагомих змін у діяльності хореографічних гуртків); 3) 1980-і рр. (час змін основ хореографічного аматорства), підвищення його ролі у культурно-мистецькому житті Вінниччини); 4) 1990 – поч. 2000-х рр. (збагачення танцювального репертуару самодіяльних колективів на базі приватних студій, започаткування роботи хореографічних відділень у дитячих музичних школах); 5) 2000 – 2020-і рр. (започаткування підготовки професійних танцівників, балетмейстерів та педагогів у закладах фахової передвищої та вищої освіти).

Трансдисциплінарний характер дослідження потребував метадискурсу із залученням наукових положень, що походять з суміжних галузей знання, зокрема загальної педагогіки, історії та історичного краєзнавства, соціології, політології, філософії, психології, мистецтвознавства, культурології та ін. Тому авторкою дослідження для відтворення еволюції змісту хореографічної підготовки молоді Вінниччини впродовж зазначеного періоду у професійному та аматорському освітніх середовищах було обрано системний підхід, що

дозволив використання методів дискурсивного і контент-аналізу, культурологічного, аксіологічного, структурно-функціонального і парадигмального підходів, принципів цілісності, всебічності, субординації, динамічності, системоутворюючих відносин, об'єктивності та випереджаючого відображення.

Проаналізовано зміст понять «хореографічної освіта» та «хореографічна підготовка» у працях вітчизняних дослідників. Хореографічна підготовка постає складовою системи хореографічної освіти як організований процес передачі знань та умінь в професійному та в аматорському освітньому середовищі, спрямований на підвищення рівня танцювальної культури особистості. Зміст цього процесу визначають концептуальні підходи педагогів-хореографів, використання певних методик, форми комунікації з вихованцями, види концертної діяльності тощо.

Для усвідомлення специфіки перебігу процесів хореографічної підготовки на Вінниччині було охарактеризовано соціокультурні передумови її становлення. Визначено, що у перші два десятиліття XX ст. було закладено принципи двох підходів у танцювальних школах і студіях: як системи фахової підготовки танцівників та як форми особистісного духовного і фізичного розвитку.

У визначенні особливостей розвитку хореографічного мистецтва загалом і хореографічної підготовки зокрема часів радянщини було обґрунтовано, що у 1920-1980-х рр. усі освітньо-виховні процеси у хореографічних колективах знаходилися під суворим контролем влади, зокрема у площині добору репертуару. З'ясовано, що основи професійної хореографічної підготовки на Вінниччині було закладено створенням балетної школи (хореографічної майстерні) при Вінницькому театрі опери і балету ім. Леніна.

Друга половина 1940-х - 1950-і рр. характеризувалися активністю самодіяльних хореографічних колективів, яким практичну і методичну допомогу надавали танцівники ансамблю «Вітерець Поділля» Вінницької

обласної філармонії. У 1960-1970-і роки мережа аматорських танцювальних колективів розгорталася й надалі, проте був гостро відчутний брак їх керівників-професіоналів. Частково базис фахової підготовки хореографів було закладено на клубному відділі Технікуму підготовки культурно-освітніх працівників, а також на курсах та семінарах для керівників хореографічних колективів, проте проблему браку професіоналів це не розв'язало. У 1970-1980-х роках брак професійних танцівників і балетмейстерів незначною мірою компенсувався роботою хореографічного відділення факультету громадських професій при Вінницькому педагогічному інституті імені М. Островського.

1980-і роки авторкою визначено як період поступового набуття рис професіоналізації керівників та учасників самодіяльних колективів. При танцювальних ансамблях були започатковані підготовчі групи і відділення, а зміст і форми семінарів для керівників самодіяльних колективів поступово удосконалювалися.

При визначенні особливостей хореографічної підготовки молоді на Вінниччині часів незалежної України авторкою було розглянуто її зміст у різноманітних структурах (аматорських колективах, приватних студіях та закладах позашкільної мистецької освіти) та охарактеризовано специфіку їх діяльності. Проаналізовано зміст хореографічної підготовки, викладений у типових освітніх програмах закладів позашкільної мистецької освіти. Якщо у 1990-х роках відбулося започаткування хореографічної підготовки у закладах позашкільної мистецької освіти, то у 2000-х – у закладах фахової перевищої освіти.

Окреслено персональний план хореографічної культури Вінниччини та охарактеризовано діяльність окремих особистостей, що зробили значний внесок у становлення і розвиток сучасної професійної хореографічної підготовки (М. Румянцев, І. Лапатанов, А. Кондюк, В. Бойко, П. Бойко, О. Мацюк).

Всебічно охарактеризовано зміст і форми навчально-виховної роботи Вінницького міського центру художньо-хореографічної освіти дітей та

юнацтва «Барвінок», заснованого Відмінником освіти України, Заслуженим діячем мистецтв України, Народним артистом України, кавалером ордону «За заслуги» III ступеня П. Бойком. Створене у Центрі поліхудожнє середовище сприяє формуванню не лише танцівника, але й цілісної особистості громадянина-патріота з високим рівнем вмотивованості до творчості, здатністю до саморефлексії, інтенцією до постійного самовдосконалення. Така освітньо-виховна концепція, опора на діалогічні засади, орієнтація на самобутність кожного вихованця-суб'єкта у процесі його творчого становлення заслуговує на широке впровадження у закладах позашкільної мистецької освіти України. Водночас історія Центру, що пройшов шлях від ансамблю танцю через створення позашкільного профільного навчально-виховного закладу художньо-естетичного напрямку до бази експериментально-дослідницької роботи, демонструє стрімкий розвиток системи хореографічної підготовки на Вінниччині 1990 – 2020-х років.

Специфіку формування професійної хореографічної підготовки на Вінниччині досліджено на прикладі освітньо-виховної діяльності Тульчинського фахового коледжу культури, Вінницького фахового коледжу мистецтв ім. М.Д. Леонтовича (фаховий молодший бакалавр) та Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського (бакалавр і магістр). Проаналізовано освітньо-професійні програми та особливості формування фахових компетентностей хореографа під час навчання у вказаних закладах.

Ключові слова: хореографічна підготовка, типова освітня програма, освітньо-професійна програма, хореографічний колектив, заклад позашкільної мистецької освіти, фахова освіта.

ANNOTATION

Pakholchack Ye.S. *Forming the Content of Choreographic Training for Youth in the Educational and Cultural Space of Vinnytsia Region (1920s–2020s)* – Qualification research paper submitted as a manuscript. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in Specialty 13.00.01 – General Pedagogy and History of Pedagogy (011 – Educational and Pedagogical Sciences). – Mykhailo Kotsiubynskyi Vinnytsia State Pedagogical University. Ministry of Education and Science of Ukraine. Vinnytsia, 2025.

This dissertation explores the issue of forming the content of choreographic training for youth in Vinnytsia Region over a century – from the 1920s to the present – against the backdrop of the socio-cultural conditions that developed in the region and Ukraine in general. The author analyzes scholarly works on domestic and foreign choreographic education, dividing the body of research into three groups: 1) works on general issues related to the theory and history of domestic choreographic education; 2) studies of foreign choreographic schools and the prospects of applying their experience in Ukrainian choreographic education; 3) regional studies of choreographic schools and training that developed across Ukraine.

It has been established that the issue of shaping the content and forms of choreographic training for youth in Vinnytsia Region is still in its early stages of study and requires thorough investigation.

The research is based on materials from the State Archive of Vinnytsia Region, divided into several groups: 1) periodicals from various eras, including newspapers like *Shliakh*, *Slovo Podillia*, *Visti*, *Vinnytski Visti*, etc.; 2) reports of district cultural departments and village clubs from the 1940s–1980s; 3) documents from the Vinnytsia Regional Philharmonic and the Vinnytsia Regional House of Folk Art (reports, work plans, concert posters, programs, minutes of artistic board meetings, materials from various competitions, festivals, and events); 4) educational programs and other documents from institutions providing choreographic training for children and youth (standard educational programs of primary art education institutions;

educational-professional programs for junior specialists, bachelor's and master's degrees in pre-higher and higher educational institutions; curricula and syllabi of academic disciplines; teaching programs from the Vinnytsia City Center for Artistic and Choreographic Education of Children and Youth "Barvinok").

Based on the analysis of this information, the author proposes an original approach to the historiography of the formation and development of the content of choreographic training for youth in Vinnytsia Region from the 1920s to the 2020s. The period of the 1900s–1920s is identified as preparatory, followed by five stages: 1) 1920s–1950s – emergence of choreographic amateur art, establishment of the first clubs and the first choreographic studio at the local opera and ballet theatre; 2) 1960s–1970s – significant changes in the activities of choreographic groups; 3) 1980s – transformation of the foundations of choreographic amateurism and its growing role in the cultural and artistic life of Vinnytsia Region; 4) 1990s–early 2000s – enrichment of the dance repertoire of amateur groups through private studios and the launch of choreographic departments in children's music schools; 5) 2000s–2020s – start of professional training of dancers, choreographers, and educators in vocational and higher education institutions.

The transdisciplinary nature of the research required a metadiscourse that integrates scientific approaches from related fields such as general pedagogy, history and regional studies, sociology, political science, philosophy, psychology, art studies, cultural studies, and others. Therefore, to trace the evolution of the content of choreographic training for youth in Vinnytsia Region in both professional and amateur educational environments, a systemic approach was applied. This enabled the use of discourse and content analysis, cultural, axiological, structural-functional, and paradigmatic approaches, as well as principles of integrity, comprehensiveness, subordination, dynamism, system-forming relationships, objectivity, and anticipatory reflection.

The concepts of "choreographic education" and "choreographic training" in the works of Ukrainian researchers are analyzed. Choreographic training is seen as part of the choreographic education system – an organized process of transmitting

knowledge and skills within professional and amateur educational environments aimed at enhancing the individual's dance culture. The content of this process is shaped by the conceptual approaches of choreographer-educators, the use of specific techniques, forms of communication with learners, and types of performance activities.

To understand the specifics of the choreographic training processes in Vinnytsia Region, the socio-cultural preconditions for their formation are described. It is shown that in the first two decades of the 20th century, two approaches were established in dance schools and studios: one as a system of professional dancer training, the other as a means of personal spiritual and physical development.

The late 1940s and 1950s were marked by the activity of amateur choreographic groups supported practically and methodologically by dancers from the "Viterets Podillia" ensemble of the regional philharmonic. The network of amateur dance groups continued to expand in the 1960s–1970s, though a shortage of professional leaders was strongly felt. Partial groundwork for professional choreographer training was laid at the club department of the Technical School for Cultural-Educational Workers and through training courses and seminars for group leaders, but the shortage of professionals remained unresolved. In the 1970s–1980s, this shortage was somewhat offset by the work of the choreographic department of the Faculty of Public Professions at Mykola Ostrovskyi Vinnytsia Pedagogical Institute.

The 1980s are identified as a period of gradual professionalization of amateur group leaders and participants. Preparatory groups and departments were created under dance ensembles, and the content and forms of seminars for amateur group leaders gradually improved.

In describing the features of choreographic training for youth in Vinnytsia Region during Ukraine's independence, the author examines the content across various institutions (amateur groups, private studios, and extracurricular art education centers) and characterizes their activities. The content of choreographic training in standard programs of extracurricular art education institutions is

analyzed. While the 1990s saw the beginning of choreographic training in these institutions, the 2000s introduced it in vocational education establishments.

A character-based overview of Vinnytsia Region's choreographic culture is presented, highlighting figures who significantly contributed to the development of modern professional choreographic training (M. Rummyantsev, I. Lapatanov, A. Kondiuk, V. Boiko, P. Boiko, O. Matsiuk).

The educational and training activities of the Vinnytsia City Center for Artistic and Choreographic Education of Children and Youth "Barvinok," founded by the Honored Artist of Ukraine, People's Artist of Ukraine, Order of Merit 3rd Class recipient, and Merited Educator of Ukraine P. Boiko, are described in detail. The poly-artistic environment created in the Center fosters not only dancers but also well-rounded individuals – patriotic citizens with strong creative motivation, self-reflection skills, and a drive for constant self-improvement. This educational concept, based on dialogue, individuality, and creative growth, deserves widespread implementation in Ukraine's extracurricular art education system. Simultaneously, the history of the Center, which evolved from a dance ensemble into a specialized extracurricular institution and a base for experimental-research work, reflects the rapid development of choreographic training in Vinnytsia from the 1990s to the 2020s.

The specifics of professional choreographic training in the Vinnytsia region are studied based on the educational activities of Tulchyn Vocational College of Culture, Vinnytsia Vocational College of Arts named after M.D. Leontovych (junior bachelor degree), and Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University (bachelor's and master's degree). The educational and professional programs and the peculiarities of developing choreographers' professional competencies during their studies at these institutions are analyzed.

Keywords: choreographic training, standard educational program, educational and professional program, choreographic ensemble, out-of-school art education institution, professional education.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Михайлишен О. В., Лученко О. В., Пахольчак Є. С. Формування творчого потенціалу майбутнього вчителя хореографії. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. 2022. Вип. 207. С. 238–242. DOI: <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2022-1-207-238-242> Фах. видання (Категорія Б)
2. Онофрійчук Л. М., Пахольчак Є. С., Онофрійчук С. О. Розвиток музичальності школярів на заняттях з хореографії. *Науковий часопис НПУ імені МП Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. 2023. № 29. С. 169–176. DOI: <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series14.2023.29.21> Фах. видання (Категорія Б)
3. Пахольчак Є. С. Етапи розвитку хореографічної діяльності від аматорства до сучасних приватних танцювальних студій Вінниччини. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. 2024. Вип. 31. С. 154–160. DOI: <https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series14.2024.31.20> Фах. видання (Категорія Б)
4. Пахольчак Є. С., Кулик Д. О. Особливості освітнього процесу студентів-хореографів в умовах воєнного стану. *Закарпатський угорський інститут ім. Ференца Ракоці II. «Наукові записки. Серія: Педагогічні науки»*. Вип. 3. С. 223–226. DOI: https://doi.org/10.59694/ped_sciences.2023.03.223 Фах. видання (Категорія Б)
5. Фрицюк В. А., Пахольчак Є. С., Фрицюк В. М. Розвиток мотивації професійного саморозвитку майбутніх бакалаврів хореографії в освітньому середовищі закладу вищої освіти. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. 2023. №29. С. 77–84. DOI: <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series14.2023.29.10> Фах. видання (Категорія Б)
6. Novosadova A., Luchenko O., Filimonova-Zlatohurska Y., Pakholchak Y., Kulyk D. Development of artistic and imaginative thinking of the future choreography teacher in the process of professional training. *Research in Dance Education*. 2024 (Scopus). DOI: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14647893.2024.2332408?src=exp-la>

7. Пахольчак Є. С. Передумови становлення хореографічної освіти Вінниччини (кінець XIX – XX століття) *Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання*, 2025, № 4, С. 96-103. DOI: [https://doi.org10.31652/3041-1017-2024\(4\)-12](https://doi.org10.31652/3041-1017-2024(4)-12) Фах. видання (Категорія Б)
8. Пахольчак Є.С.Формування та розвиток хореографічної підготовки на Вінниччині у 1940-1960-х роках *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*, 2025 – прийнято до друку

Статті та тези в матеріалах науково-практичних конференцій:

1. Пахольчак Є. Народний ансамбль танцю «Барвінок» як феномен шляху від самодіяльного ансамблю до закладу позашкільної мистецької освіти. Матеріали IX Регіональної науково-практичної конференції студентів, магістрантів та аспірантів «Актуальні проблеми музичної освіти та виховання», Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, 2024. С. 193-198
2. Пахольчак Є. Історико-теоретичні засади вивчення хореографічної підготовки на Вінниччині. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Українське мистецтво у світовому культурному просторі: історія, сучасність та перспективи розвитку: збірник наукових праць / Лазаренко Н. І. (голова) та ін.», Вінниця ВДПУ імені Михайла Коцюбинського, 2025. -33-36 с.
3. Пахольчак Є. Роль факультетів громадських професій ЗВО м. Вінниці у забезпеченні хореографічних колективів регіону кваліфікованими керівниками. Матеріали II всеукраїнської науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти і молодих учених «Синтез мистецтв як відображення змін соціокультурного простору сьогодення».
4. Пахольчак Є. Розвиток танцювальних навичок у молоді через аматорські колективи та приватні студії Вінниччини. Матеріали X Регіональної науково-практичної конференції студентів, магістрантів та

аспірантів «Перформативне та музичне мистецтво у контексті викликів сучасності».

5. Пахольчак Є. Аматорська хореографія як чинник естетичного виховання молоді у регіоні Вінниччини упродовж XX століття. Матеріали всеукраїнської вебконференції «Теорія і практика цифрового навчання в сучасних закладах освіти» (м. Вінниця, 23 травня 2024 року)

ЗМІСТ

ВСТУП.....	16
 РОЗДІЛ І. ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ПІДГОТОВКИ НА ВІННИЧЧИНІ	
1.1.Історіографія та джерельна база дослідження.....	24
1.2. Теоретико-методологічна база дослідження.....	48
1.3.Соціокультурні передумови становлення хореографічної освіти Вінниччини.....	62
Висновки до Першого розділу	80
 РОЗДІЛ ІІ. ФОРМУВАННЯ І РОЗВИТОК ЗМІСТУ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ПІДГОТОВКИ НА ВІННИЧЧИНІ у 1920-1980-і роки	
2.1. Стан хореографічного мистецтва Вінниччини на етапі становлення професійних і самодіяльних танцювальних колективів (1920-1950 рр.).....	84
2.2. Хореографічна підготовка молоді у період вагомих змін у діяльності танцювальних гуртків (1960-1970 рр.).....	102
2.2.1. <i>Вплив професійних колективів на розвиток хореографічної підготовки молоді на Вінниччині.....</i>	<i>102</i>
2.2.2. <i>Форми і зміст аматорської хореографічної підготовки у районах Вінниччини.....</i>	<i>104</i>
2.2.3. <i>Діяльність факультетів громадських професій у закладах вищої освіти Вінниці як чинник компенсації браку керівників хореографічних колективів регіону.....</i>	<i>126</i>
2.3 Нові явища у хореографічній підготовці молоді у 1980-роки.....	131
Висновки до Другого розділу.....	142

РОЗДІЛ III. ХОРЕОГРАФІЧНА ПІДГОТОВКА МОЛОДІ ВІННИЧЧИНИ ЧАСІВ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ

3.1. Хореографічна підготовка молоді в аматорських колективах та приватних студіях.....	145
3.2. Форми і зміст хореографічної підготовки молоді у закладах позашкільної мистецької освіти.....	154
3.3. Діяльність Вінницького міського центру художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок» як феномен шляху від самодіяльного ансамблю до закладу позашкільної мистецької освіти.....	158
3.4. Професійна підготовка хореографів у закладах фахової передвищої і вищої освіти Вінниччини.....	175
Висновки до Третього розділу.....	196
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	198
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	209
ДОДАТКИ.....	244

ВСТУП

Актуальність і доцільність дослідження. З отриманням українською державою незалежності в усіх галузях її соціокультурного життя відбулися тектонічні зрушення, спрямовані, з одного боку, на інтеграцію системи національних цінностей в європейський простір, а з іншого – на засвоєння досвіду європейських країн у різних галузях української культури, зокрема релігії, мистецтва, освіти тощо. З початком ХХІ століття констатуємо значну інтенсифікацію інтеграційних процесів у галузі вітчизняної освіти у напрямі впровадження європейських стандартів. Ці процеси призвели до усвідомлення необхідності переосмислення системи національної освіти й виховання та визначення її місця у цивілізаційному вимірі.

В Україні впродовж століть, незважаючи на постійні іншокультурні впливи, було сформовано самобутню систему освіти та художньо-естетичного виховання молоді, спрямовану на формування національно свідомої особистості. Проте вона постійно зазнавала деформації внаслідок поневолення українських земель державами-імперіями, зокрема й російською. Тому одним з важливих завдань сучасної української педагогіки є звільнення національної освітньо-виховної системи від нашарувань чужих традицій, дослідження власних здобутків та популяризація їх в Україні та світі.

Одним з вагомих засобів виховного впливу було й залишається мистецтво. Залучаючи молодь до творчості у галузі образотворчого, театрального, музичного мистецтва, формуються не лише її креативні навички, але й громадянський світогляд, що базується на засадах патріотизму, шануванні надбань власної культури, поваги до здобутків інших народів, прагненні відстоювати національні цінності. Могутнім виховним впливом володіє й хореографічне мистецтво, яке, завдяки своїй масовості, демократичності, зрозумілості для представників різних соціальних верств і

вікових груп, завжди було популярним. Впродовж XX століття в Україні було створено власну педагогічну школу мистецтва танцю, досвід представників якої потребує свого вивчення, систематизації, популяризації та впровадження у сучасний процес хореографічної підготовки молоді.

Досвід найвідоміших професійних колективів і постатей, що зробили вагомий внесок у розвиток національного хореографічного мистецтва вже знайшов своє висвітлення у працях науковців, у той час, як здобутки танцівників, балетмейстерів, педагогів-хореографів з різних регіонів знаходяться лише на початку свого дослідження.

Вінниччина, як складова Подільського краю, впродовж останнього століття у галузі хореографічної підготовки пройшла складний шлях від заснування перших професійних колективів до створення у XXI ст. розгорнутої системи хореографічної підготовки молоді, що охоплює мережевий досвід аматорських колективів, приватних шкіл і студій, державних закладів позашкільної мистецької освіти, закладів передвищої і вищої освіти з підготовки фахівців-хореографів на рівнях фаховий молодший бакалавр – бакалавр – магістр.

Педагоги-балетмейстери, зокрема заслужений працівник культури Української РСР Володимир Румянцев, заслужений працівник культури України Іван Лапатанов, заслужений працівник культури України Василь Бондарчук заклали основи сучасної хореографічної підготовки молоді Вінниччини. Вивчення і популяризації потребує досвід заслуженого артиста України, художнього керівника і головного балетмейстера Ансамблю пісні і танцю «Поділля» Анатолія Кондюка; заслуженого працівника культури України, відмінника освіти України, засновника і керівника Народного художнього колективу України ансамблю танцю «Радість» Віктора Бойка, заслуженого працівника культури України, відмінника освіти України, засновника і керівника Народного художнього колективу України ансамблю спортивного бального танцю «Грация» Олександра Мацюка. Концепція хореографічної підготовки відмінника освіти України, заслуженого діяча

мистецтв України, народного артиста України Петра Бойка вже здобула визнання на всеукраїнському рівні. Заснований ним Вінницький міський центр художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок» впродовж майже тридцяти років демонструє комплексний підхід до формування танцівника як всебічно розвинутої особистості з активною громадянською позицією. Проте творчі і педагогічні досягнення цих особистостей ще не ставали предметом ретельного та системного дослідження. Звичайно, що вивчення досвіду хореографічного мистецтва і хореографічної підготовки неможливе без аналізу історіографії та наукового узагальнення її змісту.

В українській науці вже існує низка досліджень мистецтвознавчого спрямування, присвячених вивченню хореографічного мистецтва як складової загальних культурних надбань нації (П. Білаш, Н. Горбатова, М. Загайкевич, С. Легка, Т. Павлюк, Ю. Станішевський, В. Пастух, Т. Павлюк Ю. Станішевський). Безпосередньо до вивчення проблем хореографічної освіти звертаються Л. Андрощук, О. Бігус, Т. Благова, А. Ветринська, Н. Горбатова, О. Касьянова, О. Пастухов, О. Реброва, Т. Сердюк, Н. Чілікіна. У працях Бідюка, Г. Ніколаї та М. Колесник, Т. Повалій, І. Ткаченко, Чжин Цянь та інших науковців проаналізовано досвід зарубіжних хореографічних шкіл в та визначено перспективи його використання в українській хореографічній освіті. Стан хореографічної підготовки молоді у контексті розвитку регіонального освітнього середовища став предметом вивчення у дослідженнях Л. Вишотравки, У. Данилюк, К. Зозулі, Н. Марусик, Р. Мокрій, Ю. Москвічової, І. Мурованої, Є. Філімоново-Златогурської, О. Якимчук та ін.

Регіональні аспекти становлення і розвитку української хореографічної освіти на сьогодні є малодослідженими, хоча існує нагальна необхідність створення відкритого освітнього простору, який здатний увібрати у себе найкращі здобутки усіх регіонів нашої держави. Історико-педагогічний підхід дозволяє вивчати прояви загального та специфічного у хореографічній освіті регіональних шкіл, що є особливо актуальним у часі ствердження ключових

принципів національної освітньої системи. Дослідження хореографічної підготовки молоді на Вінниччині знаходиться на своєму початковому етапі і представлено аналізом її окремих феноменів, зокрема у статтях Ю. Москвічової, Є. Філімонової-Златогурської та О. Якимчук.

Отже, актуальність теми дослідження «Формування змісту хореографічної підготовки молоді в освітньо-культурному просторі Вінниччини (1920-ті – 2020-ті роки)» визначено соціальною значущістю її проблематики та недостатньою її розробкою й науковим обґрунтування в педагогічній теорії, історії та практиці.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дослідження було виконане в межах науково-дослідної теми кафедри педагогіки і освітнього менеджменту Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського «Теоретико-методичні засади формування загальнопедагогічної компетентності сучасного вчителя в контексті становлення європейського простору вищої освіти» (номер державної реєстрації 0115U002571). Тему дисертації затверджено рішенням ученої ради Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського, від 26 жовтня 2022 року, протокол № 3.

Мета дослідження – виявлення та узагальнення особливостей формування змісту хореографічної підготовки молоді в освітньо-культурному просторі Вінниччини.

Мету дослідження конкретизовано у таких **завданнях**:

- з'ясувати стан й рівень дослідженості обраної теми у наукових джерелах;
- віднайти оптимальні методи дослідження хореографічної підготовки молоді у регіональному аспекті;
- визначити соціокультурні передумови становлення хореографічної освіти на Вінниччині;

- охарактеризувати стан хореографічного мистецтва та особливості хореографічної підготовки молоді Вінниччини на різних етапах – від становлення професійних і самодіяльних танцювальних колективів та зародження перших форм хореографічної освіти впродовж 1920-1950-х років через період вагомих змін у діяльності танцювальних гуртків 1960-1970 рр. до нових явищ у хореографічній підготовці молоді у 1980-роки;
- визначити особливості хореографічної підготовки молоді незалежної України в аматорських колективах, приватних студіях та закладах позашкільної мистецької освіти Вінниччини;
- з'ясувати роль окремих особистостей, що склали персональний план сучасної хореографічної освіти Вінниччини;
- охарактеризувати зміст і форми хореографічної підготовки молоді Вінницького міського центру художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок» на основі аналізу його навчальних програм та концертної діяльності;
- розкрити специфіку формування професійної хореографічної підготовки на Вінниччині на рівнях фаховий молодший бакалавр – бакалавр – магістр на основі аналізу освітньо-професійних програм і робочих програм навчальних дисциплін закладів фахової передвищої і вищої освіти.

Об'єкт дослідження – хореографічне мистецтво в освітньо-культурному просторі України загалом та Вінниччини зокрема.

Предмет дослідження – особливості розвитку та формування змісту хореографічної підготовки молоді на Вінниччині у 1920-ті – 2020-ті роки.

Вибір методів дослідження обумовлений розумінням хореографічної підготовки молоді на Вінниччині у 1920-х – 2020-х як складної і динамічної системи, що потребує свого вивчення на багатьох рівнях. Трансдисциплінарний характер об'єкту і предмету дослідження потребує залучення різноманітних загальнонаукових і конкретно наукових методів.

Тому метадискурсом дослідження хореографічної підготовки молоді на Вінниччині в історично-культурній динаміці став системний підхід і залучення наукових положень із суміжних галузей знання (педагогіки, історії та історичного краєзнавства, соціології, політології, філософії, психології, мистецтвознавства, культурології та ін.). Емпіричні методи (описово-аналітичний, метод джерелознавчого та історіографічного аналізу та ін.) були застосовані у часі обробки та аналізу масиву першоджерел, визначення передумов становлення хореографічної підготовки в освітньо-культурному просторі Вінниччини. Застосування культурологічного підходу забезпечило загальнонаціональний контекст дослідження, структурно-функціонального – науково-теоретичний аналіз змісту і форм хореографічної підготовки, аксіологічного – визначення ціннісно-сміслових пріоритетів хореографічної освіти.

Джерельну базу дослідження становлять матеріали Державного архіву Вінницької області, зокрема різноманітні друковані матеріали, що були опубліковані впродовж 1920-1980-х рр. у радянських часописах обласного і республіканського рівня («Вінницька правда», «Більшовицька правда», «Слово Подолії», «Вінницькі вісті», «Вісті», «Рабочая крестьянская газета», «Червоний край», «Шлях» та ін.); різноманітні статистичні та довідкові джерела (звіти районних та обласного відділів культури та відділів освіти, Вінницької обласної філармонії, Вінницького обласного будинку народно\творчості та ін.). В окрему групу джерел виділяємо освітні програми та інші документи закладів, де здійснюється хореографічна підготовка дітей та молоді (типові освітні програми закладів початкової мистецької освіти; освітньо-професійні програми підготовки фахових молодших бакалаврів, бакалаврів та магістрів у закладах передвищої і вищої освіти; навчальні плани і робочі програми навчальних дисциплін; навчальні програми Вінницького міського центру художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок»).

Хронологічні межі дослідження охоплюють 1920-ті – 2020-ті роки. Нижня межа визначається часом функціонування у Вінниці театру опери та

балету та створення при ньому хореографічної студії для забезпечення вистав професійними танцівниками. Верхня хронологічна межа фіксує кардинальні зміни у системі хореографічної підготовки молоді часів незалежної України, що демонструє побудову хореографічно-освітньої вертикалі від аматорського гуртка/ приватної студії/ мистецької школи через коледж з освітнім рівнем фахового молодшого бакалавра до підготовки хореографа з освітнім рівнем бакалавра та магістра. Хронологічні межі тривалістю у століття уможливають простеження динаміки розвитку хореографічної підготовки на Вінниччині.

Наукова новизна дослідження. У роботі *вперше*:

- оприлюднено, узагальнено та систематизовано великий масив архівного матеріалу, що розкриває види й форми функціонування хореографічного мистецтва Вінниччини 1940-1980-х років;
- виявлено і узагальнено специфіку становлення і розвитку хореографічної підготовки на Вінниччині;
- проаналізовано концептуальні засади та зміст навчальних програм Вінницького міського центру художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок» та обґрунтовано унікальність його навчально-виховного процесу;
- охарактеризовано особливості освітніх програм підготовки фахового молодшого бакалавра хореографії Тульчинського фахового коледжу культури та Вінницького фахового коледжу мистецтв ім. М. Леонтовича, підготовки бакалавра і магістра Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського;
- узагальнено зміст, форми і методи організації хореографічної підготовки і діяльності аматорських колективів Вінниччини;

У дослідженні *уточнено*:

- соціокультурні передумови становлення хореографічної підготовки молоді в Україні загалом та на Вінниччині зокрема;

- історіографію і джерельну базу дослідження;
- періодизацію становлення і розвитку хореографічної підготовки у регіональному аспекті Вінниччини.

Подальшого розвитку й конкретизації набуло вивчення проблеми у персоналізованому аспекті, що передбачає визначення ролі особистостей окремих балетмейстерів і педагогів у розвитку хореографічного мистецтва Вінниччини.

Практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що його історичний і теоретичний матеріал, узагальнення і висновки є базою для усвідомлення особливостей становлення і розвитку хореографічної підготовки молоді на Вінниччині періоду 1920-2020-х років.

Результати дослідження можуть бути використані як фактологічний матеріал у викладанні начальних дисциплін на усіх освітніх рівнях (фахового молодшого бакалавра, бакалавра, магістра), зокрема Історії хореографічного мистецтва, Історії хореографічного мистецтва України, Теорії та практики балетмейстерської діяльності, Хореології, Основ сценографії, гриму та костюма, Мистецтва балетмейстера, Теорії та методики викладання хореографічних дисциплін, Сценічної майстерності у хореографічному мистецтві та ін. Матеріал дисертації може бути використаний при складанні методичних рекомендацій, створенні навчальних посібників чи підручників, написанні кваліфікаційних робіт у закладах вищої освіти.

6. **Апробація результатів дослідження.** Основні положення й результати дисертації були представлені на науково-практичних конференціях різного рівня, зокрема на *міжнародних*: «Актуальні проблеми музичної освіти та виховання» (Вінниця, 2024), «Теорія і практика цифрового навчання в сучасних закладах освіти» (м. Вінниця, 2024), «Перформативне та музичне мистецтво у контексті викликів сучасності» (Вінниця, 2025), «Синтез мистецтв як відображення змін соціокультурного простору сьогодення» (Житомир 2025), «Українське мистецтво у світовому культурному просторі: історія, сучасність та перспективи розвитку»

(Вінниця, 2025), сертифікати, що засвідчують участь у звітних науково-практичних конференціях професорсько-викладацького складу Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського: «Мистецтво та освіта в контексті національних традицій та сучасних трансформацій» (2023), «Мистецька освіта: виклики та перспективи» (2024), «Українське мистецтво у світовому культурному просторі: історія, сучасність та перспективи розвитку» (2025).

Результати дослідження **впроваджено** в навчальний процес Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського (довідка № 06/13 від 08.04.2025 р.), Комунального закладу вищої освіти «Академії культури і мистецтв» Закарпатської обласної ради (довідка № 01.7-09/51 від 10.04.2025), Тульчинський фаховий коледж культури (довідка №139 від 17.04.2025), Вінницький фаховий коледж мистецтв ім. М.Д. Леонтовича (довідка №297 від 16.04.2025).

Публікації. Основні теоретичні положення й висновки дисертації відображені в 13 публікаціях, серед яких 7 статей у фахових виданнях категорії Б, 1 – у наукометричній базі Scopus, 5 тез конференцій.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків до них, загальних висновків, списку використаних джерел (322 найменування), додатків 6 на 49 сторінках. Загальний обсяг дисертації становить 293 сторінок, основний текст – 192 сторінки.

РОЗДІЛ І

ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ПІДГОТОВКИ НА ВІННИЧЧИНІ

1.1. Історіографія та джерельна база дослідження.

Дослідження різних галузей національного культурного й освітнього простору увійшло в активну фазу з часу отримання Україною державності. Цей період у сучасних культурологічних, мистецтвознавчих, педагогічних науках характеризується посиленням дослідницького інтересу до вивчення

особливостей освітньо-культурного і мистецького життя України загалом та окремих її регіонів зокрема. Саме усвідомлення відмінностей і спільностей у перебігу культурних, освітніх, мистецьких процесів дозволяє відтворити повну панораму єдиної національної культури. До часу незалежної України практично усі форми її мистецького та освітньо-культурного життя остаточно набули рис професіоналізації, що дозволяє стверджувати про єдність загальної культурної та освітньої системи.

Вагому частку робіт у галузі культури, мистецтва та історії педагогіки складають дослідження хореографічного мистецтва, його теорії та історії, проблем виконавських шкіл, ролі окремих особистостей у розвитку класичної і народної хореографії, підготовки фахівців тощо. У ХХІ ст. в українській науці на перетині філософії, психології, культурології, мистецтвознавства, педагогіки поступово формується нова галузь – хореологія, яка всебічно досліджує танець як різновид художньої комунікації, самостійний вид мистецтва з власними семіотичними і феноменологічними властивостями. У дослідженнях з історії, теорії та художньої практики хореографічної культури окрему групу складають праці, присвячені проблемам хореографічної підготовки та професійної освіти з позицій вивчення зарубіжного досвіду, використання різноманітних методик навчання, формування естетичної культури особистості, її моральних якостей тощо.

Біля витоків вітчизняної хореології знаходяться роботи Юрія Станішевського (1936-2009) та Марії Загайкевич (1926-2014). Фундатор наукової школи з дослідження балетного театру Ю. Станішевський досліджував хореографічне мистецтво впродовж майже пів століття, аналізуючи національні особливості українських балетних вистав, специфіку репертуару театрів у різні періоди розвитку українського балету, роль провідних композиторів, хореографів і виконавців в еволюційних процесах національної хореографії. У ґрунтовних дослідженнях «Національний академічний театр опери та балету України ім. Тараса Шевченка: історія і сучасність» [246], «Балетний театр України: 225 років історії» [245], «що

вийшли друком у ХХІ ст., Ю. Станішевський розповідає про історичний шлях балетного театру України від перших танцювальних вистав і до нинішніх досягнень усіх українських театрів. У центрі уваги автора – кращі балети, створені за класичними та сучасними партитурами вітчизняних і зарубіжних композиторів, мистецькі звершення провідних акторів, балетмейстерів, диригентів, сценографів, аналіз творчих пошуків балетних колективів у контексті світової та європейської хореографічної культури» [237, с. 209]. У монографії «Балетний театр України: 225 років історії» дослідник підсумовує результати усіх своїх праць з вивчення української хореографічної культури, розглядаючи її у контексті світових мистецьких надбань та використовуючи наукові підходи, притаманні хореології.

У працях М. Загайкевич «Балетна драматургія» [84], «Українська балетна музика» [86] та «Драматургія балету» [85] марковано проблеми взаємодії музики і сценічної дії на прикладі аналізу балетів провідних українських композиторів, створених впродовж 1930 – 1960-х років.

Фундаментальні дослідження Ю. Станішевського та М. Загайкевич спонукали сучасних науковців до вивчення окремих етапів українського хореографічного мистецтва. Впродовж останнього десятиріччя ХХ – першої чверті ХХІ ст. у галузі теорії та історії хореографічного мистецтва з'явилася низка ґрунтовних праць. Так, П. Білаш предметом дослідження обирає українську сценічну хореографію, розглядаючи її в контексті розвитку європейської художньої культури 1910-1930-х рр. [10]. Н. Горбатова у вивченні особливостей становлення мистецтва класичного танцю в Україні обирає період кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. [31 – 37]. В. Пастух локалізує вивчення хореографічної культури теренами Східної Галичини у 1920 – 1930-і рр. [173]. С. Легка [124] і Т. Павлюк [171] досліджують відповідно народну та професійну хореографію ХХ ст.

Історія становлення хореографічної освіти в Україні у коло наукових інтересів потрапила лише за часів незалежної держави. Спочатку це були дисертації, тематика яких лише опосередковано торкається її проблематики. В

якості прикладу можна навести дослідження С. Забрєдовського «Педагогічні умови розвитку мотиваційної сфери студентів хореографічних спеціалізацій в процесі фахової підготовки у вузі культури» (1997), де стисло подається огляд становлення професійної хореографічної освіти [82].

Починаючи з 2000-х років, коло проблематики досліджень у галузі хореографічного мистецтва розширюється працями, присвяченими вивченню досвіду вітчизняної і зарубіжної хореографічної підготовки та освіти.

Одним з перших ґрунтовних досліджень, в якому проблеми хореографічної освіти в Україні знаходять своє цілеспрямоване вивчення, стала дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук Н. Горбатової «Становлення мистецтва класичного танцю в Україні (20-30-ті рр. ХХ ст.)» (2004). В одному з підрозділів роботи авторка розглядає питання хореографічної освіти вказаного періоду. Н. Горбатова доводить, «що українська національна школа хореографії і система класичної хореографічної професійної освіти почала формуватися ще у ХІХ ст.» [33, с.134] та розкриває роль західноєвропейських митців у підготовці українських танцівників. Зокрема у дисертації вказано, що перші школи класичного танцю діяли при Київській опері з 1894 р. під керівництвом С. Ленчевського, а згодом відкрилися студії Н. Тальоні-Дудинської при Харківській опері (1915), Р. Баланотті при Одеській опері (1916) та ін. На основі вивчення архівних матеріалів Н. Горбатова констатує, що у численних гімназіях, інститутах шляхетних дівчат, приватних навчальних закладах до програм навчання входили уроки танців (класичного і бального) з гімнастикою.

Початком активного періоду розвитку професійної хореографічної освіти в Україні Н. Горбатова вважає час відкриття державних театрів опери та балету у Харкові (1925), Києві (1926), Одесі (1926), Вінниці (1933) та інших містах. Дослідниця також розглядає особливості системи закладів підготовки танцівників і балетмейстерів за часів перших десятиліть «совєтів».

Впродовж першої чверті ХХІ ст. дослідження проблем хореографічної освіти активізувалося, з'явилася низка дисертацій, монографій, окремих

статей, які демонструють новий рівень розвитку культурологічної, мистецтвознавчої і педагогічної наук у галузі вивчення мистецтва танцю та хореографічної підготовки.

Отже, можемо констатувати, що у ХХІ ст. хореологія стала окремою мистецтвознавчою наукою, в якій предметом дослідження постають, як вже було зазначено вище, історія, теорія танцю і хореографічної освіти, синтез музики і хореографії, символіка і філософія танцю тощо. О. Чепалов, як один з перших вітчизняних хореологів, окреслив і конкретизував теоретичну базу цієї науки, об'єкти і предмети її вивчення [292 – 295]. Д. Шариков також позиціонує хореологію як універсальну науку про теорію, історію та художню практику хореографічної культури, виділяючи у ній самостійні галузі, зокрема й хореографічну освіту [307].

Вітчизняними дослідниками вже здійснено спробу класифікації наукових праць у галузі хореології. Так, І. Мурована у дисертації «Розвиток дитячої хореографічної освіти на Кіровоградщині (остання чверть ХХ – початок ХХІ століття)» (2018) увесь науковий доробок у цій галузі поділяє за певними напрямками, виділяючи сім груп досліджень [157]. До першої групи вона віднесла «історіографічні праці, у яких розкрито історію виникнення та становлення хореографічного мистецтва, фольклорно-етнографічних традицій та хореографічної культури різних регіонів України, діяльність професійних, самодіяльних та дитячо-юнацьких хореографічних колективів, становлення і розвиток хореографічної освіти України в різні періоди історичного розвитку» [157, с. 34]. Другу групу склали «фундаментальні дослідження, у яких обґрунтовано основи теорії вітчизняного та зарубіжного танцювального мистецтва, закладено підвалини для наукового дослідження народної хореографії, методології танцювального мистецтва» [Там само]. До третьої групи увійшли роботи, в яких аналізуються сучасні підходи у підготовці вчителів хореографії у закладах вищої педагогічної освіти, а до четвертої – праці з обґрунтування герменевтичного підходу щодо постановки танців різного національного походження. П'яту і шосту групи утворили

дослідженнях з обґрунтування методики «хореографічної роботи з дітьми різних вікових груп у закладах дошкільного виховання, загальноосвітніх навчальних закладах та позашкільних закладах естетичного виховання» та праці, «спрямовані на розкриття змісту та методик опанування різними жанрами і видами хореографічного мистецтва» відповідно [Там само, с. 35]. До останньої сьомої групи увійшли праці, в яких розкрито проблему інтеграції видів мистецтв у балеті та хореографічних композиціях.

Запропонована І. Мурованою класифікація охоплює усі дослідження у площині хореології. У результаті здійсненого аналізу змісту масиву наукових праць, авторка дисертації пропонує власну класифікацію робіт у галузі виключно хореографічної освіти, розділивши умовно усі дослідження на три групи.

До першої групи відносимо праці, які об'єктом дослідження обирають загальні проблеми теорії та історії вітчизняної хореографічної освіти. Група представлена роботами Л. Андрощук [1 – 3], О. Бігус [6 – 7], Т. Благової [11 – 19], А. Ветринської [24 – 25], Н. Горбатової [31 – 37], О. Касьянкової [112], О. Пастухова [174], Є. Пахольчак та Д. Кулика [176], В. Похиленко та О. Саленко [200], О. Ребрової [214 – 215], Т. Сердюк [239], Н. Чілікіної [299 – 305] та ін.

Другу групу складають дослідження, які вивчають досвід зарубіжних хореографічних шкіл в проєкції на перспективи його використання в українській хореографічній освіті. Сюди відносимо праці Д. Бідюка [8 – 9], Г. Ніколаї та М. Колесник [164], Т. Повалій [187 – 192], І. Ткаченко [264 – 265], Чжин Цянь [298] та ін.

Третю групу утворюють регіональні аспекти дослідження хореографічних шкіл і хореографічної підготовки, що склалися на теренах України. Це роботи Л. Вишотравки [27], У. Данилюк [48 – 51], К. Зозулі [101 – 104], Н. Марусик [131], Р. Мокрій [151–153], Ю. Москвічової, М. Сушицького та М. Шинкаренка [154 – 155], І. Мурованої [157], О. Якимчук [312] та ін.

Дослідження у галузі загальних проблем теорії та історії хореографічної освіти в Україні. Поміж ґрунтовних праць першої групи, які різнобічно

досліджують теорію та історію хореографічної освіти в Україні ХХ – початку ХХІ ст., виділяємо дисертацію на здобуття наукового ступеня доктора педагогічних наук Т. Благової (2021), в якій «цілісно проаналізовано генезу й розвиток хореографічної освіти в Україні впродовж ХХ – з початку ХХІ століття» [11, с. 6]. Дослідниця доводить «зумовленість організації хореографічної освіти суспільно-політичними, ідеологічними, соціокультурними детермінантами», розкриває «взаємозв'язок і взаємовплив зарубіжних і вітчизняних теорій, авторських концепцій, шкіл, виконавських практик у процесі формування змістових напрямів хореографічної освіти», а також обґрунтовує «забезпечення прогресивного поступу національної хореографічної освіти творчими досягненнями знаних хореографів України)» [Там само]. Т. Благова, ретельно проаналізувавши специфіку професійної, допрофесійної та неформальної хореографічної освіти, запропонувала власну періодизацію розвитку хореографічної освіти в Україні ХХ – початку ХХІ століття. Науковиця виділяє п'ять періодів, що відповідають п'яти етапам еволюції вітчизняної хореографічної освіти.

1900 – 1920 рр. дослідниця називає періодом «становлення професійних (у структурі театральнo-видовищної індустрії) і активного розвитку допрофесійних (у структурі закладів загальної освіти різних відомств) форм хореографічної освіти в умовах різних державних устроїв і політичних режимів» [11, с. 7].

1920 – 1929 рр., на які припадає нетривалий час «совєцької» політики коренізації (українізації), визначені періодом «синкретичності професійних (театральних) і аматорських (студійних) форм хореографічної освіти, активізації хореографічного новаторства» [Там само].

1930 – 1959 рр. у періодизації Т. Благової визначено часом «централізації, структурного визначення, контраверсійності розвитку хореографічної освіти в умовах тотальної ідеологізації й уніфікації змісту масового самодіяльного і професійного мистецтва» [Там само].

1960 – 1990 рр. визначено періодом «диверсифікації форм, змістових видів, напрямків аматорської і професійної хореографічної освіти на тлі ренесансу радянської танцювальної культури» [Там само].

Від здобуття Україною незалежності у 1991 р. розпочався «період модернізації хореографічної освіти в умовах реформування загальної і професійної мистецької освіти в незалежній Україні, стимульованого низкою нормативно-правових документів і урядових програм галузей освіти і культури» [10, с. 7].

У результаті вивчення процесів становлення і розвитку національної хореографічної освіти Т. Благова не лише визначає вплив інших національних шкіл, але й виділяє, як і Н. Горбатова, 1920-1930-і роки як час закладання основ сучасної системи українських закладів хореографічної підготовки.

У роботі О. Цвігун «Розвиток музичної освіти в навчальних закладах Києва (друга пол. XIX – поч. XX ст.)» (2020) є посилання на функціонування в Україні на початку XX ст. численних хореографічних студій [290].

Л. Андрощук, у контексті вивчення передумов для відкриття хореографічно-педагогічних спеціальностей у вищих закладах педагогічної освіти України, пропонує дещо іншу періодизацію еволюції національного хореографічного мистецтва, виділяючи *аматорський, професійний, підготовчо-професійний, мистецько-підготовчий і стратегічний етапи*. Для першого, аматорського етапу, що тривав впродовж 1920-1930-х рр., характерним був «розвиток аматорського мистецтва, створення центрів управління та розвитку художньої самодіяльності» [1, с. 273]. Впродовж 1930-1950-х рр. тривав професійний етап, що характеризувався активним створенням професійних хореографічних колективів України (30-50-і роки XX століття). 1950-1980-і рр. знаменують підготовчо-професійний етап, у часі якого було створено розгалужену систему підготовки мистецьких кадрів, спочатку технікумів (1950-1960-і рр.), а згодом і факультетів ЗВО (1970-1980-і рр.) з підготовки культурно-освітніх працівників. Впродовж 1970-1990-х рр., за класифікацією Л. Андрощук, тривав мистецько-підготовчий етап, на якому

було сформовано розгалужену мережу шкіл мистецтв та шкіл естетичного виховання. На стратегічному етапі (з початку XXI ст.), за твердженням Л. Андросук, здійснюється розробка «сучасної моделі підготовки культурно-освітніх працівників в сфері хореографічного мистецтва» [Там само]. Також у роботах Л. Андросук розкрито теоретичні основи інновацій у контексті становлення хореографічно-педагогічної освіти; представлено модель формування індивідуального стилю діяльності майбутнього вчителя хореографії, яка є основою саморозвитку і самовдосконалення його як фахівця [2;3].

Концептуальні питання фахової підготовки вчителів мистецьких дисциплін, зокрема й хореографії, досліджує О. Реброва [214 – 215]. Визначаючи поняття хореографічно-педагогічної ментальності вчителя як універсалії мистецької освіти, дослідниця виділяє унікальні якості, притаманні вчителю хореографічних дисциплін, найголовнішими з яких, на її думку, є «художньо-естетична настанова на передачу явищ дійсності в руховій пластиці учнів-танцюристів, особливий стиль синтезованого мислення через створення хореографічного образу» [215, с. 27]. О. Реброва також наголошує на необхідності розвитку креативності як важливої якості майбутніх вчителів, необхідної для створення оригінальних танцювальних композицій. Окремо дослідниця маркує необхідність формування організаційної культури, поліхудожнього фахового світогляду та ціннісного ставлення до етнонаціональних традицій [214]. Комплекс цих якостей забезпечить ефективність майбутньої професійної діяльності вчителя хореографії.

У дисертації Т. Сердюк «Формування художньо-естетичного досвіду майбутніх учителів хореографії» обґрунтовано загальні положення їх професійної підготовки [239]. Наголошуючи на комплексному підході до процесу, дослідниця підкреслює необхідність застосування низки принципів навчання (зокрема системності й послідовності; індивідуалізації та диференціації; поєднання традицій і новаторства; поєднання вербальних і невербальних факторів впливу; багаторазового повторення та варіативності;

міцності знань і умінь; міжпредметних зв'язків та ін.), які підвищують результативність підготовки вчителя хореографії.

Окремою підгрупою першої групи досліджень загальної історії і теорії хореографічної освіти можемо виділити роботи, присвячені актуальним питанням хореографічної підготовки, що розкривають важливі проблеми навчання. Спочатку в умовах поширення нових інформаційних технологій, а з 2020 року – пандемії, з 2022 – відкритої війни, які стали викликом для мистецької освіти загалом і змусили викладачів-хореографів усіх рівнів підготовки віднаходити нові форми і методи освітньої комунікації і роботи з вихованцями у танцювальних колективах та закладах мистецької освіти різного рівня. Так, В. Похиленко та О. Саленко аналізують сучасний стан української хореографічної освіти в умовах тотальної комерціалізації та пропонують можливі шляхи її покращення [200]. При удосконаленні освітньої системи у галузі хореографії автори пропонують гнучке поєднання сучасних технологій з традиційними педагогічними засобами. В іншій статті, присвяченій цій самій проблемі, В. Похиленко пропонує поглиблене вивчення народного танцювального фольклору, який постає досконалою формою народного художнього мислення [199].

На початку 2010-х рр. О. Касьянова на основі принципу доступності при опануванні професійних навичок запропонувала п'ятиступеневу модель національної системи хореографічної освіти, куди увійшли дошкільна мистецька освіта; повна середня мистецька освіта; базова вища освіта; повна вища мистецька освіта; освіта після закінчення ЗВО [112]. Зміст хореографічної підготовки молоді в освітньо-культурному просторі Вінниччини досліджується саме на рівнях вказаних ланок хореографічної освіти.

Багаторівневність сучасної хореографічної освіти маркує також і О. Бігус, стверджуючи, що «парадигма вищої хореографічної освіти в Україні початку третього десятиліття XXI ст. орієнтована на підготовку нового типу фахівців – професійно мобільних, які здатні легко пристосовуватися до мінливих умов

соціуму, ринку праці, дозвілєвих умов та ефективно працювати в інноваційному режимі» [7, с. 160]. Проте дослідниця наголошує, що професійна мобільність, як одна з найважливіших характеристик сучасного фахівця, повинна формуватися «за умови збереження алгоритму спадковості кращих педагогічних розробок, що існують на сучасному етапі в мистецьких закладах вищої освіти України» [Там само].

Н. Чілікіна у низці статей порушує питання сучасної хореографічної освіти у суб'єктно антрополого-педагогічній парадигмі, «яка дає можливість представити хореографічну освіту як особливий тілесно-пластичний засіб становлення суб'єктності (самості) фахівця хореографії» [299, с. 303].

А. Ветринська у пошуках шляхів вдосконалення сучасної хореографічної освіти, на основі власної практичної викладацької роботи та опитування здобувачів, запропонувала модель вищої освіти, яка дозволить надати майбутньому фахівцю всебічну підготовку до практичної діяльності [24]. Головною інновацією XXI ст. дослідниця вважає «запровадження електронних курсів та систем дистанційного навчання за допомогою цифрових технологій, що дозволяють продовжувати практичне навчання студентів незалежно від часу або їх фізичного місцезнаходження» [23, с. 61]. Висловлена А. Ветринською у 2017 р. думка в усій повноті реалізувалася спочатку у часі пандемії, а згодом – активної фази російсько-української війни.

Розвиваючи тези А. Ветринської, позитивні і негативні наслідки хореографічної освіти онлайн аналізує О. Пастухов. Позитивною стороною такого навчання дослідник вважає привабливість навчального процесу, що може підвищити продуктивність роботи. Проте зосередженість хореографічних дисциплін на фізичних і тілесних діях потребує безпосереднього контакту з викладачем. О. Пастухов вказує, що «однією з найбільш вагомих проблем для студентів-хореографів може стати відсутність тактильного / тілесного зворотного зв'язку. Коли зворотний зв'язок від тіла відсутній, це може становити серйозну проблему у формуванні практичних

компетенцій, які залежать від такого тілесного досвіду» [174, с. 58]. У результаті аналізу особливостей навчання онлайн О. Пастухов приходить до висновку про необхідність змішаної форми, при якій «використання віртуальної реальності, комп'ютерних ігор тощо в синергії з традиційними методиками навчання може покращити навчання з погляду активного слухання, уваги та часу, демонструє великий потенціал в освітній сфері» [Там само]. На відсутність у здобувачів можливості тактильного контакту з наставником як негативної сторони навчання у форматі онлайн вказують також Є. Пахольчак та Д. Кулик [176].

Проблема дистанційного навчання у хореографічній освіті знаходиться лише на початковій стадії свого вивчення, коли відбувається накопичення досвіду, що, безсумнівно, згодом знайде свою подальшу наукову розробку.

Вивчення зарубіжного досвіду хореографічної підготовки. Другу групу робіт з проблем хореографічної освіти складають дослідження, присвячені аналізу зарубіжного досвіду та віднаходження шляхів його використання в умовах навчального процесу на різних рівнях хореографічної підготовки та освіти. Студії іноземних практик активізувалися з 2010-х років. Одним з перших звернень до вивчення сучасного іноземного досвіду стала стаття Г. Ніколаї та М. Колесник «Інтеркультурне виховання підлітків на Близькому Сході засобами хореографії», в якій проаналізовано діяльність Ліванського театру «Caracalla» [164]. У статті проаналізовано роботу хореографічної студії «Caracalla», де навчається понад тисяча дітей і викладають танцюристи театру, зокрема й українського походження. Дослідниці охарактеризували особливості хореографічної підготовки на кожному з трьох рівнів – початковому, середньому та інтенсивному.

Результати вивчення досвіду сучасної хореографічної освіти у Польщі узагальнені у працях Т. Повалій [187 – 192], яка аналізує хореографічну підготовку в осередках різного типу:

- дошкільних закладах (центрах розвитку дитини, дитячих садках);

- позашкільних закладах (хореографічних школах і школах мистецтв; палацах і будинках культури; танцювальних студіях, центрах, клубах; ансамблях і курсах танцю, хореографічних гуртках та ін.);
- державних і приватних середніх спеціальних хореографічних навчальних закладах (училищах і балетних школах),
- вищих навчальних закладах (університетах, академіях, вищих школах, студіумах).

У монографії «Модернізація хореографічної освіти в Польщі (кінець ХХ – початок ХХІ століття)» Т. Повалій окреслює перспективи використання польського досвіду у практиці українських навчальних закладів, що передбачає «активізацію співпраці з міжнародними освітніми організаціями, спрямування діяльності навчальних закладів на міжкультурне виховання, сприяння розвитку міжнародних зв'язків шляхом участі у програмах культурних обмінів та міжнародних танцювальних конкурсах і фестивалях» [189, с.125]. Дослідниця також пропонує запроваджувати нові моделі хореографічної підготовки, зокрема театральнотанцювальної, хореотерапевтичної, танцювально-модернової та ін.

Британський досвід хореографічної освіти у порівнянні його з українським досліджує Д. Бідюк [8 – 9]. У дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук дослідник визначає спільне і відмінне у підготовці фахівців-хореографів Великої Британії та України, а також подає низку рекомендацій щодо впровадження конструктивних здобутків зарубіжного досвіду у практику української хореографічної підготовки та освіти. Актуальність компаративного аналізу зарубіжного та українського досвіду Д. Бідюк обґрунтовує тим, що «на тлі інтеграції України до європейського освітнього простору вивчення пріоритетних стратегій провідних європейських країн щодо професійної підготовки хореографів інтенсифікує реформаційні процеси та сприяє досягненню прогресивних результатів у забезпеченні якості хореографічної освіти» [8, с.9]. На основі вивчення особливостей професійної підготовки танцівників і хореографів у

зкладах вищої освіти Великої Британії дослідник пропонує шляхи удосконалення освітніх програм в університетах України з урахуванням власних національних традицій та ментальності, водночас акцентуючи важливість міжнародного співробітництва, яке здатне забезпечити мобільність фахівців. Д. Бідюк пропонує розширити для здобувачів коло спеціалізацій, до розробки яких вважає за необхідне залучити фахівців-практиків. Рекомендація щодо активізації використання інформаційних технологій та мультимедійних засобів у процесі хореографічної підготовки продемонструвала свою актуальність у часі дистанційного навчання періоду пандемії.

І Т. Повалій, і Д. Бідюк вказують на необхідність створення програм для здобувачів з обмеженими можливостями. Така рекомендація також актуалізувалася з початком активної фази російсько-української війни, що призвела до появи значної кількості людей, особливо молоді, з різноманітними фізичними травмами. Танцювальні студії для такої категорії українських громадян можуть стати ефективним методом арт-терапії.

Засобами модернізації вітчизняної хореографічної підготовки Д. Бідюк визначає також широке опанування стилями сучасного танцю, «впровадження інтеркультурних хореографічних дисциплін із залученням іноземних студентів та проведення міжнародних майстер-класів з метою виникнення активного полілогу в галузі хореографічної освіти» [9, с.12]. Залучення інтеркультурного компоненту у своїх роботах маркує також і Т. Повалій.

Досвід вищої освіти у Німеччині другої половини XX – початку XXI століття вивчає І. Ткаченко [264 – 265]. Перспективним для впровадження у процес підготовки фахівця-хореографа в Україні дослідниця вважає спрямованість «на формування міжкультурних компетентностей майбутніх фахівців, сприяння розвитку міжнародних зв'язків шляхом участі студентських виконавських колективів у програмах культурних обмінів, міжнародних танцювальних конкурсах і фестивалях» [265, с.188]. І. Ткаченко пропонує доповнити інноваційні моделі хореографічної підготовки, рекомендовані Т. Повалій (театрально-танцювальної, хореотерапевтичної,

танцювально-модернової), балетмейстерською, хореологічною та евричмічною моделями. Коло спеціалізацій дослідниця пропонує розширити введенням перформансу, танцювальної педагогіки, театру танцю, танцювальної культури, евричмії, хореотерапії, перелік фахових дисциплін оновити навчальними курсами з «танцювальної дидактики, медицини танцю, контактної імпровізації, анатомії танцю, естетичної гімнастики» [Там само, с.188-189].

Особливості навчальних програм з хореографічної підготовки у ЗВО Німеччини, Нідерландах, Швейцарії, Бельгії, Франції, Угорщини, Швеції та США, розрахованих на різні терміни навчання, охарактеризовані у статті Чжин Цянь «Розвиток художньо-естетичних орієнтирів студентів коледжів засобами хореографічного мистецтва: тренди, моделі, орієнтири» [298]. Чжин Цянь також наводить приклади впровадження надбань зарубіжних шкіл у вітчизняній хореографічній освіті, зокрема на кафедрі режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка. Різноманітні відкриті заходи, конкурси і фестивалі, започатковані кафедрою (студентські театри «TILO Dance Theatre» та UBT «Premiera», Міжнародний конкурс хореографічного мистецтва «Super dance», Всеукраїнський профорієнтаційний фестиваль хореографічного мистецтва «Відлуння» та ін.), спираються на практику зарубіжних хореографічних шкіл у поєднанні з українськими традиціями.

Особливості підготовки майбутніх учителів хореографії на пострадянському просторі, зокрема у вищих навчальних закладах Республіки Казахстан, досліджує Ю. Єфіменко. У статті «Хореографічно-педагогічна освіта в Республіці Казахстан: сучасний стан і перспективи розвитку» проаналізовано зміст освітніх програм підготовки хореографів ступеня вищої освіти бакалавр і констатовано наявність суперечності «між гострою потребою у фахівцях-хореографах у галузі педагогічної освіти та слабкою орієнтацією підготовки хореографів на відродження справжніх національних культурних традицій» [80, с.101]. Перспективи розвитку й удосконалення

хореографічно-педагогічної освіти Ю. Єфіменко вбачає у впровадженні різноманітних інноваційних технологій, що суголосно й висновкам багатьох дослідників щодо української хореографічної освіти.

Побічно особливості хореографічної підготовки у країнах Західної Європи охарактеризовані у вже згаданій статті В. Похиленка та О. Саленка, присвяченій аналізу стану сучасної хореографічної освіти в Україні та пошуку можливих шляхів її розвитку [200]. Дослідники аналізують досвід Експериментальної академії танцю (SEAD) м. Зальцбург (Австрія), Школи Моріса Бежара у м. Лозанна (Швейцарія), Arnhem School of Dance університету ArtEZ University of Arts м. Арнем (Нідерланди), Школи Бориса Шармаца БОКАЛЬ (BOCAL). Так, у діяльності Експериментальної академії танцю марковано її комплексний підхід, адже усі здобувачі вивчають класичний і сучасний танець, йога і пілатес, соматичні практики, контактну імпровізацію, театральну майстерність, а також контактної історію та аналіз танцю, музики, ритміки, анатомії, філософії.

У Школі Моріса Бежара, крім хореографічної техніки її засновника, студенти опановують сучасний танець і балетну майстерність, а також основи суміжних мистецтв – музичний акомпанемент і гру на ударних інструментах, вокал і хоровий спів. Особливістю Школи є й те, що її вихованці вивчають ще й кендо – різновид японського бойового мистецтва.

Завдання програми Arnhem School of Dance університету – «підготувати усебічно розвинених студентів, які зможуть побудувати успішну кар'єру і танцівника, і хореографа. Особлива система періодизації навчання залишає час на самоосвіту – від студентів чекають ініціативності, допитливості і зацікавленості культурою і творчістю» [200, с. 121].

У результаті аналізу закордонного досвіду В. Похиленко та О. Саленко наголошують на необхідності всебічної підготовки сучасного хореографа, якому, «окрім володіння профільною дисципліною необхідно мати глибокі знання з дієтології, біомеханіки, біохімії м'язової діяльності, педагогіки, анатомії, а також вікової психології [200, с. 123].

Загалом, вивчення вітчизняними дослідниками зарубіжного досвіду хореографічної освіти спрямоване на реформування хореографічної підготовки у річищі її модернізації та використання найкращих здобутків закордонних майстрів сцени.

Дослідження регіональних хореографічних шкіл і традицій хореографічної підготовки. Якщо регіональні аспекти теорії та історії хореографічного мистецтва загалом вже отримали своє вивчення, зокрема у дисертаціях О. Бігус [5], В. Гордєєва [38], К. Куртєвої [121], Т. Медвідь [147], І. Мостової [156], В. Пастух [173], О. Петрика [179], Л. Щур [311], монографіях Б. Стаська [248 – 249] та інших працях, то особливості хореографічної освіти у різних регіонах України у сучасній вітчизняній педагогічній науці на сьогодні ще не знайшли свого різнобічного дослідження.

Одним з аспектів дослідження гуцульської хореографії як складової національних мистецько-культурних процесів кінця XIX-XXI століть Н. Марусик обирає її відображення у загальній та фаховій освіті [131]. Дослідниця характеризує діяльність низки самодіяльних дитячих і дорослих танцювальних колективів Галичини, Прикарпаття, Закарпаття, Бойківщини, Буковини, Гуцульщини, Коломийщини, побічно торкаючись і питань становлення хореографічної підготовки на цих землях. Так, вона вказує на функціонування у 1920-1930-х рр. у Львові шкіл артистичного та нцю М. Ржечицької-Вайдової, модерного танцю М. Бронеvської, танцювальних шкіл Б. Кац та О. Федак-Дрогомирецької та ін. У місті було засновано й школу ритмопластики О. Федів-Суховерською, де викладали вільний танець та евритміку [131, с. 126-127].

Н. Марусик подає перелік львівських спеціалізованих закладів музичної освіти періоду між двома світовими війнами, в яких обов'язковими дисциплінами були ритмопластика й модерний танець. На думку упорядників навчальних програм цих шкіл, пластичні вправи сприяли розвитку почуття ритму й загальної музикальності учнів. До переліку увійшли Драматична школа Фелікса Фрончковського, Музичний заклад Мальвіни Райсс,

Львівський музичний інститут Анни Нементовської¹, Консерваторія Польського музичного товариства, приватний польський Львівський Музичний Інститут, Вищий музичний інститут імені Миколи Лисенка та низка приватних закладів. Дослідниця також аналізує методичне забезпечення навчання, створене І. Боберським, В. Верховинцем, Ф. Колесою, З. Колтин-Круг, О. Гердан-Заклинською, О. Суховерською, О. Федак-Дрогомирецькою, Г. Терлецьким на основі етнічних мелодій і хореографічних елементів. Методичні праці О. Суховерської та М. Гайворонського «Рухові забави та ігри: з мелодіями й примовками», «Матеріали до вивчення українського національного танку» Р. Петріни, збірка танців і ритмічних забав для дітей «Молоданчик» О. Гердан-Заклинської, «Забави і гри рухові» І. Боберського, «Весняночка» В. Верховинця виникли внаслідок узагальнення власного досвіду їх упорядників. «Більшість з названих фахівців залучали свої напрацювання в педагогічних процес у жіночих школах, гімназіях і танцювальних студіях на базі навчальних закладів. Завдяки діяльності цих видатних діячів хореографічного мистецтва та їх учнів позиції українського етнічного різновиду ритмопластичного танцю, етнохореографії активно популяризувались за межами України» [131, с. 126-127]. Н. Марусик характеризує викладацьку діяльність танцівників, що зробили вагомий внесок у розвиток хореографічної підготовки на теренах Західної України (В. Авраменка, М. Броневської, О. Заклинської, О. Федів-Суховерської та ін.) [Там само].

Загалом, дослідження Н. Марусик засвідчує, що у 1920-1930-і рр. на Західній Україні існувала досить розвинена мережа закладів хореографічної освіти та загальних і спеціалізованих музичних закладів, у навчальному процесі яких хореографічна підготовка посідала важливе місце. Соціокультурним чинником, що сприяв становленню й розвитку усієї мистецької підготовки на цих теренах, була належність значної частини цих

¹ Згодом заклад було перейменовано у Львівську музичну консерваторію імені Кароля Шимановського.

українських територій до Республіки Польща (1918 – 1939) і загальна тяглість мистецьких традицій.

Становлення і розвиток Львівської хореографічної школи досліджує Р. Мокрій [150 – 153]. Як і Н. Марусик, Р. Мокрій вказує на досить високий рівень хореографічної підготовки на Галичині, яка у період між двома світовими війнами опановувала найновішими танцювальними методиками. Дослідниця також аналізує підготовку у Державній Львівській хореографічній школі – на сьогодні єдиній у Західній Україні, яка займається підготовкою юнацтва до початку навчання у закладах фахової передвищої освіти та тісно співпрацює з Львівським національним академічним театром опери та балету імені Соломії Крушельницької. Р. Мокрій визначає роль «Львівського дитячого театру балету», заснованого при школі у 2010 р., аналізує його постановки балетів «Лис Микита» на музику І. Вимера, «Привал Кавалерії» І. Армсгеймера, а також виступи учнів школи у виставах Львівської Національної Опери, зокрема у постановці «Тіні забутих предків» на музику І. Небесного.

Діяльність окремих дитячих і юнацьких хореографічних колективів Києва, Харкова, Львова, Вінниці характеризує К. Зозуля у статті «Організація навчання хореографії дітей молодшого шкільного віку в позашкільних закладах України в контексті сьогодення» [104] та дисертації «Організація навчання хореографії дітей молодшого шкільного віку в позашкільних закладах України (друга половина ХХ століття)» [102]. Окрему увагу дослідниця приділяє аналізу діяльності дитячого балетного театру при Харківській хореографічній школі, проте хибно називаючи його єдиним в Україні, не беручи до уваги вже згаданий дитячий театр балету у Львові. К. Зозуля констатує, що специфікою навчання дітей 6–9 років у Харківській хореографічній школі є робота за авторськими програмами, які охоплюють власне танець (навчання основам хореографії, розвиток артистизму, пластичної фантазії), гімнастику (розкриття фізичних можливостей, зміцнення організму, здоров'я, виховання професійних даних), ритміку і музично-творчу

практику (розвиток музикальності, ритму, ладового слуху, вокальних даних), етику (курси «Чесноти», «Азбука театру», «Міфи давніх цивілізацій», спрямовані на виховання інтелекту, духовне формування особистості) та образотворче мистецтво (навчання малювання, розвиток просторової фантазії) [104, с. 78]. Навчання у Харківській хореографічній школі передбачає також заняття з хору, фортепіано та вокалу. Зміст освітніх компонентів навчання у цій школі дозволяє зробити висновок про застосування комплексного підходу у хореографічній підготовці учнів, що сприяє розвитку особистісних якостей, моральних орієнтирів та громадянської позиції вихованців.

Найбільше дослідженими у вітчизняній науці є традиції хореографічної підготовки у Києві. Зокрема нотатки про діяльність у місті різноманітних шкіл класичного танцю у першій третині XX ст. містяться у дослідженнях Ю. Станішевського [247], Є. Коваленко [117], М. Курінної [119 – 120], М. Марушки [132], Т. Сітенко [241] та ін. У. Данилюк локалізує науковий інтерес на хореографічній культурі міста 1910-1920-х рр., занурюючись у галузь проблем тогочасної хореографічної підготовки [48 – 51]. Дослідниця констатує роботу Першої державної балетної школи та балетної студії М. Ланге при Київській опері, студій М. Мордкіна, Б. Ніжинської, І. Чистякова, А. Романовського. У. Данилюк приходить до висновку, що діяльність цих студій «стала підготовчим етапом до створення професійних освітніх закладів для артистів балету в Україні. Також в студіях були проведені перші спроби впровадження ідей ритмопластики як одного з можливих шляхів оновлення класичного танцю, розширення його лексичного діапазону» [48, с. 65].

Впровадження ідей Е. Жак-Далькроза у хореографічну підготовку на українських землях частково розкрито у дисертації Н. Марусик та конкретизовано у статті Л. Вишотравки «Історичний аспект розвитку ритмопластичного методу Е. Жак-Далькроза в Україні (20–30-ті рр. XX ст.)» [27]. Так, Л. Вишотравка стверджує, що «в Україні одними з перших ідей швейцарського ритміста почали розвивати його учениці З. Свьонтковська та

Ф. Щепановська, які відкрили у Львові музичну школу нового типу за методом Е. Жак-Далькроза, що функціонувала до 1924 р.» [27, с. 50]. Також за цим методом у Львові працювали і танцювальні студії О. Полуй-Барвінської та О. Федак-Драгомирецької; принципи Е. Жак-Далькроза при викладанні ритміки та пластики при Консерваторії Польського музичного товариства використовували С. Гловацький та у Драматичній школі Фрончковського – В. Вольська. У. Данилюк, І. Гутник [51] та Л. Вишотравка [27] характеризують діяльність київських закладів з методикою навчання за системою Е. Жак-Далькроза, зокрема студії А. Пашковської та Інституту ритмічного виховання.

Поміж існуючих ґрунтовних досліджень хореографічної культури регіонів України відмічаємо дисертацію І. Мурованої, яка вивчає проблему розвитку дитячої хореографічної освіти Кіровоградщини останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст. [157].

Дослідження стану хореографічної підготовки на Вінниччині знаходиться на своєму початковому етапі і представлено лише декількома роботами. У статті «Народна хореографічна культура Вінниччини: збереження й трансформація регіональних традицій» Ю. Москвічової, М. Сушицького та М. Шинкаренка на прикладі діяльності Народного художнього колективу України ансамблю танцю «Радість» та Народного ансамблю танцю «Барвінок» охарактеризовано особливості репертуару колективів та систему навчання у них [155].

Дитячу хореографічну освіту у соціокультурному просторі окремих територіальних громад Вінниччини аналізує О. Якимчук, обравши об'єктами вивчення Вінницько-Хутірську та Лука-Мелешківську дитячі школи мистецтв [312]. У цих школах на хореографічних відділеннях створено навчальні танцювальні колективи, які впродовж свого існування неодноразово виборювали першість на різноманітних всеукраїнських і міжнародних змаганнях.

У контексті загальних засад становлення і розвитку освітніх закладів цінними при вивченні хореографічної підготовки в освітньо-культурному

просторі Вінниччини є інформація та окремі узагальнення, що містяться у дослідженні Т. Зузяк «Тенденції становлення педагогічної освіти Поділля (кінець XVIII – початок XX століття)» [105].

У результаті стислого огляду наукових праць можемо констатувати, що на теперішній час у вітчизняній хореології сформувалася окрема галузь досліджень, присвячена проблемам хореографічної підготовки й освіти. З початку 2000-х рр. активізувалася увага науковців до питань фахової підготовки хореографів та вчителів хореографії, що відображено у низці праць, де обґрунтовано концептуальні підходи, зміст, методи і форми хореографічної освіти. Сучасні дослідники «пропонують методiku викладання фахових дисциплін, модель індивідуального стилю діяльності майбутнього вчителя хореографії, обґрунтовують запровадження загальнодидактичних та спеціальних принципів навчання, висвітлюють роль педагогічної практики у професійному становленні майбутнього вчителя та його готовності до роботи з дитячими хореографічними колективами» [157, с.50]. Проте й досі бракує досліджень з виявлення специфіки хореографічної підготовки в освітньо-культурному просторі окремих регіонів України.

Джерельною базою дослідження хореографічної підготовки на Вінниччині стали різноманітні друковані матеріали, що були опубліковані впродовж 1920-1980-х рр. у радянських часописах обласного і республіканського рівня («Вінницька правда», «Більшовицька правда», «Слово Подолії», «Вінницькі вісті», «Вісті», «Рабочая крестьянская газета», «Червоний край», «Шлях» та ін.).

Статистичні та довідкові джерела з Державного архіву Вінницької області (звіти районних та обласного відділів культури та відділів освіти, Вінницької обласної філармонії та ін.) дозволяють реконструювати шлях становлення й розвитку хореографічної підготовки на теренах Вінниччини.

Авторкою дослідження було ретельно вивчено зміст звітів відділів культури усіх районів Вінницької області від 1940-х років до теперішнього часу, документи Вінницького обласного будинку народної творчості на

предмет визначення стану хореографічної підготовки молоді окресленого у темі дисертації періоду. Для детального аналізу було обрано Бершадський, Козятинський, Калинівський, Жмеринський, Могилів-Подільський райони та Вінницю. Інформація в більшості документів є подібною, адже усі творчі колективи в обов'язковому порядку керувалися центральними директивами, що спрямовували формування змісту хореографічної підготовки, репертуару танцювальних колективів в єдине ідеологічне русло, покликане формувати світогляд громадянина соціалістичної держави.

Вибір вказаних районів обумовлений також географічними і соціокультурними чинниками. Бершадський район, що знаходиться на південному сході, є одним з найвіддаленіших від центру у Вінницькій області², тому може слугувати репрезентантом стану хореографічної підготовки у віддалених районах. Віддаленим від Вінниці є і Могилів-Подільський район, що знаходиться на кордоні з Молдовою. Проте, у порівнянні з Бершаддю, районний центр тут представлено містом з достатньо розвинутою мережею культурно-освітніх і дозвіллевих закладів. У Козятинському районі, розташованому в північній частині Вінницької області³, знаходиться важлива вузлова станція Південно-Західної залізниці Козятин, завдяки якій (зокрема наявності багатьох підприємств з обслуговування залізничного транспорту) економічний стан міста й району дозволяв активно розвиватися культурі. Великим залізничним вузлом є Жмеринка, що за кількістю населення на третину перевищує Козятин. Тож на прикладі Козятинського і Жмеринського районів можна скласти картину розвитку хореографічної підготовки молоді у районах, невіддалених від обласного центру та з відносно розвинутою промисловістю. У свою чергу, різноманітні промислові підприємства у своїй

² У жовтні 2020 року колишній Бершадський район увійшов до Гайсинського району. Населення району – до 60 тис. Межує із Савранським районом Одеської, Гайворонським районом Кіровоградської та Уманським районом Черкаської областей. Бершадь знаходиться на відстані 155 км від Вінниці

³ На півночі Козятинський район межує з Бердичівським районом Житомирської області. Козятин знаходиться на відстані 65 км від Вінниці

структурі мали профспілкові клуби і будинки культури, при яких поступово створювалися й хореографічні колективи.

Калинівський район межує з Вінницьким і Козятинським районами, а сама Калинівка знаходиться на відстані 27 кілометрів від обласного центру. Після завершення Другої світової війни інфраструктура району починає активно відновлюватися і розвиватися, що вплинуло й на розвиток його культурного життя.

Отже, основу джерельної бази дослідження складають документи Державного архіву Вінницької області, які можна поділити на декілька груп. Першу з них складають періодичні видання різних часів, зокрема газети «Шлях», «Слово Подолії», «Вісті», «Вінницькі вісті» та ін., з яких отримуємо інформацію про культурно-мистецьке життя Вінниччини, виступи професійних та аматорських хореографічних колективів, різноманітні заходи з популяризації мистецтва танцю, формування складу артистів танцювальних колективів.

Другу групу утворили звіти районних відділів культури та сільських клубів. Вони містять інформацію, що дозволяє визначити стан хореографічної підготовки молоді у різних куточках Вінниччини, зокрема кількість колективів та їх учасників, наявність чи відсутність професійних керівників хореографічних колективів, участь ансамблів у різноманітних заходах, їх репертуар тощо.

До третьої групи відносимо документи Вінницької обласної філармонії та Вінницького обласного будинку народної творчості – звіти, плани роботи, афіші, програми концертів, протоколи засідань художньої ради філармонії, матеріали проведення різноманітних конкурсів, фестивалів та інших заходів.

Окрему групу джерельної бази дослідження складають освітні програми та інші документи закладів, де здійснюється хореографічна підготовка дітей та молоді:

- типові освітні програми закладів початкової мистецької освіти, якими керуються викладачі цих закладів у навчальному процесі;

- освітньо-професійні програми підготовки фахових молодших бакалаврів, бакалаврів та магістрів у закладах передвищої і вищої освіти, а також навчальні плани і робочі програми навчальних дисциплін;
- навчальні програми позашкільної освіти художньо-естетичного профілю Вінницького міського центру художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок».

При вивченні дисертаційної проблематики вагомого значення набувають різноманітні періодичні видання, що друкувалися або мали інтернет-сайти у часи незалежної України, офіційні сайти хореографічних колективів та шкіл мистецтва.

В якості окремої групи матеріалів з джерельної бази дослідження виділяємо світлини із зображеннями різноманітних хореографічних колективів, програми та відгуки на їх виступи у місцевій, всеукраїнській та зарубіжній періодиці, що зберігаються як у Державному архіві Вінницької області, так і у приватних архівах авторки дисертації, керівників хореографічних колективів та ін. Окрему групу складають відеоматеріали, надані керівниками й учасниками танцювальних колективів, а також інтерв'ю авторки дисертації з викладачами хореографічних дисциплін та художніми керівниками колективів.

У зборі джерельної бази дослідження важливу роль відіграли власні спостереження авторки дисертації, яка впродовж тривалого часу в якості керівника хореографічного колективу і викладача сама є безпосередньою учасницею процесів, що відбувалися й відбуваються у системі хореографічної підготовки і фахової освіти Вінниці.

1.2. Теоретико-методологічна база дослідження

У визначенні головних методологічних положень дослідження виходимо з основоположної тези про те, що хореографічна підготовка молоді на Вінниччині у 1920-х – 2020-х роках постає самостійною, складною і

динамічною системою. Її розуміння як системи, що складається з низки підсистем, спонукає до віднаходження таких методологічних підходів, які здатні визначити сутність і зміст цієї системи, усвідомити взаємозв'язки в її структурі та зробити прогноз на її подальший розвиток. Водночас необхідно увиразнити, що хореографічна підготовка є підсистемою більш складної системи – освітньо-культурного простору краю вказаного періоду, а освітньо-культурний простір, в свою чергу, постає підсистемою соціокультурного простору Вінниччини. Отже, можемо констатувати багат шарову структуру велетенської системи соціокультурного життя Вінниччини 1920-2000-х рр., в якій однією з її підсистем виступає освітньо-культурний простір, а хореографічна підготовка – окремою підсистемою, що потребує контекстного вивчення. У зв'язку з тим, що між підсистемами функціонують складні і взаємозалежні зв'язки, дослідження потребують усі її складові. Для такого ґрунтовного дослідження цих підсистем необхідно задіяти інформацію та досвід з інших галузей наукового знання. Тому метадискурс дослідження хореографічної підготовки молоді на Вінниччині в історично-культурній динаміці потребує залучення наукових положень, що походять з суміжних галузей знання, зокрема педагогіки, історії та історичного краєзнавства, соціології, політології, філософії, психології, мистецтвознавства, культурології та ін. Окремо варто виділити педагогічну персоналогію, адже зміст хореографічної підготовки творять окремі педагоги і танцівники, що створили впродовж досліджуваного періоду власну систему педагогічних методів і прийомів навчання, а в окремих випадках можна констатувати появу самостійних хореографічних шкіл з оригінальною культурологічно-освітньою концепцією хореографічної підготовки молоді⁴. Отже, вивчення хореографічної підготовки молоді в освітньо-культурному просторі

⁴ Яскравим прикладом такої школи є Комунальний заклад «Вінницький міський центр художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок»», діяльність якого буде ретельно проаналізовано й узагальнено у Третньому розділі дослідження.

Вінниччини має трансдисциплінарний характер і потребує залучення різноманітних загальнонаукових і конкретно наукових методів.

У пошуках методів дослідження автором роботи було використано досвід вітчизняних (зокрема Т. Благова [11], Н. Горбатова [33], Т. Зузяк [105], І. Зязюн [106 – 107], В. Максименко [127], Г. Ніколаї [163], Т. Паньок [172], А. Підлипська [181], О. Плахотнюк [185], В. Похиленко [199], Ю. Сорока [242], Ю. Станішевський [246], О. Чепалов [294 – 296], Н. Чілікіна [302], Д. Шариков [307 – 308] та ін.) і зарубіжних (S.S. Carey [313], L. B. Christensen [314], J. G. Correa da Silva [315], K. Hinkelmann, O. Kempthorne [316], C. L. Lastrucci [318], E.H. Madden [320], E. B. Wilson [322] та ін.) науковців. Основоположними принципами їх досліджень виступають науковість, об'єктивність та історизм, що поєднуються з принципами культуровідповідності та природовідповідності, взаємодії теорії та практики. Застосування таких принципів у нашому дослідженні дозволяє проаналізувати провідні концепції, ідеї та освітні практики хореографічної підготовки молоді.

Ідея подолання міждисциплінарних кордонів і вихід у сферу трансдисциплінарного дослідження, яку з успіхом реалізують у соціальних науках, є ефективною як при вивченні культури загалом, так і при дослідженні історії становлення і розвитку хореографічної підготовки в Україні і на Вінниччині зокрема. Завдяки трансдисциплінарному характеру дослідження з'являється можливість «використання різноманітних за дисциплінарним „походженням” методів дослідження культурних процесів та об'єктів» [242, с.118]. Так, при вивченні навчальних програм хореографічних студій або інших текстів застосовано *дискурсивний аналіз і контент-аналіз*. Дискурсивний метод дозволяє зрозуміти відношення різних соціальних прошарків і вікових груп до процесів хореографічної підготовки. Контент-аналіз було застосовано при роботі з архівними документами, коли необхідно було здійснювати комплексний пошук з різноманітних джерел, класифікувати їх, угруповувати та виокремлювати головне від другорядного. Контент-аналіз також було застосовано при систематизації культурологічних,

мистецтвознавчих і науково-педагогічних праць, тематика яких є дотичною до змісту нашого дослідження.

У часі пошуку, обробки та аналізу масиву першоджерел, визначення передумов становлення хореографічної підготовки в освітньо-культурному просторі Вінниччини впродовж столітнього періоду було використано різноманітні *емпіричні методи*, зокрема описово-аналітичний, метод джерелознавчого та історіографічного аналізу та ін.

Усвідомлення проблем хореографічної підготовки на Вінниччині як складової її освітньо-культурного та загального соціокультурного простору загалом спонукало автора дисертації в якості основоположного обрати *системний підхід*, який у наукових дослідженнях постає також і методом. Французькі дослідники Gérard Donnadieu, Daniel Durand, Danièle Neel, Emmanuel Nunez, Lionel Saint-Paul групи AFSCET («Поширення системного мислення») розглядають системний підхід наслідком дії феномену глобалізації, зокрема й культурної, що прискорює усвідомлення складності усіх соціокультурних процесів⁵ [317]. У випадку дослідження хореографічної підготовки системний підхід продуктивний не лише своїм контекстним (система-підсистеми) баченням цього явища, але й обов'язковим вивченням взаємодії, зворотних зв'язків, регулювання, організації, мети, глобального бачення, еволюції феномену, що досліджується. Реалізація такого підходу вимагає концептуальних і практичних зусиль, спрямованих на усвідомлення формування змісту хореографічної підготовки на Вінниччині у період 1920-х – 2020-х років. Хореографічна підготовка як об'єкт у нашому дослідженні постає системою, тобто цілісною сукупністю елементів, що взаємозв'язані між собою.

Перевагою застосування системного підходу є об'єднання теоретичних, практичних та методологічних підходів при вивченні складних явищ, яким є і об'єкт нашого дослідження. Контекстне бачення та постійне урахування

⁵ З'явившись у США у 1950-х рр., системний підхід практикується в Європі з 1970-х рр. як ефективний і перспективний шлях досліджень у багатьох наукових галузях.

зворотних зв'язків дозволяє вивчати досліджуване явище в його динамічній цілісності, досягаючи рівня кругової причинності.

Важливою умовою системного підходу у контексті нашого дослідження є його опора на послідовний перехід від загального до часткового і навпаки, що потребує вивчення системи на рівнях багатьох підсистем. Зокрема, виявлення особливостей перебігу процесів хореографічної підготовки певного періоду є неможливим без аналізу їх соціокультурного контексту всеукраїнського та регіонального масштабу.

Обов'язковою складовою системного підходу є *принцип цілісності*, використання якого в історико-педагогічних дослідженнях є ефективним, адже саме при його застосуванні розкривається сутність зворотних зв'язків. І. А. Зязюн маркує особливе значення цілісного підходу для історико-педагогічних досліджень, в яких «цілісність освітніх систем може бути адекватно описана лише з використанням категорій «взаємозв'язок», «єдність», «інтеграція»» [106, с. 9]. Т. Зузяк наголошує, що «на практиці про цілісність тієї чи іншої системи найчастіше судять за її ефективністю у виконанні покладеної на неї місії» [105, с. 53]. Адаптуючи твердження Т. Зузяк щодо цілісності освіти до умов дослідження хореографічної підготовки, можна стверджувати про доцільність розгляду цілісності хореографічної підготовки як інтегрального критерія її ефективності. Дослідниця виділяє окремі смислотворні і системотворчі «лінії», «що поєднують окремі характеристики, елементи, ланки, ступені і рівні освіти в єдину цілісність у наукових дослідженнях і інноваційній педагогічній практиці» [Там само]. Екстраполяція цих «ліній» на хореографічну підготовку дозволяє виділити центральну смислотворну гуманістичну ідею та відповідність їй; взаємозв'язок, спадковість, взаємодоповнюваність і варіативність її змісту та результатів; відповідність процесуальних характеристик процесу цілям, цінностям, смислам і змісту хореографічної підготовки [105, с. 53].

Окрім принципу цілісності як складової системного підходу, дослідники ще виділяють в його межах принципи всебічності, субординації, динамічності,

принципи системоутворюючих відносин і випереджаючого відображення. Застосування *принципу всебічності* дозволяє охопити усі внутрішні зв'язки і відносини системи, зокрема процеси становлення і розвитку хореографічної підготовки на Вінниччині досліджені з урахуванням усіх соціокультурних факторів, що на них впливали впродовж 1920-2020-х рр.

Принцип субординації дозволяє вибудувати у дослідженні ієрархію відносин у системі хореографічної підготовки за критеріями мобільності застосування досвіду, адекватності методів навчання, керованості освітнім процесом, відповідності соціокультурній ситуації тощо.

Постійний розвиток осередків і закладів хореографічної підготовки актуалізує застосування *принципу динамічності*, адже сам об'єкт дослідження постає динамічною системою, яка постійно модифікується та вдосконалюється.

Щоб усвідомити взаємозв'язки у системі власне хореографічної підготовки та в освітньо-культурному і соціокультурному просторі Вінниччини досліджуваного періоду було використано *принцип системоутворюючих відносин*, який дозволяє виявити такі взаємозв'язки між елементами всередині системи і між різними підсистемами загальної системи, які забезпечують підсистемі хореографічної підготовки цілісність, існування і розвиток у системі соціокультурного життя Вінниччини досліджуваного періоду.

Аналіз фактів з історії хореографічної підготовки молоді на Вінниччині, характеристика діяльності шкіл, студій, колективів відбувався з максимальним дотриманням *принципу об'єктивності*.

Усвідомлення наявності постійної актуальної проблематики дослідження забезпечує використання *принципу випереджаючого відображення*, який при констатації поточного стану системи хореографічної підготовки передбачає прогнозування її стану в майбутньому.

Крім системного підходу, у дослідженні хореографічної підготовки молоді в освітньо-культурному середовищі Вінниччини було задіяно принципи

культурологічного, аксіологічного, структурно-функціонального і парадигмального підходів.

Застосування *культурологічного підходу* забезпечило вивчення системи хореографічної підготовки молоді у контексті європейської та національної хореографічної культури. Окремі події з історії хореографічної підготовки на Вінниччині культурологічний підхід розглядає з позицій визначення їх впливу на регіональне соціокультурне середовище. Задіяні у культурологічному підході науково-методологічні здобутки культурології сприяли обґрунтуванню положень дисертації про роль закладів хореографічної підготовки у розвитку хореографічної культури і мистецького життя краю.

Особливістю культурологічного підходу є й те, що він спрямовує історико-педагогічне дослідження у річище загальнофілософського розуміння культури. Також культурологічний підхід визнає особистості педагога-хореографа та його вихованців вищими цінностями, здатними реалізувати у процесі спільної діяльності культурні ідеї.

У процесі формування змісту хореографічної підготовки на Вінниччині було сформовано її ціннісно-сміслові пріоритети, характеристика яких потребувала застосування *аксіологічного підходу*. Впродовж досліджуваного періоду у низці танцювальних колективів і закладів мистецької освіти різного рівня було започатковано низку традицій, що стали основою для поступового і сталого розвитку хореографічної підготовки у ХХІ ст.

Структурно-функціональний підхід дозволяє здійснити науково-теоретичний аналіз змісту і форм хореографічної підготовки на Вінниччині, при якому розкривається сукупність функціональних зв'язків між підсистемами як складниками внутрішньої структури хореографічної культури регіону. Також структурно-функціональний підхід визначає характер впливу кожної складової структури на соціокультурний розвиток Вінниччини 1920-х – 2020-х рр.

Становлення і розвиток хореографічної підготовки у нашому дослідженні постає як системний процес, зміст якого визначив формування освітньо-

педагогічних парадигм. На кожному етапі цього процесу переважали певні філософські і загальнотеоретичні погляди й переконання, аналіз яких потребує застосування *парадигмального підходу*.

У результаті застосування охарактеризованих підходів і методів та на основі запропонованої Т. Благовою періодизації, авторка дисертації пропонує власну періодизацію формування змісту хореографічної підготовки молоді в освітньо-культурному просторі Вінниччини 1920-х – 2020-х років, в якій хронологія етапів за Т. Благовою дещо скоригована.

Перший етап (1920 – 1950 рр.) – період становлення хореографічної художньої самодіяльності, що характеризується створенням перших аматорських гуртків, різних за стилями та напрямками, а також закладанням основ професійної підготовки (поява у 1930-х роках першої хореографічної студії при місцевому театрі опери та балету; започаткування базової хореографічної підготовки у Тульчинському технікумі масової комуністичної освіти; створення перших танцювальних колективів при закладах середньої спеціальної і вищої освіти).

Другий етап (1960 – 1970 рр.) – період закріплення досягнень, які створились під час першого етапу, а також вагомих змін у діяльності хореографічних гуртків на нових соціально-естетичних засадах (активізація хореографічної підготовки молоді Вінниччини відбулася завдяки діяльності ансамблю пісні і танцю «Вітерець Поділля», ансамблів при Вінницькому медичному інституті та Тульчинському культурно-освітньому училищі, низки обласних та загальноукраїнських заходів, створенні низки танцювальних колективів при технікумах та інститутах).

Третій етап (1980 роки) характеризується тим, що змінюється основа хореографічного аматорства, надалі підвищується його роль в культурно-мистецькому житті Вінниччини, активізується створення танцювальних колективів народної спрямованості. На цьому етапі розпочинає свою діяльність народний ансамбль танцю «Барвінок», який впродовж наступного

десятиріччя стає базою для створення позашкільного закладу хореографічної підготовки дітей та юнацтва.

Від 1991 року по 2020-і рр. Т. Благова виділяє останнім етапом. У нашій періодизації цей етап розділено на два періоди, які відрізняються між собою особливостями перебігу процесів у галузі хореографічного мистецтва загалом і хореографічної підготовки зокрема. Тож четвертим етапом визначаємо 1990 – 2000 рр. Цей час характеризується різноманіттям культурних форм, виявленням хореографічної аматорської заповзятливості, відбудовою та активізацією розвитку народного хореографічного мистецтва, збагаченням на цій основі танцювального репертуару самодіяльних колективів на базі приватних студій, активним розвитком професійної і аматорської танцювальної діяльності. Саме у 1990-і роки у музичних школах регіону починають відкриватися хореографічні відділення, на базі яких виникає низка нових танцювальних колективів.

П'ятий етап (2000 – 2020 рр.) демонструє значущість сучасного хореографічного мистецтва. З появою телевізійних танцювальних шоу швидко зростає популярність сучасного танцю, а з ним стрімко починають розвиватись приватні хореографічні студії, які функціонують за різними стилями та напрямками, для дорослих та дітей, початківців та професіоналів. Все більше дітей та молоді стають учнями приватних хореографічних студій за різноманітними напрямками: сучасний танець (Contemporary, Modern, Jazz Modern, Jazz Funk, Hip Hop, High Heels, Twerk, Stretching, Break Dance, Dancehall, Choreo); спортивно бальний танець; східний танець та ін.

Бурхливий розвиток танцювального студійного руху з усією нагальністю поставив і проблему фахової підготовки хореографів – артистів, постановників, педагогів-репетиторів. Спочатку відділи хореографії відкриваються у закладах фахової передвищої освіти. У 2000 р. хореографічний відділ започатковано у Вінницькому училищі культури і мистецтв ім. М. Д. Леонтовича, у 2002 – відділ народної хореографії у Тульчинському училищі культури. Підготовка хореографів ступеня вищої

освіти бакалавр розпочинається 2017 року, магістр – 2022 року у Вінницькому державному педагогічному університеті імені Михайла Коцюбинського.

У визначенні методології дослідження необхідним є аналіз головних дефініцій. У дослідженні хореографічної підготовки базовими поняттями є *«хореографічна культура»*, *«хореографічна освіта»* і *«хореографічна підготовка»*.

Поняття хореографічної культури у ХХІ ст. аналізується у контексті проблематики хореології Д. Шариковим, П. Фризом, О. Биковою, С. Куценком та ін. дослідниками.

У визначенні поняття хореографічної культури важливим є розуміння того, що воно охоплює значно ширше поле феноменів, ніж хореографічне мистецтво і хореографія. Один із засновників хореології Д. Шариков під хореографічною культурою розуміє «узагальнююче поняття в художній культурі для позначення поєднаних між собою термінів єдиним репрезентативним, емоційно-символічним, аудіовізуальним, ритмопластичним і хоротіко-еукенетичним, формально-технічним і виражальними принципами існування, а саме: хореографія, або хореографічне мистецтво, балет, танцювальне мистецтво» [308, с. 23]. П. Фриз бачить хореографічну культуру динамічним та інтегрованим явищем, підкреслюючи у ній процес творчої самореалізації особистості, у результаті якого створюється нова інформація [269, с. 492].

У визначенні хореографічної культури Л. Савчин наголошує на тому, що вона є конкретно-історичним явищем, «яке у власному поступі реалізує етнокультурні особливості нації. Протягом усієї історії існування хореографічна культура взаємодіє з природним довкіллям, сферами різноманітних мистецтв, уможливорює пізнання світу, завбачуючи себе у світі» [235].

О. Бикова позиціонує хореографічну культуру складовою естетичного життя особистості, яка охоплює предметні результати її творчої діяльності, сили і здібності, соціальні поняття і цінності, реалізовані у хореографічній

діяльності. У результаті міркувань дослідниця приходить до висновку про те, що хореографічна культура є одним з видів «культури суспільства, що складається в образно-творчому відтворенні природи, суспільства і життєдіяльності людей засобами народної хореографії» [5, с. 130].

На змістову місткість поняття хореографічної культури вказує і Ю. Горських, маркуючи об'єднання у ньому різнорідних процесів, художніх тенденцій, окремі явища і подій, творчості митців (танцівників і хореографів) і педагогів. Дослідниця бачить хореографічну культуру складником художньої (музично-театральної) культури, відокремленою системою створення і трансляції мистецьких цінностей. За твердженням Ю. Горських, хореографічна культура охоплює також специфіку формування та функціонування суб'єктно-змістових компонентів балетного мистецтва [40, с. 65].

Спільним в усіх підходах до визначення поняття хореографічної культури є визнання того, що усі вони «мають бути доповнені культурологічними знаннями, інтегрованими в площину досліджень проблем культурної традиції та культурної пам'яті народу» [235, с. 150].

У хореографічній культурі, як суспільному і художньому поліфункціональному явищі, Д. Шариков виділяє пізнавальну, інформативну, комунікативну, регулятивну, інтегративну, аксіологічну, світоглядну і виховну функції. За допомогою *пізнавальної функції* зафіксовано «досягнення людства у галузі танцювального мистецтва в кожную суспільно-історичну епоху»; *інформативної* – транслуються надбання танцювального досвіду; *комунікативної* – вони передаються з покоління в покоління та сприяють створенню «різноманітних способів і типів спілкування між представниками хореографічного мистецтва» [308, с. 24-25]. Етико-естетичні норми хореографії фіксуються завдяки *регулятивній функції*. «*Інтегративна функція* хореографічної культури полягає в об'єднанні людей у соціальні групи представників хореографії (виконавці, викладачі, постановники, керівники, науковці), а також (представники професійної академічної традиції,

представники аматорської, експериментальної, масово-популярної традиції) одночасно у членів однієї соціальної групи формується приналежність до неї» [Там само, с. 25]. Систему ціннісних орієнтирів, моральних установок та танцювальних смаків особистості формує *аксіологічна функція* хореографічної культури, а синтезує у цілісну систему усі чинники танцю (філософські, соціокультурні, зображально-виражальні, сценічні, побутові, емоційно-символічні, формально-технічні) *світоглядна функція* хореографічної культури. «*Виховна функція* хореографічної культури виражається в тому, що хореографія не лише пристосовується до природного та соціального середовища, але й виступає одним із чинником саморозвитку і виховання людства» [Там само].

У контексті нашого дослідження формування змісту хореографічної підготовки молоді в освітньо-культурному просторі Вінниччини урахування усіх функцій є необхідним, особливо світоглядної та виховної, адже одним із завдань педагога-хореографа і керівника танцювального колективу є виховання засобами танцю світоглядних настанов особистості, формування його моральних якостей та принципів громадянської позиції.

Хореографічна освіта у вітчизняному освітньому просторі постає складовою системи освіти загалом. Саме так вона позиціонується в «Енциклопедії освіти Академії педагогічних наук України» [79, с. 980]. Упорядники Енциклопедії наголошують, що хореографічна освіта охоплює мережу не лише освітніх (закладів фахової передвищої і вищої освіти різних форм підпорядкування), але закладів культури (будинки культури, будинки творчості, танцювальні студії).

Т. Благова хореографічну освіту розглядає складником освіти мистецького профілю, який «визначено процесом і результатом цілеспрямованого формування комплексу професійних і особистісних якостей, де професійні обумовлені специфікою функційної спрямованості творчої діяльності в галузі танцю, а особистісні забезпечують розвиток аксіосфери індивіда» [11, с. 2]. Дослідниця також уточнює, що «процеси

навчання й виховання інтерпретовано системоутворюючими елементами хореографічної освіти, її домінантними ознаками, що відображають сутність танцю в мистецько-педагогічному вимірі. Кожний із них має ознаки комплементарності, забезпечуючи професійну цілісність і діалектичну єдність» [Там само]. Т. Благова позиціонує поняття хореографічної освіти у міждисциплінарному дискурсі, «концептуальні засади якого сформовані на перетині багатовекторних наукових рефлексій (філософської, культурологічної, феноменологічної, мистецтвознавчої, педагогічної, вузькопрофесійної хореографічної)» [11, с.52]. Відштовхуючись від такого бачення хореографічної освіти, дослідниця інтерпретує поняття «на основі інтермедіальної природи танцю як багатофункційну систему, що являє собою єдність інтелектуального, духовного, морального, естетичного, емоційного, психофізичного й соціокультурного розвитку особистості у процесі опанування танцювального мистецтва» [Там само, с. 69]. Системотворчими елементами хореографічної освіти Т. Благова називає процеси навчання й виховання.

Загалом, дослідниця приходить до висновку, що хореографічна освіта є складовою частиною мистецької освіти, спрямованої на цілеспрямоване «формування комплексу професійних і особистісних якостей, де професійні обумовлені специфікою функційної спрямованості творчої діяльності в галузі танцю, а особистісні забезпечують розвиток аксіосфери індивіда» [Там само, с. 70].

Поняття хореографічної освіти і хореографічної підготовки розмежовує і конкретизує Т. Повалій. Під «хореографічною освітою» дослідниця розуміє «галузь мистецької освіти, що реалізується в системі аматорських та професійних навчальних закладів з метою гармонійного розвитку особистості й формування широкого спектру її фахових компетенцій у сфері хореографії» [189, с.123]. Т. Повалій зауважує, що сама хореографічна освіта може охоплювати і професійну, і аматорську сфери хореографічної культури. Аматорська хореографічна освіта може здійснюватися у школах мистецтв,

танцювальних студіях, будинках культури, а професійна – у закладах фахової передвищої і вищої освіти. Головну мету хореографічної освіти Т. Повалій вбачає у формуванні «різножанрових потреб дітей та молоді, у підготовці аматора і професіонала, який відчуває й досягає духовну цінність мистецтва» [189, с.13]. Дослідниця також вказує на комплексність структури хореографічної освіти, яка «будується на засадах взаємодії розмаїтих видів хореографічної діяльності засобами повного й результативного поєднання інформаційної та творчої позицій навчання» [Там само]. І. Кириленко специфіку освіти у галузі танцю вбачає «в його біцентричності: вона водночас тісно пов'язана з освітньою сферою та з художньо-виконавчою практикою мистецтва. Історична культурологія, яка концентрує увагу на проблемах походження та мінливості культурних феноменів, сприяє поясненню культурогенезу хореографічної освіти, зумовленості динаміки її форм соціокультурними чинниками» [115, с. 22].

Чжин Цянь у хореографічній освіті вирізняє декілька основних аспектів – ціннісно-соціальний, функціональний, економіко-технічний, предметний і культурно-просвітницький. Під ціннісно-соціальним вона розуміє трансформацію «цінностей, нові історичні умови, соціальні вимоги до людини» [298]. Єдність навчання і виховання створює функціональний аспект, а адаптація змісту до розвитку техніки, економіки і сучасних технологій – економіко-технічний аспект. Під предметним аспектом Чжин Цянь розуміє «поєднання наукових галузей, ретрансляція практичного і духовного досвіду людства»; а під культурно-просвітницьким – «перетворення культурних цінностей на форми навчання, що надалі допоможуть випускнику працювати в соціокультурному просторі» [Там само].

Термін «хореографічна підготовка» Т. Повалій інтерпретує як «організований процес передачі теоретичних знань, формування практичних умінь і навичок та засвоєння сукупності цінностей і норм, що спрямований на підвищення рівня танцювальної культури особистості» [189, с.123]. Отже, хореографічна підготовка постає складовою хореографічної освіти загалом. Т.

Повалій розглядає хореографічну підготовку у площині фахової хореографічної освіти як підготовку хореографічно-педагогічну. Проте ми схильні витлумачувати цей термін ширше – як організований процес передачі знань та умінь і в професійному, і в аматорському освітньому середовищі. Зміст цього процесу визначають концептуальні підходи педагогів-хореографів до хореографічної підготовки, використання певних методик, форми комунікації з вихованцями, види концертної діяльності тощо.

Отже, трансдисциплінарний характер вивчення хореографічної підготовки молоді на Вінниччині в історично-культурній динаміці потребував особливого метадискурсу, що ініціював використання комплексу методів і підходів, в основу якого покладено системний підхід як такий, що об'єднує теоретичні, практичні та методологічні підходи до вивчення складних явищ. Системний підхід використовує загальнонаукові принципи та низку підходів, зокрема культурологічного, структурно-функціонального, аксіологічного та парадигмального. Вказані підходи потребували застосування відповідних методів дослідження – описово-аналітичного, методу джерелознавчого та історіографічного аналізу, компаративного і дискурсивного аналізу, контент-аналізу тощо. Застосовна підходи, принципи і методи дослідження, покладені в основу історико-педагогічного пошуку, дозволили уточнити категорійний апарат дослідження, системно проаналізувати усі складові об'єкту дослідження, усвідомити їх взаємозв'язок та місце у цілісній системі освітньо-культурного простору Вінниччини 1920-х – 2000-х років.

1.3. Соціокультурні передумови становлення хореографічної освіти Вінниччини

Для усвідомлення форм і змісту хореографічної підготовки на Вінниччині на різних етапах її становлення і розвитку необхідними є стислий огляд і характеристика загального стану мистецтва танцю та хореографічної освіти в Україні. Безпосередньо на теренах краю система хореографічної підготовки почала складатися у 1920-х роках, коли у Києві, Львові, Харкові вже діяла

мережа різноманітних закладів хореографічної освіти. Початок ХХ ст. ми розглядаємо як підготовчий етап. Як вже згадувалося раніше, згідно періодизації Т. Благової, 1900-і – 1920-і рр. визначено є періодом «становлення професійних (у структурі театральнo-видовищної індустрії) і активного розвитку допрофесійних (у структурі закладів загальної освіти різних відомств) форм хореографічної освіти в умовах різних державних устроїв і політичних режимів» [11, с. 7].

На становлення хореографічної підготовки в Україні впливали різноманітні соціокультурні чинники, чи не найголовнішим з яких вважаємо належність українських територій до різних держав. Так, на початку ХХ ст. українські землі були розділені між декількома державними утвореннями: 80% земель території сучасної України входило до складу Російської, а 20% (Галичина, Буковина та Закарпаття) – Австро-Угорської імперії. Національно-визвольні змагання впродовж 1917 – 1921 рр. не призвели до створення незалежної держави, а лише спричинили новий перерозподіл українських земель: Галичина увійшла до складу Другої Речі Посполитої, Закарпаття – Чехо-Словаччини, Буковина – Румунії, а найбільша частина територій врешті-решт відійшла до безпосереднього спадкоємця Російської імперії – Радянського Союзу (1922 – 1991). Розвиток усіх форм культури та освіти, зокрема й хореографічної, безпосередньо залежав від державної політики, яка в усіх випадках не сприяла втіленню ідей національної ідентичності, зокрема й пригнобленого в усіх вказаних державах українського народу.

Стисло охарактеризуємо стан хореографічної підготовки на українських землях загалом та на Вінниччині зокрема від зародження окремих театральних установ і закладів хореографічної підготовки до початку 1920-х рр. На думку авторки дисертації, зачатки системної підготовки у галузі танцю виникають за наявності хоча б однієї з двох соціокультурних умов:

- 1) формування європейської культури балу як невід'ємної частини світського побуту зі створеним церемоніалом;

- 2) становлення професійних театральних труп і театрів, де відбуваються хореографічні постановки.

Причому ці різні соціокультурні умови створюють різні концепції хореографічної підготовки: у межах культури балу у світському середовищі формується бачення загальної обов'язкової танцювальної підготовки як необхідної умови способу життя, а в контексті діяльності театрів та балетмейстерів навчання танцю є розширеним і поглибленим, спрямованим здебільше на подальшу професійну діяльність. Розглянемо формування змісту хореографічної підготовки у контексті цих двох соціокультурних чинників.

Європейська традиція балів вплинула на ставлення суспільства до культури танцю і в Україні. Зародившись в італійському аристократичному середовищі, остаточно сформувавшись при французькому дворі XVIII ст., культура бального танцю проникла і в Російську імперію, до якої входили на той час українські землі. Навички виконання менуету, мазурки, польки, полонезу, французької кадрили (контрдансу), вальсу були обов'язковими в родинях знаті, куди запрошували для навчання танцям італійських і французьких хореографів. Проте і в багатьох закладах освіти уроки танців стають обов'язковими. В якості прикладів можна навести наявність уроків танців в інститутах шляхетних дівчат.

Інститути шляхетних дівчат в українських містах були засновані у першій половині XIX ст. у Харкові (1812), Полтаві (1818), Одесі (1829), Керчі (1836) та Києві (1838). Одним з найважливіших завдань навчання у таких закладах було підготувати дівчат до виконання ролі дружини й матері, яка володіла необхідними знаннями іноземних мов (французька, німецька, італійська, польська), елементарними знаннями з історії, точних наук та природознавства, навичками рукоділля, музикування і танців. Т. Сухенко на основі матеріалів з Державного архіву міста Києва робить висновок про те, «що головною метою освіти жінок має бути покращання моральності, “освіта” серця та набуття знань не стільки наукових, скільки загальних, енциклопедичних. Вчителі фізики та природознавства мали повідомляти вихованкам лише найцікавіші

факти, а також те, що буде корисним для них у майбутньому під час ведення домашнього господарства. Викладання арифметики теж мало суто практичний характер, складний матеріал, який відносився до алгебри, не вивчався. Учителям історії радили звертати увагу лише на найважливіша події чи ті історичні факти, які мали моральне навантаження і мали сприяти вихованню справжніх громадян Російської імперії» [254, с.82]. Водночас дослідниця зауважує, що великого значення, «надавалося салонним наукам – музиці, танцям, іноземним мовам, особливо французькій, на якій викладалися всі чи більшість дисциплін. Особливу увагу звертали також на рукоділля, що вважалося корисним для кожної жінки» [Там само, с.83]. Як бачимо, танці були обов'язковою складовою підготовки дівчат до дорослого життя. Якщо взяти до уваги три факти (тривалість навчання 6 років; важливість оволодіння навичками музикування, співу й танцю; запрошення до викладання в інститутах шляхетних дівчат відомих науковців і педагогів⁶), можемо припустити, що й хореографічна підготовка, як необхідна навичка майбутнього світського життя вихованки, була у цих закладах на належному рівні. Проте програми навчання музиці, співам й танцю в Інститутах в архівах не збереглися⁷.

Елементарна хореографічна підготовка здійснювалася також і у мережі освітніх закладів для юнаків – кадетських корпусах. Вони з'являються на українських землях дещо пізніше – у 1830-х роках. «Їхнє відкриття було спричинене зростанням потреб армії у кваліфікованих офіцерських кадрах, а також урядовими планами регіонально розширити мережу військових навчальних закладів» [146, с. 119]. Кадетські корпуси функціонували у Полтаві (з 1840-го р.), Києві (з 1852-го р.), Одесі (з 1899-го р.), Сумах (з 1902-

⁶ Так, у Київському інституті шляхетних дівчат певний час фортепіано викладав М. Лисенко, а історію – М. Костомаров; у Харківському інституті французьку мову – професор Харківського університету Петро Гулак-Артемівський;

⁷ На відміну від інших, мало інформації й про викладачів мистецьких дисциплін. Так, відомо, що у Харківському інституті шляхетних дівчат у 1818 р. музику викладав К. Шуберт, танці – О. Ф. Штейн, співи – Д. Г. Носачьов [103, с. 152].

го р.), Севастополі (з 1916-го р.)⁸. Крім дисциплін, які викладали і в Інститутах благородних дівчат (Закон Божий, історія, іноземні мови, математика, фізика, хімія та ін.), у кадетських корпусах вивчали спеціальні військові предмети – тактику, топографію, фортифікацію. Танці, поряд з гімнастикою і фехтуванням, були обов'язковими в позаурочний час. Завданням цих дисциплін було надати кадетах навички, необхідні для пристойної поведінки у світському товаристві. А. Махінко зазначає, що позакласній роботі приділялася велика увага в усіх кадетських корпусах. «У цьому контексті зверталася увага на розвиток творчих здібностей вихованців, які брали участь у аматорських театральних виставах, грали в оркестрах тощо. Так, у Сумському корпусі були церковний та світський хори, духовий і симфонічний оркестри, а також драматичний гурток» [146, с.124]. Відомості про активну культурно-просвітню роботу у Володимирському Київському кадетському корпусі наводять М. Карпенко та О. Скрябін, зазначаючи, що тут «викладали співи, гру на фортепіано, струнно-смичкових інструментах, були хор і симфонічний оркестр. Викладачем музики й диригентом працював Роберт Пфеніг. Під його керуванням улаштовували публічні виступи з виконанням сольних, хорових і оркестрових п'єс. У київських газетах публікувалися звіти про концертну діяльність учасників кадетських музичних гуртків» [110, с. 6]. У справах Володимирського Київського кадетського корпусу за 1888/89 навчальний рік, які зберігаються у Державному архіві Києва, міститься інформація про те, що танці викладав С. Ланчевський, педагог Варшавського танцювального училища та соліст Великої Варшавської опери, який на той час був балетмейстером Київського оперного театру та викладачем у багатьох навчальних закладах. Відомо, що найкращі кадети наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. брали участь у міських балах, на яких демонстрували свої танцювальні навички.

⁸ Історія існування усіх вказаних кадетських корпусів завершується після 1920 року, коли на українських землях остаточно встановилася влада більшовиків: кадети Полтавського, Київського, Одеського, Сумського корпусів емігрували до Королівства Сербів, Хорватів і Словенців (пізніша назва – Югославія), а гардемарини Севастопольського морського – до Тунісу, де ці заклади припинили свою діяльність [146, с. 125].

Заняття з елементарної хореографічної підготовки відбувалися і на рівні діяльності гімназій, приватних навчальних закладів тощо. В їхню навчальну програму часто входили уроки класичного і бального танців. Так, у вересні 1814 року у Вінниці була відкрито Подільську губернську польську гімназію⁹, в якій музичній і хореографічній підготовці приділялася значна увага, адже у закладі функціонували учнівський оркестр, хор, театральний гурток та балет. Гімназія знаходилася під патронатом авторитетного у католицькому світі Віленського університету. Директор закладу Міхал Мацейовський у переліку навчальних дисциплін вказує на малювання, музику і танець та зазначає, що їх викладають за індивідуальними програмами наймані гімназією приватні вчителі [45]. Викладання танців підтверджують і спогади його вихованця Олександра Словіцького¹⁰ про іспити у гімназії, де він навчався впродовж 1815 – 1820 років: «Влітку була землемірна справа, потім іспити – фізика, хімія, а на третій день – з належними дослідами. Після полуденку були іспити з образотворчого мистецтва, танців та музики, зала прикрашена найкращими шкільними малюнками» [28, с. 55]. Вже сама наявність іспитів з танцю засвідчує, що йому приділялася велика увага у системі виховання молоді.

Характеризуючи особливості викладання у Кам'янець-Подільській Маріїнській жіночій гімназії кінця XIX – початку XX століття, в якій у 8-му класі навчали майбутніх вчительок, Т. Зузяк зазначає, що «з огляду на педагогічну майстерність, все більшої популярності набували такі предмети як гімнастика та хореографія. Ці предмети опосередковано сприяли розвитку почуття темпоритму, необхідного в педагогічній роботі. До того ж викладачі звертали увагу на невербальну комунікацію вихованок – їхню ходу, поставу, невимушеність і пластичність рухів, гармонійність жестів і міміки. Оволодіння танцювальним темпоритмом допомагало дівчатам самоорганізовуватися, відшліфувати пластику, що, своєю чергою,

⁹ Після Листопадового повстання у Польщі 1830-1831 рр. заклад закривають і на його базі створюють російську гімназію.

¹⁰ Олександр Словіцький – польський літератор, громадський і релігійний діяч, учасник Листопадового повстання, меценат А. Міцкевича. Народився у с. Губник Гайсинського повіту.

дозволяло демонструвати демонстрацією внутрішню й зовнішню красу майбутньої вчительки» [105, с. 290].

У більшості гімназій вчителі музики танців і гімнастики не входили до штатного розпису, а були у статусі приватних викладачів. З одного боку, це утруднює пошук інформації про них в архівах, де у різноманітних документах є згадки лише про штатний розпис, а з іншого боку, відсутність у приватних вчителів регламентації щодо методики викладання надавала простір для втілення найновіших ідей для креативних викладачів.

Танці входили і до програми навчання у пансіонах. Так, найвідомішими у Вінниці на початку XIX ст. були пансіони для дівчат Гутковського, Воєводського, Мочинського, а з 1830-х рр. – Жирардота і Юдицької. У пансіоні Гутковського викладали такі ж дисципліни, як і в інститутах благородних дівчат. Танцям навчав колишній балетмейстер Театру Народового у Варшаві Даніель Курц. У справах ДАВО збереглися документи, в яких згадуються різноманітні концертні заходи, до яких були залучені учні Д. Курца [46]. Проте варто зауважити, що при залученні вихованок і вихованців до різноманітних закладів, викладачі суворо дотримувалися морально-регулятивних принципів.

У першій половині XIX ст. хореографічна підготовка здебільше була складовою навчально-виховного процесу у вищих прошарках українського суспільства. Середній прошарок починає поступово залучатися до культури балів з середини XIX століття. Відправним пунктом можна вважати танцювальні вечори купців третьої гільдії М. Іванова, В. Тимофєєва та Я. Шабінського, які вони починають влаштовувати у Києві у 1857 р. [243; 244]. Завдяки цим вечорам вже на початок XX століття у Києві та інших українських містах складається традиція проведення балів на міських зібраннях; у приватних маєтках; у гімназіях, пансіонах, кадетських корпусах та інших освітніх закладах; клубах і театрах. «Відвідувачами танцювальних вечорів ставали чиновники, військові, міська інтелігенція, студенти, поміщики тощо. Громадський захід відбувався у присутності камерної групи музикантів або

навіть духового оркестру. Вечір передбачав певний порядок танців і час для перерв між ними. Танцювали полонези, кадрили, екосези, мазурки, польки та різноманітні форми вальсів» [50, с. 21]. Навички виконання цих танців на початку XX століття у Києві можна було отримати у приватних хореографічних студіях.

Кількість приватних закладів, де можна було опанувати основи бального танцю, лише у Києві була справді вражаючою. На основі щорічних довідкових та адресних книг «Весь Київ» перших двадцяти років XX ст. У. Данилюк робить висновок, що однією з перших танцювальних шкіл можна студію М. С. Вебса, засновану 1904 р. За нею повстало понад двадцять різноманітних шкіл і студій хореографічної підготовки. Дослідниця наголошує, що усі «вони були неоднорідними за характером подання практичного матеріалу: в них навчали гімнастиці, пластичному руху, салонним танцям, українським народним танцям, театральній хореографії; навчання було розраховано на пересічних відвідувачів – представників широких верств населення, які займалися з метою особистого фізичного й духовного розвитку (або щоб урізноманітнити дозвілля), меншою мірою – на бажаючих здобути фахову хореографічну освіти й реалізувати себе на сцені» [50, с. 22]. Основами бальних танців у 1910-і рр. можна було опанувати у студії С. Шкляра, Ф. Ф. Абрамович-Дембської, а українським народним танцям навчала школа Т. Лобойка.

Якщо культура балу не набула такого занадто широкого поширення на українських землях, як у Західній Європі, то відомості про театральні постановки з балетом на кшталт європейських на теренах України датуються другою половиною XVIII століття. Ю. Станішевський вказує, що у 1780 році у харківському міському театрі відбувалися балетні постановки. Дослідник вважає, що вже у перших виставах проявилась українська специфіка балету. Це втілювалося у вкоріненні у постановки традицій народної хореографічної творчості, які походять ще з музично-танцювальних інтермедій, популярних у шкільному театрі у XVII–XVIII століттях [246]. Балетною трупой у Харкові керував П. Іваницький. Двадцять танцівників представляли сюжетний балет у

вигляді дивертисментів з використанням елементів українських народних танців. Зазвичай українські танцівники відтворювали номери з балетів Маріїнського театру, адже П. Іваницький прибув саме з Санкт-Петербургу. У 1778 р. він відкрив у Харкові й першу балетну студію. Можемо припустити, що її перші учні брали участь у балетних постановках харківського міського театру.

Театральне мистецтво швидко набуло популярності у місті, про що свідчить побудова у Харкові першої спеціалізованої будівлі театру у 1789 р.

Велику роль у становленні хореографічного мистецтва і підготовки танцівників відіграли артисти українського кріпацького театру. Друга половина XVIII – початок XIX століття увійшли в історію культури України як пансько-маєткова доба. Саме у цей період відбувалося становлення національного театру, зокрема й музичного, а хореографічні традиції театру були покладені в основу української балетної школи.

Українські поміщики засновують кріпацькі театри з танцювальними колективами. Д. Щербаківський вказує на існування наприкінці XVIII століття капел та оркестрів в маєтках родини О. Г. Розумовського на Лівобережжі, генерал-губернатора України Румянцева-Задунайського у Новгород-Сіверському повіті, волинських панів у Янушполі, камергера Будлянського, бригадира Фролова-Багріїва, власника Сокоринців Г.І. Галагана на Полтавщині та ін. Капели, балети й оркестри були на Харківщині у маєтку М. І. Комбурля, в якого була «ціла вулиця деревляних сільських хат для музиків та співаків») і на Чернігівщині у резиденції Г. С. Тарновського [309, с.207].

Одним з перших на українських теренах був кріпацький театр поміщика, полковника, ад'ютанта фельдмаршала князя О. Голіцина Дмитра Ширая (1755 – 1809) у селі Спиридонова Буда на Чернігівщині. «Для Ширая театр був комерційною справою, тому для постановки балетних вистав він запрошував відомих іноземних хореографів-педагогів, художників-декораторів і балетмейстерів з імперських театрів Москви і Санкт-Петербургу, надаючи фахову освіту найкращим кріпосним артистам» [34, с.7].

Вистави відбувалися не лише у садибі Д. Ширая. Так, 1801 році трупа кріпацького театру з балетом «Венера і Адоніс» на музику Франсуа-Шарлемань Лефевра (1775-1839) виступила у Києві. Для постановки було запрошено відомого балетмейстера Франечко Мореллі. Коли було збудовано Київський міський театр, артисти театру Д. Ширая впродовж декількох років (1805 – 1809) постійно виступали там з балетними дивертисментами, адже сам поміщик був першим орендарем приміщення театру. Після його смерті у театрі танцювальних дивертисментів представлено не було¹¹.

З 1816 р. орендарем театру стає польська музично-драматична трупа під керівництвом режисера й хореографа О. Ленкавського, який повернув на київську сцену балет. Опера «Дніпровська русалка» на музику К. Кавоса, Ф. Кауера і С. Давидова була представлена з великою кількістю українських народних танців та користувалася особливою популярністю у публіки. «Це не були справжні балетні вистави, а окремі виступи танцюристок під час антрактів між діями драматичних п'єс або балетні дивертисменти після закінчення вистави» [253, с. 9]. Повноцінні балетні вистави з'явилися на київській сцені пізніше.

На середину XIX ст. у Київському міському театрі складається система підготовки акторів до вистав, куди увійшли і заняття з мистецтва танцю.

Н. Горбатова вказує на те, що українські танцівники наприкінці XVIII – першій половині XIX ст. навчалися у французьких, італійських, австрійських та англійських майстрів, тому й були носіями традицій західноєвропейського класичного танцю. Проте залучення до постановок і репетиторства іноземців сприяло «утвердженню балетного мистецтва й піднесенню музичної і театральної культури України. У кріпацьких театрах, що існували в Україні, часто ставилися класичні балетні спектаклі. Репертуар їх складали переважно танцювальні пантоміми на міфологічні сюжети, (зокрема «Амур і Психея»,

¹¹ Примітним є той факт, що задовго до відміни кріпосного права у Російській імперії (1861), Дмитро Ширай у 1808 р. перед самою смертю (помер 1809 р.) відпустив на волю всіх акторів-кріпаків, заповівши їм майна на значну на ті часи суму.

«Венера і Адоніс», «Павел і Вірґінія» та інші), а також дивертисменти, в яких виконувалися українські народні танці з віртуозними стрибками й обертаннями» [34, с.7-8].

Вінницький краєзнавець В. Циганюк, на основі вивчення матеріалів Державного архіву Вінницької області, констатує діяльність театру родини аристократів і знатних меценатів Потоцьких у м. Тульчин. У театрі налічувалося понад двісті акторів, частину з яких складали танцівники [292]. У 1787 р. для театральних постановок було збудовано окреме приміщення під назвою *operthauz*, в якому відбувалися оперні, концертні і балетні вистави, що супроводжували усі визначні події родини і держави. Відомо, що у 1806 році в *operthauz* Потоцьких здійснювалися постановки опер і балетів [Там само].

Професійна балетна труппа у Києві, згідно з дослідженням Ю. Станішевського, з'явилася у 1823 році [246]. Варто також зазначити, що з другої чверті XIX ст. у Києві та в українських провінційних містах танці широко використовувалися у музично-драматичних постановках та окремих сценах з балетів у приватних антрепризах І. Штейна і Л. Млотковського (1834 – 1838), родини Богданових (1848), М. Піона (1853), И. Сєтова (1870), Ф. Ніжинського (1890-і рр.) та ін. Артистами труп були спеціально запрошені іноземні танцівники, представники імператорських театрів.

У 1850-х роках у Києві працювала труппа під керівництвом балетмейстера Варшавського театру Моріса Піона, у репертуарі якої були пантоміми, танцювальні дивертисменти і балети, що отримали велику прихильність глядачів. До штату труппи входили як польські, та і українські танцівники. М. Піон сприяв і започаткуванню хореографічної підготовки у Києві, адже він створив студію для занять солістів і кордебалету.

У другій половині XIX ст. у розвитку балету та хореографічної підготовки важливу роль починає відігравати заснований у 1867 р. Київський оперний театр. Перші десятиліття балет у театрі був представлений дивертисментами та епізодичними танцювальними виставами. З 1893 по 1909 рр. там працювала труппа під керівництвом представників Варшавської хореографічної школи,

солістів Великої Варшавської опери С. Ленчевського та М. Ланге. Польські танцівники працювали також і викладачами хореографії у Київському музично-драматичному училищі М. Лесневич-Носової. Про викладацьку діяльність С. Ленчевського у Київському Володимирському кадетському корпусі вже було сказано раніше.

У 1894 р. польський балетмейстер заснував балетну школу і при Київському оперному театрі, яка проіснувала до 1909 року. Крім високої фахової підготовки танцівників, заслуга С. Ленчевського полягала ще й у тому, що саме він впродовж 1893 – 1894 рр. вперше здійснив у Київському оперному театрі постановки на українську тематику – дивертисменти «Жнива в Малоросії», «Приморське свято», «Малоросійське весілля». Як вказує Ю. Станішевський, постановник у композиціях «Приморське свято» та «Малоросійське весілля» використав не лише популярні народні мелодії, але й типові елементи і рухи українських народних танців [246, с. 28].

Представники Варшавської хореографічної школи до 1915 р. керували балетними постановками у Київському оперному театрі. Варто зазначити, що в цей період польські танцівники та балетмейстери були визнаними майстрами хореографічного мистецтва, а балет Варшавського театру по праву вважали одним з кращих в Європі. Після С. Ленчевського і М. Ланге трупю Київського оперного театру певний час очолювали К. Залевський, Ф. Віттіг, Н. Новаковський, А. Романовський, які налагодили при театрі систему хореографічної освіти артистів. Згодом підготовку професійних танцівників у Київській опері з 1915 року розгорнула також Б. Ніжинська, яка обіймала посаду головного балетмейстера опери.

Одразу після С. Ленчевського фаховою підготовкою танцівників театру опікувався Костянтин Залевський, в минулому – також артист Варшавської опери, який з 1910 р. очолив балетну трупю Київського театру.

Впродовж десяти років (1914 – 1924) академічну хореографію викладав у своїй студії А. Романовський, який також приїхав до Києва після роботи у Варшавському Великому театрі. У місті він працював у Київській опері

балетмейстером [266, с.166]. Зауважимо, що у студії А. Романовського були й курси з опанування бальними танцями.

Як бачимо, і хореографічне мистецтво, і власне хореографічна підготовка в Україні формувалися під іноземними впливами. Авторка дисертації погоджується з думкою О. Верещагіної-Білявської та М. Сушицького про те, що «становлення власне українського національного балету нерозривно пов'язане зі становленням української опери на початку ХХ століття. Ключову роль тут відіграв створений у 1906 р. М. Садовським Перший український стаціонарний театр. В умовах утисків будь-яких проявів національного мистецтва з боку царської влади до репертуару театру таки увійшли українські музичні вистави, в яких були розгорнуті танцювальні номери. Вони не лише підсилювали національний колорит вистав, але й відігравали важливу роль у розкритті образів героїв» [22, с.194]. Танцювальні дивертисменти були у виставах «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Катерина» М. Аркаса, «Наталка Полтавка», «Чорноморці», «Різдвяна ніч», «Утоплена», «Енеїда» М. Лисенка, «Пан Сотник» Г. Козаченка, «Роксоляна» Д. Січинського. Н. Горбатова цей перелік доповнює оперою «Галька» С. Монюшки та оперетою «Пісні в особах» М. Куликова, окремі уривки з яких були представлені на концертному вечорі у театрі у квітні 1912 р. У цих виставах також були танцювальні сцени («Аркан» в опері «Галька» та народний танець «Роман», гопак села Криве і два херсонські танці в опереті «Пісні в особах») [33]. Вказані приклади можуть бути свідченням того, що на початку ХХ ст. «у класичну хореографію, прищеплену іноземними танцівниками, проникають сценічні форми українського народного танцю» [22, с.194]. Народний танець все частіше використовують у музичних виставах українського театру, завдяки чому вони отримують риси яскравого національного колориту.

Взаємозв'язок становлення музично-драматичного театру з театралізованими формами народної хореографії був притаманним і художнім процесам Західної України, землі якої належали спочатку до Австро-

Угорської імперії, а з 1918 р. – Другої Речі Посполитої, Чехо-Словаччини, Румунії. На це вказують, зокрема, О. Голдрич [30], Н. Марусик [131] та ін.

На процеси, що відбувалися у галузі українського хореографічного мистецтва у перші двадцять років ХХ ст., соціокультурна ситуація мала неоднозначний вплив. До початку Першої світової війни та декілька років після подій жовтневого перевороту Україна загалом і Київ зокрема привертала увагу митців стабільним економічним становищем, особливо у порівнянні з російськими столицями. Саме Київ став тимчасовим прихистком від більшовиків для багатьох музикантів і танцівників, як до цього й для польської творчої інтелігенції. Тому формування у місті хореографічної освіти продовжувало відбуватися у художніх впливах педагогів-танцівників неукраїнського походження. З одного боку, це сприяло професіоналізації української хореографічної культури, проте з іншого – гальмувало прояв її національної специфіки.

З позитивних чинників варто також відзначити, що усе українське мистецтво після завершення Першої світової війни було пов'язано «зі зростанням надії українців на власну державність. У націоналізованому 1919 року Київському оперному театрі балетна труппа брала участь у хореографічних сценах в операх та ставила окремі танцювальні номери. При Державній українській музичній драмі у 1919 році було організовано балетну труппу, яка представила на суд глядачів вже самостійні балетні вистави «Азіаде» Й. Гютеля і «Марія» на музику Ф. Шопена. Зіркою цієї сцени була М. Фроман» [22, с.195].

У становленні системи хореографічної підготовки в Україні варто окремо відмітити роль танцівника М. Мордкіна, який прибув у місто влітку 1918 року та очолив балетну труппу Київської опери. Саме для підготовки артистів балету він, разом з сценічною партнеркою Маргаритою Фроман, створює приватну танцювальну студію, яка працювала у фойє «Молодого театру» Леся Курбаса. У. Данилюк на основі інформації з газети «Вісті» за червень 1919 року зазначає, що секцією сценічної освіти Київської міської

ради при балетній студії М. Мордкіна було відкрито безплатну хореографічну школу для пролетаріїв кількістю на 100 осіб [50, с. 24]. Також дослідниця вказує, що «на початку квітня 1919 р. М. Мордкін та М. Фроман силами учнів приватної студії ... влаштували хореографічний вечір на сцені театру Української Радянської республіки ім. В. Леніна (колишній Драматичний театр Соловцова)» [Там само].

Отже, у перші два десятиліття ХХ ст. в українських містах формується мережа студій та інших закладів, в яких навчали мистецтву танцю. Активізацію у галузі хореографічної підготовки стала наслідком концептуальних змін у мистецтві танцю загалом. Н. Горбатова слушно зауважує, 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» [32, с. 240]. Модернізація академічного балету потребувала й модернізації танцювальної підготовки, першочергово при театрах опери та балету. Окрім існуючих шкіл академічного танцю у Києві, балетні школи і танцювальні студії відкрили Н. Тальоні-Дудинська (Харківська опера, 1915) та Р. Баланотті (Одеська опера, 1916).

Необхідність професійної підготовки танцівників для місцевого театру спричинила і намагання заснувати у Вінниці консерваторію. Вперше ініціатором виступив скрипаль Борис Мироненко у 1918 році. Він планував відкрити музичний і хореографічний факультети. До викладання він запросив танцівниць з Петрограда, проте його наміри так і не реалізувалися. Причину Б. Мироненко пояснив у місцевому часописі «Слово Подолии» наступним чином: «націоналізація в Петрограді і Москві панів артистів, запрошених як викладачів до Вінницької консерваторії, а також заборони останнім виїду до України» [165].

У галузі хореографічної підготовки одним з ключових чинників оновлення її змісту і форм стала хвиля захоплення танцівників-педагогів системою ритмічного виховання Е. Жак-Далькроза. Спочатку ідеї швейцарського музиканта-новатора проникають до Львова, який на той час належав до Австро-Угорської імперії. Перші львівські курси ритмічної пластики були організовані при Музичному інституті А. Нементовської у 1908 році. Учениці Е. Жак-Далькроза – З. Свьонтковська та Ф. Щепановська – відкрили у місті музичну школу, що працювала за його методикою. Згодом ідеї ритміста вкорінюються у новостворених студіях О. Полуй-Барвінської та О. Федак-Драгомирецької. За методикою Е. Жак-Далькроза ритміку й пластику при Консерваторії Польського музичного товариства викладав С. Гловацький, а у Драматичній школі Фрончовського – В. Вольська [33].

На українських землях, що входили до складу Російської імперії, теорію Е. Жак-Далькроза першим почав популяризувати С. Волконський, який, після знайомства з його методикою ритмічного виховання та системою виразних жестів Франсуа Дельсарта, з 1910 року написав низку робіт з обґрунтуванням дієвості системи швейцарського музиканта та у 1912 р. відкрив Курси ритмічної гімнастики у Петербурзі. У монографії «Український театральний авангард» Г. Веселовська, на основі вивчення архівних джерел, розповідає про цикл лекцій С. Волконського, який він у березні 1913 року прочитав у Києві, на теми «Жак Далькроз і його система», «Виразна людина» (теорія жесту за Дельсартом), «Статика. Динаміка» [23, с. 32]. На підтвердження дієвості методу ритмічного виховання у грудні 1913 р. у Києві з великим суспільним резонансом відбулися гастролі вихованок петербурзьких курсів ритмічної гімнастики. У часі вони співпадали з відкриттям у місті перших курсів ритмічної пластики при гімназії А. Жекуліної.

Згодом ритмопластику у гімназії починає викладати випускниця трирічних курсів при геллерауському Інституті Далькроза Адольфіна Пашковська. Вона ж викладала пластику і танці у музично-драматичній школі

імені Миколи Лисенка. Також вона відкрила і власну хореографічну студію. [Там само, с. 33].

У часі національно-визвольних змагань 1917 – 1921 рр. ідеї ритмічного виховання Ж. Далькроза користувалися у Києві особливою популярністю. В якості підтвердження цієї тези Г. Веселовська наводить інформацію з архівних джерел про те, що «14 квітня 1919 року у Другому театрі УСРР ім. Леніна (колишній театр «Соловцов») відбувся Вечір мистецтв, театральне відділення якого було присвячено теоретичним розробкам Далькроза. Доповіді на ньому робили Голова Всеукраїнського театального комітету П. Ільїн та режисер К. Марджанов ... 12 травня того року було влаштовано Вечір ритмічної пластики за системою Жака Далькроза за участю А. Пашковської та її учениць Блюменталь, Маркіної, Вірської, Міркіної, Мошалової» [Там само, с. 34].

У 1910-х рр. у міському середовищі популярності набуває новий танець – танго. Хореографічні студії починають навчати і йому, проте це тривало недовго, адже сміливий еротизм його рухів викликав занепокоєння у чиновників, що опікувалися освітою та її моральними принципами. Тому у 1914 р. міністр Народної освіти Російської імперії Л. Кассо офіційно заборонив навчання танго у закладах освіти. Київські чиновники від освіти одразу видали своє розпорядження, де було вказано, що «з причини явно непристойного характеру нового танцю, що набуває великого поширення, під назвою «танго», і внаслідок отриманих Міністром Народної Освіти відомостей про окремі спроби навчання йому учнівської молоді» просити «управління навчального округу вжити суворих заходів до того, щоб цей танець не викладався в навчальних закладах Київського навчального округу, і так само щоб учні як чоловічих, так і жіночих навчальних закладів не відвідували танцкласів, в яких він викладається» [201]. Суворі заборони досягли зворотного ефекту і танець набув поміж містян шаленої популярності.

Справу оновлення усталеної хореографічної мови та нового підходу до хореографічної підготовки розвивала й Броніслава Ніжинська, яка на початку 1919 року відкрила у Києві студію під назвою «Школа руху». Вихованці студії

регулярно влаштовували звітні концерти у театрі, демонструючи естетичні і технічні можливості нових танцювально-пластичних форм [119]. Проте «Школа руху» проіснувала лише два роки. Не сприйнявши ідеї більшовизму, Б. Ніжинська змушена була емігрувати з України до Відня.

Отже, вивчення соціокультурних передумов становлення хореографічної освіти Вінниччини у ХІХ – на початку ХХ ст. дозволяє стверджувати, що формування основ національної хореографічної культури і хореографічної підготовки молоді безпосередньо залежало від політичних чинників та характеризувався значними впливами митців неукраїнського походження.

Спроба створити основу для професійної хореографічної підготовки на Вінниччині, необхідність якої була обумовлена функціонуванням у місті театру опери та балету, з об'єктивних причин так і не була реалізована.

У період національно-визвольних воєн 1917-1920-х років у культурному житті Вінницького краю відбулося багато змін. У різних мистецьких товариствах, військових клубах, молодіжних організаціях, жіночих спілках поширюються різноманітні форми мистецької діяльності. Проте вони більше стосуються різних форм музикування, а не хореографії. У новинах на шпальтах вінницьких газет «Слово Подолії» та «Шлях» 1918 – 1920-х рр. у постійних рубриках «Театр і музика» міститься багато інформації про численні концерти професійних та аматорських хорових й інструментальних колективів, гастролі окремих виконавців, проте згадки про виступи танцівників відсутні [256 – 261]. У ґрунтовному дослідженні Л. Семенко та О. Логінова О. «Вінницький театр у свічаді історії (1910–1944)» міститься інформація про виступи у місті Айседори Дункан (1877-1927), що відбулися невдовзі після відкриття у Вінниці стаціонарної будівлі театру за проєктом архітектора Г. Артинова [237]. Варто зазначити, що театр у місці став одним з небагатьох осередків популяризації хореографічного мистецтва, адже в оперетах та операх часто є великі танцювальні композиції. У місцевих періодичних виданнях є згадки про гастролі у Вінниці у 1915 – 1919 роках

році низки художніх колективів, зокрема Петроградського балету, театру оперетково-фарсових мініатюр М. Приходько, Театральної трупи Товариства московських кооперативних організацій, Одеського оперного театру та багатьох інших.

У випуску газети «Шлях» за 3 вересня 1919 рік міститься інформація про заходи, влаштовані Вінницьким Українським Клубом «Рідна хата». Невідомий дописувач вказує на виконавців одного заходу – «квартет Гуммеля, Національний хор аматорів, український балет та солісти, артист Львівського театру д. Польовий, д. Крижанівський» [288]. На жаль, більше інформації про згаданий автором допису український балет не було знайдено.

Можливо, представниками вказаного українського балету були згадані у рецензії з газети «Шлях» на інший концерт від 30 серпня 1919 року балетмейстери. У тексті вказано, що «відбувся спектакль-концерт за участю хору під орудою д. Бартка, хора-капели під орудою д. Давидовського, оперної співачки д. Тобук-Черкас, д. Білогорської-Левченко, д. Галін і д. Павловського, хореографів д. Забойкина і д. Трахтенберг, декламаторів д. Смирнової і д. Несільського» [289].

Зі змісту усіх проаналізованих джерел можна зробити висновок, що до початку 1920-х років хореографічне мистецтво на теренах Вінницького краю було представлено здебільше виконавцями-гастролерами, а хореографічна підготовка молоді була обмежена заняттями танців і ритмопластики у пансіонах і гімназіях. Усе вказане, врешті, демонструє обґрунтованість визначення окресленого періоду як підготовчого.

Висновки до Першого розділу

У Першому розділі роботи було проаналізовано історіографію і джерельну базу дослідження, визначено його методологічні засади та виявлено соціокультурні передумови, що вплинули на становлення змісту і перших форм хореографічної підготовки в Україні загалом та на Вінниччині зокрема впродовж XIX – першого двадцятиріччя XX ст.

У результаті аналізу історіографії і джерел дослідження, визначення стану розробки досліджуваної проблеми було зроблено висновок про необхідність ретельного вивчення процесів становлення і розвитку системи хореографічної підготовки молоді у регіонах України. Проаналізовані наукові праці, дотичні до теми дослідження, було диференційовано за трьома групами:

- 1) дослідження загальних проблем теорії та історії вітчизняної хореографічної підготовки та освіти;
- 2) вивчення досвіду зарубіжних хореографічних шкіл в проєкції на перспективи його використання в українській хореографічній освіті;
- 3) аналіз регіональних аспектів становлення і розвитку хореографічних шкіл і закладів хореографічної підготовки, що склалися на теренах України.

За основу періодизації хореографічної підготовки на Вінниччині було обрано періодизацію становлення і розвитку української хореографічної освіти Т. Благової, в якій дослідниця виділяє п'ять етапів:

- 1) становлення професійних і активного розвитку допрофесійних форм хореографічної освіти в умовах різних державних і політичних режимів (1900 – 1920 рр.);
- 2) синкретичності професійних й аматорських форм хореографічної освіти, що співпадає з нетривалим періодом політики «українізації» (1920 – 1929 рр.);
- 3) централізації, структурного визначення і розвитку хореографічної освіти в умовах тотальної ідеологізації й уніфікації змісту мистецтва (1930 – 1959 рр.);
- 4) диверсифікації форм, змістових видів, напрямків хореографічної освіти на тлі ренесансу радянської танцювальної культури (1960 – 1990 рр.);
- 5) модернізації хореографічної освіти в умовах реформування загальної і професійної мистецької освіти в незалежній Україні (1991 – теперішній час).

У контексті нашого дослідження формування змісту хореографічної підготовки у культурно-освітньому просторі Вінниччини 1920 – 2020-х рр.

періодизацію Т. Благової було скориговано, враховуючи регіональні особливості. Період 1900 – 1920-х років визначено підготовчим, а сторічний період в історії хореографічної підготовки на Вінниччині був розподілений наступним чином:

- 1920 – 1950 рр. – етап становлення хореографічної художньої самодіяльності шляхом створення перших гуртків та першої хореографічної студії при місцевому театрі опери та балету;
- 1960 – 1970 рр. – період вагомих змін у діяльності хореографічних гуртків та підвищення рівня виконавської майстерності танцівників, пов'язаний з діяльністю ансамблю пісні і танцю «Вітерець Поділля» та ансамблів при Вінницькому медичному інституті та Тульчинському культурно-освітньому училищі;
- 1980 рр. – час змін основ хореографічного аматорства, підвищення його ролі у культурно-мистецькому житті Вінниччини;
- 1990 – поч. 2000 рр. – розбудова та активізація розвитку народного хореографічного мистецтва, збагачення танцювального репертуару самодіяльних колективів на базі приватних студій, започаткування роботи хореографічних відділень у дитячих музичних школах;
- 2000 – 2020 рр. – посилення ролі танцювального мистецтва і хореографічної підготовки молоді в освітньо-культурному просторі Вінниччини, початок підготовки професійних танцівників, балетмейстерів та педагогів у закладах фахової передвищої (Тульчинське училище культури, Вінницьке музичне училище імені М.Д. Леонтовича) та вищої (Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського) освіти.

В основу методологічної бази дослідження було покладено системний підхід, який дозволяє дослідити становлення і розвиток хореографічної підготовки молоді на Вінниччині, її зміст і форми у контексті загального перебігу процесів у хореографічній культурі України 1920 – 2020-х років. Застосування системного підходу обумовлено трансдисциплінарним характером

дослідження, що потребує метадискурсу. Саме системний підхід використовує комплекс методів та об'єднує теоретичні, практичні та методологічні підходи до вивчення складних явищ.

Застосування системного підходу передбачає використання низки наукових принципів і методів дослідження, зокрема принципів цілісності, всебічності, субординації, динамічності, системоутворюючих відносин, об'єктивності, випереджаючого відображення. У дослідженні було задіяно методи дискурсивного і контент-аналізу, а також окремі методи культурологічного, аксіологічного, структурно-функціонального і парадигмального підходів.

Також у Першому розділі конкретизовано поняття «хореографічна підготовка», під яким розуміємо організований процес передачі знань та умінь в професійному та аматорському освітньому середовищах, зміст якого визначають концептуальні підходи педагогів-хореографів, використання певних методик, форми комунікації з вихованцями, види концертної діяльності тощо.

Аналіз соціокультурних передумов становлення змісту і перших форм хореографічної підготовки на Вінниччині дозволив дійти висновку, що на початок 1920-х років впродовж періоду, визначеного як підготовчий, було закладено підвалини двох підходів до хореографічної підготовки у танцювальних школах і студіях: 1) як системи фахової підготовки танцівників; 2) як форми особистісного естетичного і фізичного розвитку. У системі загальної освіти навчання танців, разом з музикою, співом і малюванням, було складовою формування суспільних навичок, необхідних вихованій людині. Варто зазначити, що в усьому різноманітті пропозицій від хореографічних шкіл і студій, вивчення українського народного танцю представлено досить скромно, зокрема у Києві це була школа Т. Лобойка.

1910-і роки у хореографічному мистецтві на теренах України відзначені активним експериментаторством у галузі пошуків нової, відмінної від академічної, танцювальної пластики, що безпосередньо позначилося на змісті і формах навчання у закладах загальної і професійної хореографічної освіти.

РОЗДІЛ II

ФОРМУВАННЯ І РОЗВИТОК ЗМІСТУ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ПІДГОТОВКИ НА ВІННИЧЧИНІ у 1920-1980-і роки

2.1. Стан хореографічного мистецтва Вінниччини на етапі становлення професійних і самодіяльних танцювальних колективів (1920-1950 рр.)

Залежність мистецтва танцю загалом і хореографічної підготовки зокрема від соціокультурної і, першочергово, політичної ситуації особливо яскраво помітна при аналізі процесів розвитку хореографічної культури України 20-30-х років ХХ ст., коли більша частина українських земель опинилася у межах новоствореного Радянського Союзу. «Процес остаточного утвердження більшовиків в Україні на початку 1920-х р. проходив під гаслами толерантного ставлення до національно-культурних потреб українського населення. Це дозволило новій владі, з одного боку, збити гостроту національного протистояння, відпрацювати прийоми впливу над національно-культурним життям, а, з другого боку, прискорити процес централізації, формальним завершенням якого стало утвердження СРСР» [41, с. 141]. Розвиток культурно-мистецького життя українців у 1920-і роки відбувався під гаслами офіційної політики «українізації». Українська інтелігенція активно займалася створенням культурних організацій і поширенням української культури серед міського населення, яке було під впливом багатовікової русифікації. Показовим для підходу більшовистської влади до українського питання є резолюція її очільника В. Леніна «Про Радянську владу на Україні», ухвалена і затверджена пленумом ЦК РКП(б) від 29 листопада 1919 року та VIII Всеросійською партійною конференцією. Документ проголошує не курс на національно-державне будівництво чи розвиток України як самостійної держави, а лише про певну увагу влади до національної культури. Українці вже мали значні надбання у попередні роки, які влада тимчасово легітимізувала і представила своєю великою поступкою національно

орієнтованій українській інтелігенції. Як зазначалося в резолюції, з огляду на те, що українська культура довгий час була придушена царським режимом і російським пануванням, Центральний Комітет РКП зобов'язав своїх членів підтримувати розвиток української мови та культури, усуваючи перешкоди для їхнього вільного розвитку [111]. Дослідники національної історії вважають, що резолюція в умовах диктатури партії та її державного панування насправді стала не стільки стимулом справжньої «українізації», скільки обмеженою спробою дерусифікації суспільно-культурного життя на українських землях, що увійшли до складу імперії під назвою СРСР.

Та вже на початку 1930-х років розпочався період жорстокого згортання й цих процесів, що супроводжувався поверненням до політики жорсткої насильницької русифікації під новими гаслами боротьби з «буржуазною ідеологією», «буржуазним націоналізмом» та «класово-ворожими елементами». Поступово ця боротьба перетворилася у тотальний наступ антиукраїнських сил на будь-які прояви українізації [291].

У річищі процесів українізації знаходилася діяльність невеликої кількості колективів українського народного танцю, чия творчість починає гальмуватися й замовчуватися. Бальні ж і сучасні танці для радянської влади слугували прикладом чужої для пролетаріату буржуазної культури і були репрезентантами «класово-ворожих елементів».

Аналіз кількісних показників різноманітних творчих колективів, що діяли на Вінниччині на початку 1920-х років дозволяє прийти до висновку, що на першому місці знаходилися хори, інструментальні ансамблі та оркестри, а не хореографічні колективи. Радянська влада досить швидко прийшла до усвідомлення необхідності функціонування усіх творчих спілок на державних засадах та під наглядом її ідеологічних цензорів. З цією метою у 1921 році у Вінниці було проведено перший губерньський з'їзд працівників мистецтва регіону. У Резолюції з'їзду зазначено: «Працівники мистецтва повинні вийти із стану замкнутості в своєму вузькому середовищі і перенести всю свою роботу на заводи, робітничі клуби, просвіти, розбуджуючи творчі сили народу

і всіляко виявляючи їх не шляхом прищеплення традиційних форм та методів старого мистецтва, а шляхом розвитку самодіяльності, що повинна служити матеріалом для шукання нових форм в мистецтві» [287]. Отже, було марковано важливість розвитку художньої самодіяльності під пильним наглядом ідеологічного апарату радянської системи.

Для нагляду над репертуаром та діяльністю професійних і самодіяльних колективів по всій країні було створено відділи Губернської політичної просвіти (Губполітпросвіти). На Вінниччині вони розпочали діяти з 14 березня 1921 року. Їх завданням було об'єднання, контроль і керування усіма видами політичної та культурно-просвітницької роботи. Окремі секції Губполітпросвіти відповідали за роботу творчих колективів, театрів, окремих майстрів образотворчого мистецтва, бібліотек, клубів, музичних закладів, кінозалів тощо. Зміст текстів звітів різних секцій Губполітпросвіти засвідчує, що її працівники контролювали діяльність усіх колективів. Проте і тут відомості про існування танцювальних колективів, професійних чи самодіяльних, практично відсутні [90].

Отже, культурне життя Вінниччини, як і всієї України, знаходилося під суворим державним контролем та в умовах жорсткої централізації управління культурним процесом з боку владних органів (РКП(б), КП(б)У та Подільського губернського комітету більшовицької партії). Усі мистецькі, здебільше музичні навчальні заклади та різноманітні концертні організації були націоналізовані. Під контролем Губполітпросвіти опинився й репертуар театрів, які були зобов'язані щотижня звітувати про свої постановки театральній комісії підвідділу мистецтв.

Положення центрального державного політичного керівництва від 8 березня 1922 р. «Про цензуру видовищ при відділенні видовищ політвідділу військової цензури інформвідділу ГПУ» вказує, що «цензура видовищ проводиться військовою цензурою при місцевих органах ГПУ, на обов'язки якої покладається спостереження, щоб театральні, концертні та інші тексти зі сцени або естради не ухилялися від дозволених текстів і програм у площині їх

відповідності цензури видовищ та переліку відомостей, що не підлягають опублікуванню» [139]. Таким чином, усі мистецькі товариства й організації опинилися під всебічним контролем влади, яка, не чекаючи початку згортання процесів українізації, вдавалася до жорстоких репресій, що розпочалися вже 1923 р. Саме тоді було засуджено групу національно орієнтованих вчителів Поділля в кількості 106 чоловік. Губернська надзвичайна комісія 25 з них засудила до страти, 56 – до різних термінів ув'язнення, 25 чоловік було звільнено з роботи [162, с.23].

Танцювальні колективи у 1920-і роки існували у театральних закладах Вінниці. Так, одним з театрів, що функціонував у місті з 1920 року став «Перший трудовий кооператив українських акторів» [193, с.243]. У 1921 р. артисти театру розділилися на російську та українську трупи, а самому закладу було присвоєне ім'я В.І Леніна. При театрі існувала хореографічна майстерня, в якій навчали молодих танцюристів, здійснювалися постановки до вистав та окремих концертних номерів. Майстерня при «Першому трудовому кооперативі українських акторів» стала одним з перших професійних хореографічних навчальних закладів Вінниччини та тимчасовим втіленням прагнень Бориса Мироненка, який у 1918 році планував відкрити хореографічний факультет при Вінницькій консерваторії.

Українська трупа «Першого трудового кооперативу українських акторів», перейменована у 1921 році в Українську державну трупу ім. М. Коцюбинського, мала у своєму репертуарі опери М. Аркаса «Катерина», «Фауст» Ш. Гуно, «Кармен» Ж. Бізе, «Євгеній Онєгін» П. Чайковського, які потребували не лише високої професійної майстерності вокалістів, але й артистів балету, адже у цих творах є розлогі хореографічні сцени.

У 1928 році було створено третю пересувну оперу з базою у Вінниці. Згодом вона увійшла до складу Вінницького театрального тресту, а з вересня 1932 року отримала назву Вінницький театр опери і балету ім. Леніна, що запрацював стаціонарно. Балетну групу театру у складі 24-х танцівників очолив Ковальов. Впродовж 1932 – 1940 років у репертуарі театру були опери,

що містять великі танцювальні сцени, зокрема «Травіата» та «Аїда» Дж. Верді, «Фауст» Ш. Гуно, «Наталка Полтавка» С. Гулака-Артемовського, а також балети «Зачарований ліс» Р. Дріго, «Лебедине озеро» П. Чайковського, «Ференджі» Б. Яновського, «Пан Каньовський» М. Вериківського та «Червоний мак» Р. Глієра [123].

При театрі у 1936 році було організовано балетну школу, основним завданням якої була підготовка артистів для вистав театру. Інформація про програму школи, методи викладання, регулярність занять практично відсутня. Про учнів школи згадки з'являються пізніше. Ймовірно, стимулом для відкриття школи могла стати й гостра критика балетних вистав театру сезону 1935-1936 років, коли, «зважаючи на попередні постановки балетних вистав, Українське Управління по справам мистецтв зняло з репертуару за антихудожність «Лебедине озеро» П. Чайковського, ... після двох вистав було знято «Іспанське капріччіо» М. Римського-Корсакова, а також «Коник-горбунець» в музичній обробці Б. Асаф'єва і Р. Глієра, на постановку якого було витрачено значну кількість коштів і який себе не виправдав» [297, с. 234]. Також було знято з репертуару балет «Марна пересторога».

У 1920-1930-х роках балетні студії функціонували лише у великих театральних центрах, зокрема при державних академічних театрах опери і балету у Харкові, Одесі та Києві. Відкриття балетної студії при театрі провінційної Вінниці стало викликом великим колективам. Студія припинила свою діяльність під час реорганізації театру, а відновила – у 1941 році.

31 серпня 1940 року Вінницький театр опери та балету було реорганізовано в Український музично-драматичний театр, а його танцювальна група та балетна студія були ліквідовані.

У часі окупації Вінниці німецькими військами театр продовжував працювати. Аналіз рубрики «Хроніка» місцевої газети «Вінницькі вісті» цього періоду дозволяє зробити висновки про репертуар та склад колективу. Головним режисером був Ю. Авраменко, художнім керівник оперної групи – В. Бобров, а балетмейстером – С. Мухартов. У 1941 році серед вистав театру

були музично-драматичні постановки, опери та балети. Танцювальні номери були в операх М. Лисенка «Наталка Полтавка», С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» [272 – 280]. У 15 лютого 1942 р. танцювальна група театру продемонструвала балетний вечір, куди увійшли танцювальні сцени з опер Ш. Гуно «Фауст» («Вальпурієва ніч») та О. Бородіна «Князь Ігор» (половецькі танці), а також хореографічну поему «Шопеніана» на музику фортепіанних творів Ф. Шопена [283].

У 1943 році балет у театрі було представлено постановкою «Бахчисарайського фонтану» на музику Б. Асаф'єва [123]. Брак танцівників у театрі балетмейстер С. Мухтаров компенсував учнями балетної школи, що залишилися навчатися в окупованому місті. Це були А. Шульгин, З. Стоянова, М. Григор'єва, а їх викладачкою була Л. С. Ріхтер. У цьому ж році було здійснено постановку балету «Дон Кіхот» Л. Мінкуса [123, с.65].

У повоєнний час Вінницький театр опери та балету було вчергове реорганізовано у музично-драматичний театр, при кому функціонування балетної школи стало недоцільним.

У 1945 році було відновлено роботу Вінницького палацу піонерів і жовтенят, при якому було засновано танцювальний гурток. Проте інформація про його керівників та діяльність відсутня.

Справу популяризації хореографічного мистецтва продовжила Вінницька обласна філармонія. «Виконуючи вказівку органів влади про підтримку творчих колективів, що пропагують народне мистецтво, одним із важливих напрямків діяльності філармонії в цей період було формування Українського ансамблю пісні та танцю. Про це свідчить велика кількість наказів 1945 року про зарахування на роботу артистів хору та балету» [21, с.104]. У дослідженні, присвяченому історії становленню і розвитку концертного життя Вінниччини, Т. Бурдейна-Публіка посилається на низку оголошень у місцевій пресі про конкурси на заміщення вакантних посад в українському державному обласному ансамблі пісні і танцю усіх артистів (співаків, танцюристів, баяністів, акордеоністів). Дослідниця також наводить

уринок з Наказу № 169 від 30 квітня 1945 р. дирекції філармонії, де вказано, що державний ансамбль пісні і танцю закінчив підготовчу роботу та розпочав активну концертну діяльність. Впродовж наступних декількох років ансамбль дав сотні концертів в усіх районах Вінниччини. «Проте, 1948 роком датується інший наказ № 36 від 14 травня, в якому говориться, що в зв'язку з нерентабельністю після переходу на бездотаційну роботу, на основі рішення Виконкому Вінницької обласної Ради депутатів трудящих за №1133, вважати Український ансамбль пісні і танцю ліквідованим» [21, с.105].

У довоєнний період єдиним закладом середньої спеціальної освіти, який здійснював підготовку фахівців для колективів художньої самодіяльності був створений у 1930 році Технікум масової комуністичної освіти у м. Тульчин. Одним з двох його відділень було організаційно-масове, завданням якого було навчання майбутніх клубних працівників. Вихованцям технікуму надавалися лише базові навички роботи з музичними, драматичними і хореографічним колективами. Проте навіть така мінімальна танцювальна підготовка відбувалася недовго. Було здійснено лише два випуски спеціалістів, після чого у 1934 році, на виконання наказу Наркомату освіти № 33 від 11.06.1934 «Про реорганізацію технікумів масової комуністичної освіти в бібліотечні технікуми» залишилося лише одне відділення – бібліотечне.

У 1937 році у Тульчині було створено відділ з підготовки директорів, інструкторів будинків культури, завідувачів клубів, масовиків, до навчальних дисциплін якої також увійшли танцювальні заняття. До початку вторгнення на українські землі фашистської Німеччини у 1941 році школа здійснила лише два випуски (130 спеціалістів), які відбулися до окупації міста.

У травні 1944 року політосвітня школа відновила свою діяльність, але вже в якості політосвітнього технікуму, де були два відділення – клубний і бібліотечний. Вже у 1945 році перші 11 фахівців клубної діяльності приступили до самостійної роботи у районах Вінницької області. У 1947 році політосвітній технікум було знову перейменовано, цього разу – у Технікум підготовки культурно-освітніх працівників.

Свої танцювальні навички учні технікуму покращували у хореографічному гуртку, чисельність якого складала у різні повоєнні роки близько 30-ти осіб.

Випускники Технікуму масової комуністичної освіти та політосвітньої школи стали чи не єдиними, хто здійснював елементарну хореографічну підготовку учнів і молоді у сільських клубах і районних будинках культури.

Після звільнення українських земель від фашистських окупантів серед хореографічних колективів поширення набули ансамблі народного танцю. Передумовами цього явища О. Жиров вважає «піднесення морального духу, національної самосвідомості та патріотизму населення країни, актуалізація проблем естетичного виховання, відбудова матеріально-технічної бази культурно-освітніх закладів, створення широкої мережі позашкільної та позакласної роботи, розвиток художньої самодіяльності різних мистецьких жанрів, відновлення діяльності гуртків, самодіяльних колективів, ансамблів танцю, творчу діяльність найталановитіших педагогів і митців» [81, с. 32]. Погоджуємося з твердженням С. Калібовець, що «з усіх форм культурно-освітньої роботи саме художня самодіяльність почала розвиватися найбільш інтенсивно ще в ході визволення території України від німецько-фашистських загарбників. Колективи художньої самодіяльності відновлювали свою роботу навіть там, де клубні заклади були повністю зруйновані ворогом. Вони розгортали свою роботу в школах, сільських Радах, службових приміщеннях. Самодіяльність – невичерпне джерело талантів, резерв професіонального мистецтва. У різноманітних гуртках виявлялися і формувалися художні таланти, багато учасників художньої самодіяльності знаходило у ній своє покликання» [109, с.272].

Характеризуючи повоєнний період, Т. Луговенко називає його «етапом відновлення та удосконалення роботи дитячих аматорських танцювальних колективів. Танцювальна самодіяльність першого повоєнного десятиліття розширялася у межах системи, що була побудована у довоєнні роки. Після війни завдяки таким заходам, як дворічні та короткотермінові курси з

підготовки керівників танцювальних колективів та постійно діючі семінари для молодих викладачів танців, що проводилися методистами обласних будинків народної творчості на території усього Радянського Союзу, система танцювальної художньої самодіяльності зазнала масштабного поширення» [125, с. 103].

Для визначення стану хореографічної підготовки молоді та розвитку танцювальної справи впродовж зазначеного періоду авторкою дисертації було проаналізовано річні звіти, пани роботи та іншу інформацію сільських установ клубного типу декількох районів Вінниччини, щозберігаються у Державному архіві Вінницької області. Зміст і статистичні дані усіх звітів є подібними, тому для детального аналізу було обрано інформацію про стан хореографічної підготовки Калинівського, Козятинського, Жмеринського, Бершадського районів, яка є показовою для інших.

Звичайно, у перші повоєнні роки, коли головним завданням було відновлення економіки й господарства, художня діяльність на селі не була серед пріоритетних, що засвідчують матеріали Державного архіву Вінницької області. У звіті та інформації про роботу культурно-просвітніх закладів Калинівського району за 1946 рік вказано, що у районі діло усього 2 співочих гуртки загальною чисельністю 18 осіб; 6 музичних гуртків, які відвідувало 44 особи; 1 літературний гурток з 12-ма учасниками та 2 балетно-танцювальні гуртки загальною чисельністю 16 учасників. Згідно відомостей про кількість гуртків самодіяльності за березень 1946 р., балетний гурток діяв у селі Корделівка при робітничому клубі, охоплюючи 12 танцівників. Це було одне з великих сіл району, адже там ще з кінця XIX ст. діяв цукропереробний завод [97]. Кількість танцювальних гуртків не збільшилася і в наступному 1947 році, проте учасників при робочому клубі стало більше – 17, у сільському клубі – 10 осіб. Другим танцювальним колективом, що працював у Калинівському районі, був ансамбль клубу села Новий Пиків [89].

Загалом у районі діяло 10 сільських, 8 колгоспних, 8 профспілкових клубів та один Будинок культури у Калинівці. Отже, кількість танцювальних

колективів для такої районної мережі є занадто малою. Задля справедливості варто зазначити, що в усіх звітах постійно вказується відсутність професійних кадрів, що, звичайно, не могло сприяти розвитку танцювальної справи у самодіяльності.

У звітах сільських клубів Калинівського району за 1946 рік вказана також і численна кількість танцювальних вечорів як форми проведення дозвілля молоді з регулярністю один раз на тиждень, проте ми усвідомлюємо, що, попри велику кількість, такі заходи не були хореографічною підготовкою молоді. Проводилися танцювальні вечори під супровід акордеону або струнних інструментів, іноді – духового оркестру [99].

Впродовж наступних декількох років ситуація із заснуванням нових танцювальних колективів у Калинівському районі поступово поліпшувалася. Станом на 1954 рік у районі вже діяло 11 танцювальних гуртків, якими було охоплено 81 особу. У 1955 році колективи працюють при профспілковому клубі Калинівки (25 осіб) та районному Будинку культури (9 осіб), у селах Іванів (8 осіб), Жигалівка (8 осіб), Гулівці (6 осіб), Радівка (8 осіб), Павлівка (8 осіб), Бойківка (6 осіб), Слобідка (6 осіб), Котюжинці (8 осіб), Сальник (7 осіб), Гущинці (8 осіб), Глинськ (10 осіб) [226]. Зміст звітів дозволяє стверджувати, що, зазвичай, репетиції колективів проводилися двічі на тиждень. Проте проблема із залученням професійних хореографів до роботи з сільським громадами залишалася нерозв'язаною, що постійно акцентовано у звітах клубів цього періоду. Показовим є звіт Куравського сільського клубу за 1956 рік, в якому вказано, що керівником танцювального, струнного і шахово-шашкового гуртків є одна особа – В.В. Сомов [98, арк.31].

Незважаючи на те, що Бершадський район є досить віддаленим від обласного центру, на сьогодні тут при будинках культури, місцевій школі мистецтв та інших закладах існує низка самодіяльних танцювальних колективів, що є постійними учасниками різноманітних культурних заходів району, області та України. Проте ситуація у середині ХХ ст. була абсолютно іншою і танцювальні гуртки при сільських клубах були радше виключенням,

аніж правилом. Аналіз звітів установ клубного типу Вінницької області за другу половину 1940-х років дозволяє прийти до висновку, що найбільшу частку творчих колективів становили хори, дещо меншу – драматичні гуртки і лише після них за кількістю йшли танцювальні колективи. Так, у річному звіті Кошаринецького сільського клубу Бершадського району Вінницької області за 1946 рік вказано, що при клубі діють такі колективи – співочий гурток у складі 16-ти чоловік, драматичний гурток у складі 15-ти чоловік і танцювальний гурток у складі 10-ти учасників. Таку ж статистику спостерігаємо і у звіті за 1947 рік. Можемо припуститися думки, що керували усіма колективами аматори без відповідної професійної підготовки, адже у штаті цього клубу був лише один працівник (на посаді директора) з освітою у 6 класів у 1946 р., при обов'язковій на той час семирічній школі, та при закінченій семирічці у 1947 році [229].

У звіті Пилипонівського сільського клубу за 1953 рік вказано на проведення 42-х танцювальних вечорів, проте без функціонування танцювального гуртка¹². Кількість таких вечорів засвідчує їх регулярне проведення як спосіб дозвілля молоді у вихідні дні. Такі ж танцювальні вечори відбувалися в усіх сільських клубах Бершадського району Вінницької області, що є показовим для такого дозвілля усього регіону. Та вже у 1954 р. у селі починає діяти танцювальний гурток, який відвідували 14 чоловік [230].

Зведена інформація про роботу сільських клубів Бершадщини за 1953 р. показує, що поміж усіх клубів району танцювальні гуртки були лише у селах Лугова (6 учасників) і Флорине (4 чоловіки) [229]. Флоринський танцювальний гурток у складі 4-х чоловік працював і в 1954 р. під керівництвом Соколовської [230]. Танцювальний гурток у складі двох дівчат діяв і в Яланецькому сільському клубі.

Станом на 1954 р. в Устянському сільському клубі працював хореографічний гурток у складі 8-ми чоловік під керівництвом Бернацького.

¹² Зазначимо, що звіти були написані як українською, так і російською мовами, що може бути свідченням поступового повзучого процесу деукраїзації сільського середовища

Відомості про функціонування хореографічного гуртка у Бершаді містяться у звіті сільського клубу за 1954 р. Чи не найбільший гурток хореографії існував при Луговатському сільському клубі, що складався з 12-ти учасників (8 жінок і 4 чоловіки). Невеликий танцювальний гурток був у при Бирлівському сільському клубі (5 чоловік) [Там само]. Примітним є той факт, що жодного разу у звітах діяльність танцювальних гуртків не була відміченою в якості активної.

Станом на 1955 р. у Бершадському районі функціонувало 22 драматичні гуртки, 13 хорових, 17 музичних і лише 3 танцювальні гуртки, які налічували 46 учасників. У зведеному річному звіті відділу культури Бершадського району марковано недостатній розвиток хореографічної підготовки. У репертуарі колективів вказані українські танці «Веснянка» та «Бігунець», чеська полька, матроський танець, російський перепляс та ін. [231, арк.8]. У цьому ж звіті вказано на роботу драматичного, танцювального та естрадного гуртків при Бершадському районному будинку культури. Найчисельнішим представлено драматичний гурток, який відвідували 21 учасник, в естрадному гуртку було 15 учасників, а у танцювальному – 12. Проте у цьому звіті вперше вказується, що новостворений танцювальний гурток «став одним з найкращих по якісному складу, майстерності виконання, активного відвідування» [Там само, арк.49]. За перший рік існування відбулося 110 занять танцюристів, що свідчить, що вони проводилися тричі на тиждень. Проте колектив відчував гострий брак костюмів та відсутність постійного пристосованого приміщення для репетицій.

Загалом у 1955 році у Бершадському районі, окрім самої Бершаді, хореографічні гуртки існували при сільських клубах сіл Барлівка, Лугова (по 6 чоловік), Устя (8 чоловік), Флорине (6) і Чапаєвка (10)¹³ [Там само]. Нагадаємо що перші види хореографічної підготовки молоді формувалися

¹³ Нинішнє село Війтівка з 1946 по 1996 мало назву Чапаєвка

саме у колективах художньої самодіяльності, адже дитячі музичні школи та хореографічні відділення при них були засновані пізніше.

Висновок про брак професійних хореографів на Вінниччині в усіх її районах можна зробити з аналізу змісту Річного статистичного звіту Вінницького обласного будинку народної творчості за 1950 рік, де вказано, що в області усі 24 штатних керівника хореографічних колективів не мають спеціальної освіти. Усі інші керівники були на громадських засадах Танцювальними гуртками керували вчителі і завідувачі клубами [224]. Можемо припустити, що сільські вчителі у часі свого навчання були учасниками танцювальних колективів, а завідувачі клубами базову хореографічну підготовку отримували у Тульчинському технікумі культурно-освітньої роботи. У звіті за 1953 рік вказано, що у Вінницькій області діяло 219 танцювальних гуртки, які відвідувало 2374 особи. Така кількість не є великою, адже хорових гуртків в області було 985, музичних – 937, драматичних – 1357. Менша кількість за танцювальні була лише у гуртків образотворчого мистецтва – 28. (Додаток А).

Проте того ж 1953 року було проведено обласний огляд колективів художньої самодіяльності, в якому взяло участь 16 танцювальних колективів [225]. У звіті з цього огляду зазначено, що хореографічний жанр було представлено краще, ніж раніше, та вказано кращі колективи – танцювальні ансамблі медичного та педагогічного інститутів, Тульчинського технікуму культосвітніх установ, хореографічні гуртки Брацлавського і Гайсинського будинків культури, обласного Будинку вчителя, Козятинського залізничного клубу. Водночас у цьому документі вказано й на технічні й художні недоліки виконання. Так, характеризуючи хореографічну композицію «Горлиця» у виконанні ансамблю медичного інституту, автор звіту зазначає, що в деяких місцях спостерігається незлагодженість рухів, порушується лінія, бракує чіткості виконання та динамічності. Такі ж самі зауваження було висунуто й до інших колективів. Вказані танцювальні ансамблі представили на огляді українські, білоруські, молдовські, угорські, російські та сучасні танці.

Особливо у звіті наголошується на професійному зростанні танцювального колективу Тульчинського технікуму, в якому клубні працівники отримували базові знання з хореографії.

Танцювальний ансамбль Вінницького медичного інституту було направлено на республіканський тур огляду. Саме цей колектив став взірцем для танцювальних ансамблів, що функціонували при закладах професійної освіти Вінниччини. Проте при підготовці до республіканського туру, постановка колективу під керівництвом М. Грищенка зазнала гострої критики не лише за рівень виконавської техніки. У рецензії від 29 січня 1954 року на танець «Веснянки і горлиця» зазначено, що «у постановку українського танцю введені елементи молдавського танцю. Необхідно при роботі над українськими танцями керівникові консультуватися з обласним будинком народної творчості. Всю постановку слід переглянути і поставити танці на елементах українського танцю» (збережено орфографію автора – Є.П.) [139, арк. 23]. Очевидно, що автор цієї рецензії був не просто хореографом, а професіоналом, обізнаним з особливостями народних танців. Зазначимо, що постановник танцю «Веснянки і горлиця» був не професійним хореографом, а студентом-аматором.

Критики зазнала і «Романівська кадрили» у виконанні ансамблю Вінницького педагогічного інституту під керівництвом П. Баландина. Автор рецензії вказує, що «танець поставлений правильно за зразком російської кадрили, але із-за недостатньої підготовки і обробки танцювальних рухів у виконавців, танець був виконаний не на належному рівні. Необхідно більше працювати над обробкою танцювальних рухів і масових місць, добиваючись хорошої чіткості у їх виконанні» (збережено орфографію автора – Є.П.) [139, арк. 26].

Вінницький обласний будинок творчості у 1950-х роках проводив значну роботу з покращення хореографічної підготовки молоді у районах області. Так, у 1955 році було проведено десятиденні семінари для керівників хорових драматичних і танцювальних колективів. Найбільше учасників було

саме від хореографічних ансамблів – 63 особи. Також безпосередньо на місцях у районах було проведено триденні семінари-практикуми з танцювальних жанрів. Вони охопили Могилів-Подільський (26 учасників), Немирівський (57 учасників), Тульчинський (18 учасників), Літинський (25 учасників), Козятинський (24 учасника), Комсомольський (24 учасника) і Крижопільський (17 учасників) райони. На кожному семінарі-практикумі було вивчено з учасниками 6-8 танців, зокрема гопак, закарпатський дівочий, букурія, фігурний вальс, молдовеняска, естонська полька, колгоспна полька, полянка [92, арк. 26].

Також у червні і вересні 1955 року були проведені місячні курси, на яких слухачів було ознайомлено з новим хореографічним репертуаром. Традиційно у дусі радянської ідеології керівникам усіх колективів були надані списки творів до репертуару. Подібні семінари-практикуми для керівників танцювальних колективів проводилися щороку з середини 1950-х і впродовж 1960-х років. Зазвичай, вони були розраховані на 8-9 днів. Тренерами-репетиторами виступали В. Румянцев і П. Баландін. Щодня учасники мали одногодинний тренаж, а потім впродовж усього дня перші два дні вони розучували рухи танців, а далі після тренажу займалися постановкою танців (українського, молдавського, російського та молодіжного). Також учасники семінару мали й теоретичні заняття з поясненням принципів організації роботи з самодіяльним колективом, особливостями сценічної обробки танців та їх схематичного запису. Наприкінці семінару-практикуму його учасники здавали залік, куди входили питання з постановочної роботи, проведення занять у танцювальному колективі, сценічної обробки поставленого танцю [136]. Такі заходи певною мірою компенсували брак керівників самодіяльних хореографічних колективів з ґрунтовною спеціальною освітою. Аналіз змісту різноманітних звітів, зокрема Вінницького обласного будинку народної творчості, засвідчує, що основу репертуару танцювальних колективів складали українські, російські, білоруські молдавські народні танці [134].

Велику роль у розвитку хореографічної підготовки Вінниччини і покращенні її стану виконали танцювальні колективи, що утворилися при закладах середньої спеціальної і вищої освіти. Їх функціонування було тривалим, систематичним, з активною концертною діяльністю. Одним з перших таких колективів став самодіяльний народний ансамбль танцю України «Дружба» Вінницького національного медичного університету імені М.І. Пирогова. Біля його витоків знаходилися аматори: студенти тоді медичного інституту П. Баландин та М. Грищенко у 1946 році організували хореографічний колектив, який продовжив декількох років функціонував виключно завдяки ентузіазму майбутніх лікарів. У 1953 році керівництво інституту запросило керувати колективом професійного балетмейстера Володимира Івановича Румянцева та сприяло регулярності репетицій, придбання костюмів тощо. Хореограф очолював колектив понад 30 років. Саме завдяки плідній роботі з ансамблем «Дружба», його активній концертній діяльності, В.І. Румянцев отримав почесне звання Заслуженого працівника культури Української РСР. Вже з 1950-их років В. І. Румянцев виступав головним балетмейстером багатьох фестивалів, оглядів, конкурсів, що проводилися на Вінниччині.

У 1957 році в Україні було проведено республіканський фестиваль молоді. Танцювальні колективи Вінниччини у Києві представляв саме ансамбль медичного інституту, участь в якому брали 30 студентів. Він був єдиним серед усіх хореографічних гуртків області. До фестивалю ансамбль «Дружба» підготував український гопак [140, арк.22]. Суперником колективу на обласному турі був танцювальний ансамбль Вінницького педагогічного інституту, проте в останній момент перевагу було надано майбутнім медикам. Звичайно, що таким успіхом ансамбль «Дружба» завдячував саме професійності його керівника.

У 1958 році до репертуару танцювального колективу Вінницького медичного інституту входили мазурка, угорський танець, класичний вальс, хореографічні композиції «Українська сюїта» та «Мереживниця» [135].

Загалом, у репертуарі ансамблю «Дружба» переважали й переважають народні танці – українські, молдовські, російські та ін., а також танці народів інших континентів. Вже наприкінці 1970-х роках в медичному інституті починають навчатися іноземні студенти, здебільше з країн Азії та Африки, що стимулювало ансамбль до знайомства з іншими культурами та популяризації їх надбань. У результаті майже 80-річного творчого життя в ансамблі «Дружби» сформовано репертуар з понад тридцяти великих постановок народних танців (гопак, полька, закарпатський та словацький танці, циганський та індійський тощо). Також колектив має сюжетні постановки, як великі хореографічні композиції, так і оригінальні танцювальні мініатюри. І хоча склад ансамблю постійно змінюється, його гідний виконавський рівень підтримується завдяки систематичності репетицій і послідовності в організації хореографічної підготовки.

Колектив був постійним учасником щорічних звітних концертів у Вінниці, звітних концертів області у Києві, міських та обласних фестивалях-оглядах художньої самодіяльності. У 1970-х роках «Дружба» провела гастролі у Польщі. Неодноразово колектив було нагороджено грамотами міського, обласного, республіканського керівництва. У 1971 році ансамблю «Дружба» було присвоєно звання народного.

З 1994 року час ансамбль «Дружба» очолює Анатолій Рильський. Під його керівництвом колектив неодноразово ставав дипломантом обласного конкурсу хореографічного мистецтва імені засновника колективу В.І. Румянцева, Всеукраїнського фестивалю-конкурсу народної хореографії ім. П. Вірського (2002-2006), лауреатом Всеукраїнського конкурсу авторських постановок в м. Нова Каховка «Верховиця – степова криниця» (2003), лауреатом і дипломантом низки обласних, всеукраїнських та міжнародних фестивалів і конкурсів впродовж останніх двадцяти років.

На пошану В.І. Румянцева Вінницьким обласним центром народної творчості у 2016 році започатковано обласний фестиваль танцювальних колективів його імені. На першому фестивалі виступили 33 колективи, що

представляли міста Ладизин, Козятин, Вінницю та Вінницький, Гайсинський, Крижопільський, Козятинський, Могилів-Подільський, Немирівський, Оратівський, Тульчинський, Томашпільський, Тростянецький та Ямпільський райони. Останній, IX фестиваль хореографічного мистецтва ім. Володимира Румянцева відбувся у травні 2024 року. В рамках фестивалю відбувався відбір найкращих колективів на другий тур Всеукраїнського фестивалю-конкурсу імені Павла Вірського. Участь у фестивалі взяли 47 хореографічних колективів. На усіх фестивалях почесним учасником є народний аматорський ансамбль танцю «Дружба» Вінницького національного медичного університету імені Миколи Пирогова.

Ще однією знаковою для хореографічної підготовки молоді постаттю став член Вінницького обласного осередку Національної хореографічної спілки України, заслужений працівник культури України, стипендіат Вінницької обласної державної адміністрації та обласної Ради в галузі культури та мистецтв Іван Лапатанов. У 1957 році він став засновником і багаторічним керівником ансамблю танцю «Юність» Вінницького політехнічного технікуму. Вже у 1970-і роки колектив виборов бронзову і срібну медалі фестивалю художньої самодіяльності творчих колективів профспілок України. У 1978 році колективу було присвоєно звання «народний самодіяльний художній колектив профспілок України», а у 1988 році І.Ф. Лапатанову було присвоєно почесне звання «Заслужений працівник культури Української РСР». За роки існування ансамблю «Юність» його учасниками стало понад три тисячі учнів технікуму, а сам балетмейстер здійснив з колективом понад 200 постановок, з якими його вихованці виступали на багатьох концертних майданчиках. (Додаток Г).

Варто зазначити, що І. Лапатанов не мав професійної освіти хореографа, адже був за фахом інженером та викладав у Вінницькому політехнічному технікумі. Проте саме робота з молоддю у танцювальному колективі стала головною справою його життя. З ансамблем «Юність» він здійснив низку

цікавих постановок, зокрема «Метелиця», «Гопак», «Солдатський танець», «Машина» та ін. [301, С.145].

Отже, студентський та учнівський колективи, створені впродовж 1940-1950-х років продемонстрували спадковість заснованих ними традицій та відіграли знану роль у справі хореографічної підготовки молоді впродовж наступних десятиліть.

2.2. Хореографічна підготовка молоді у період вагомих змін у діяльності танцювальних гуртків (1960-1970 рр.)

2.2.1. Вплив професійних колективів на розвиток хореографічної підготовки молоді на Вінниччині

Період 1960-1970-х років в історії української культури дослідники визначають як час посилення ідеологізації суспільної свідомості, яке отримало рис агресивності та безапеляційності. Тоталітарні тенденції в адміністративно-державному управлінні значно посилювалися, а влада суворо контролювала усі сфери життя радянської людини – від її праці на робочому місці до проведення дозвілля. Тому роль різноманітних клубних установ та діяльність при них художніх колективів є дуже неоднозначною: з одного боку, це було зростання творчої активності громадян, а з іншого – спосіб контролю над їх думками, поведінкою та загальний вплив на суспільну свідомість населення. Тому при вивченні процесів, що відбувалися у розвитку хореографічній підготовки молоді ці чинники варто обов'язково враховувати.

Впродовж 1960-х – 1970-х років ситуація зі створенням хореографічних гуртків поступово покращилася. Активізації сприяли низка чинників, з яких виділяємо три головних.

По-перше, збільшилася кількість випускників Тульчинського технікуму підготовки культурно-освітніх працівників, які приступили до роботи в районах Вінницької області.

По-друге, при технікумі з 1959 року влаштовувалися 9-ти місячні курси з підготовки фахівців для сільських закладів культури, які вже працювали.

По-третє, активізації розвитку хореографічної підготовки сприяла і діяльність колективів Вінницької обласної філармонії, зокрема ансамблю «Вітерець Поділля».

Український ансамбль пісні і танцю під керівництвом А. Д. Середюка було створено у 1944 році на базі капели імені Миколи Леонтовича, яка існувала у Вінниці з 1919 по 1941 роки. У 1949 році на його базі створено ансамбль бандуристів «Вітерець Поділля», який проіснував до 1982 року. Та навіть при реорганізованому ансамблі залишилася невелика танцювальна група.

У концертних програмах ансамблю «Вітерець Поділля» у 1966 році були танцювальні постановки, зокрема вокально-хореографічна композиція «Од Києва до Лубен». Художнім керівником колективу на той час був Анатолій Мархлевський. Склад танцівників у вказаний час був дуже скромним, усього три артисти – С. Волохіна, О. Ілічова, М. Одинокіх [205, арк.7]. О. Ілічова та М. Одинокіх вказані виконавцями російського танцю, а усе хореографічне тріо – «Танцю наших друзів» у програмі концерту-огляду артистичної молоді Вінницької філармонії, що відбувся 26 грудня 1966 року [Там само, арк.12].

Як засвідчують матеріали з періодичних видань, артисти Вінницької обласної філармонії виступали популяризаторами хореографічного мистецтва. Так, лише впродовж 1968 року «Вітерець Поділля» з гастрольними концертами побував на Сумщині, Одещині, Хмельниччині, Черкащині, Луганщині, Прикарпатті, в усіх районах Вінниччини, де схвально цінили виступи хореографічної групи ансамблю. (Додаток В)

Зі статті в ямпільській районній газеті «Слово хлібороба» про виступ ансамблю у селах Цекинівка, Кембівка, Дзигівка, Ратуш, Безводне, Оксанівка Ямпільського району дізнаємося й про оновлення репертуару та складу танцювальної групи: Любов Сидельнікова та Лідія Головашкіна виконали молдавський танець «Жок», а уся танцювальна група – сучасний подільський молодіжний танець [251]. Ця інформація підтверджується і численними програмами концертів 1969 року [207].

Загалом, впродовж 1966 – 1977 років репертуар танцювальної групи ансамблю «Вітерець Поділля» складали лише декілька номерів:

- вокально-хореографічна композиція «Од Києва до Лубен»;
- російський танець «Невдале заличання»;
- молдавський танець «Жок»;
- «Танець наших друзів»;
- румунський жартівливий танець «Женихи»;
- «Солдатський перепляс»

Саме ці танці згадуються майже в усіх програмах колективу впродовж понад 10 років, що, на нашу думку, може бути свідченням відсутності у колективі постійного професійного хореографа-постановника. Сама ж танцювальна група у різні роки налічувала до п'яти артистів [206 – 209]. У документах про роботу художньої ради філармонії неодноразово вказано на високий професійний рівень артистів танцювальної групи ансамблю [75]. Проте сам склад танцювальної групи постійно змінювався. У фінансових документах та програмах концертів артистами балету в ансамблі «Вітерець Поділля» у різні сезони за 1970 – 1977 рр. вказані Н. Одинокіх, В. Баланюк, В. Гриценко, Р. Резвін, Т. Савченко, Л. Сахненко, С. Волохіна, О. Ільчова, І. Зукельман, Н. Закопаєва, Н. Колоколова та ін. [206 – 209].

Нові танцювальні постановки з'явилися в репертуарі ансамблю «Подільський вітерець» лише у 1979 р., зокрема ними стали український танець «Як свати сваху возили» [186].

У 1972 р. у Вінницькій обласній філармонії було створено естрадну бригаду «Зорі над Бугом», куди увійшли танцівники М. Грецький та М. Дрожжин, які виконували «Буковинський танець» та жартівливий танок «Йшли хлопці з ярмарки» [208]. У 1973 р. у протоколі засідання художньої ради філармонії артиста М. Баранова неодноразово згадано як досвідченого технічного танцівника [75, арк. 5].

Танцювальне мистецтво у програмах Вінницької філармонії було представлено і у концертах естрадно-молодіжного ансамблю циган. Згідно

програм концертів за 1968 рік, співаками-танцюристами ансамблю були Л. Мороз («Табірний циганський танок»), І. Цветкова (Пісня з танцем «Червона квітка»), Н. Зубков («Танок молодого цигана»), І. Новикова («Танок індійських циган»), Віолетта і Михайло Огнєві («Танок іспанських циган») та ін. [206, арк.4]. Вказані артисти виступали з танцювальними номерами і у програмах молодіжного естрадного ансамблю під керівництвом А. Іванова. Хореографічні композиції були і в репертуарі дитячої бригади «Веселий цирк», зокрема матроський танець «Закоханий повар», яка з концертами виступала в усіх районах Вінницької області [Там само, арк.5-9]. Цей ансамбль проіснував до кінця 1980-х років, постійно оновлюючи свій танцювальний репертуар.

У 1977 р. до репертуару циганського ансамблю увійшли «Молодіжний циганський танець», «Танець бесарабських циган», а також розгорнуті вокально-хореографічні композиції «З бубоном і гітарою» та «Настуся» [209].

Отже, діяльність цих колективів сприяла популяризації хореографічного мистецтва серед населення Вінниччини, а танцюристи ансамблю «Вітерець Поділля» ще й надавали методичну допомогу керівникам самодіяльних колективів у часі їх гастролей районами області.

2.2.2. Форми і зміст аматорської хореографічної підготовки у районах Вінниччини

Підвищенню рівня хореографічної підготовки молоді сприяли організовані на початку 1960-х років на базі Вінницького обласного будинку народної творчості 6-тимісячні курси керівників танцювальних колективів. У часі навчання курсанти брали участь у різноманітних концертних заходах міста. Програми навчання на цих курсах були розроблені Центральним Будинком народної творчості УРСР. Однією з вимог до їх проведення була наявність у місті фахівців, які мають відповідну освіту і професійний досвід. Впродовж навчання курсанти звітували в академічних концертах, проходили практику, керували заняттями самодіяльних гуртків, проводили відкриті

концерти для мешканців Вінниці. Так, силами курсантів у 1961 році було проведено вечір народного та бального танців, на кому були присутні понад 4 тисячі глядачів. Після закінчення курсів керівництво відслідковувало кар'єрний шлях випускників, діяльність і репертуар створених ними у районах колективів [261].

Такі заходи підготували міцне підґрунтя для підготовки вагомих змін у хореографічній освіті Вінниччини наступного періоду. На шестимісячних курсах у 1966 році навчалося 26 керівників танцювальних колективів. Також продовжувалася традиція 9-10-ти денних семінарів керівників самодіяльних танцювальних колективів [94]. До кожної знаменної дати у самодіяльні хореографічні колективи з обласного будинку народної творчості надсилалися зразки репертуару. Використання репертуарних порад контролювалося, адже це було частиною ідеологічного впливу на молодь. Проте ані шестимісячні курси, ані декілька денні семінари не могли кардинально змінити ситуацію з професійними хореографами. У звітах Вінницького обласного будинку народної творчості щороку вказується на брак фахівців з середньою і вищою хореографічною освітою.

Вже на початку 1960-х років у багатьох районах Вінницької області було планово організовано аматорські ансамблі пісні і танцю. Станом на 1961 рік у Вінницькій області функціонувало 732 танцювальні гуртки з чисельністю учасників 7240 осіб [261, арк. 17]. Окрім народних танців, до репертуару колективів все частіше додаються сюжетні композиції і тематичні постановки («На буряковій плантації», «До мирної праці», «Комсомольське весілля», «На кукурудзяному полі», «Руки молодії», «Запорожці») [261]. Вже з назв цих композицій стає зрозумілою заідеологізованість суспільства, що не оминула навіть танцювальну підготовку. Моральне та естетичне виховання залишаються першочерговими завданнями хореографічних колективів молоді, іноді відтісняючи на другий план питання технічної і виконавської майстерності.

У проведенні занять хореографічних гуртків, згідно тексту звітів Вінницького обласного будинку народної творчості, керівники дотримувалися такої послідовності: танцювальні вправи біля станка – танцювальні вправи на середині залу – розучування чи повторення танців [261].

У звіті Вінницького обласного будинку народної творчості за 1961 рік вказані найкращі танцювальні колективи області, зокрема ансамблі медичного та педагогічного інститутів; Могилів-Подільського, Гайсинського, Бершадського, Муровано-Куриловецького, Ямпільського, Комсомольського районних будинків культури; Вінницького суперфосфатного та Калинівського машинобудівного заводів; сільських клубів Великої Кісниці Ямпільського, Вороновиці Вінницького, Джулинка Бершадського, Миколаївки Козятинського районів [Там само].

У 1962 році, з метою підвищення рівня професійної підготовки керівників танцювальних колективів, спільно з Черкаським обласним будинком народної творчості було проведено міжобласний семінар з хореографії, «який збагатив репертуар танцювальних колективів обох областей, дозволив практично ознайомитись з методикою роботи кращих танцювальних колективів» [93, арк. 5]. Цього ж року при Тульчинському районному будинку культури було започатковано дворічну школу підвищення фаху, куди щотижня приїжджали керівники сільських танцювальних колективів на заняття за спеціально складеною методистами Вінницького обласного будинку народної творчості програмою [Там само].

У зв'язку з тим, що бальні танці у цей час починають набувати все більшої популярності, на кожному занятті танцюристи вивчали й бальні танці. Підібрати до них супровід допомагав обласний будинок народної творчості, який розповсюджував грампластинки з їх записами. У звіті вказано, що «популяризація бальних танців відбувається через школи та гуртки бальних танців, через вечори молоді, на яких учасники танцювальних колективів демонструють бальні танці, а потім розучують їх з молоддю, яка приходить на

ці вечори відпочинку. Проводяться показові вечори бального танцю» [93, арк. 11]. Станом на 1966 рік у Вінницькій області діяли школи бальних танців при чотирьох районних будинках культури, а у кожному танцювальному гуртку вивчали бальні танці також [94]. При Вінницькому Палаці піонерів імені Лялі Ратушної функціонував ансамбль бального танцю під керівництвом М.Ф. Старовойтової [137].

Проведення у 1972 році обласного конкурсу бальних танців свідчить про їх популярність серед молоді Вінниччини. Досить дивним для сьогоденних представників цього танцювального напрямку виглядає програма конкурсу, яка охоплює три розділи: 1) конкурс нових радянських бальних танців; 2) конкурс виконавців бальних танців; 3) показові виступи [137]. На конкурс нових радянських танців танцювальні пари повинні були представити один-два нових танці, які раніше не виконувались. Танці повинні бути створені на матеріалі місцевого фольклору, на основі хореографії народів СРСР та відображати національний колорит, а також мати оригінальну, виразну та завершену форму. (Додаток Б).

В умовах проведення конкурсу для його учасників подано перелік «нових радянських бальних танців», куди увійшли так звані російський ліричний, український бальний, гуцулка, молдавська полька, литовський рід-рито та ін.

Другу групу танців склали полька, повільний вальс, віденський вальс, повільний фокстрот, квікстеп, танго, самба, румба, ча-ча-ча, пасадобль. Третя група – краков'як, угорський бальний, мазурка, падеспань. Учасники конкурсу виконували по 2 танці з першої і другої групи та один – з третьої. [137].

У 1961 році танцювальний колектив було створено при Жмеринському районному будинку культури [133]. Ймовірно, базою для його танцювальної групи стали дорослий і дитячий хореографічний гуртки, що діяли у 1960-1961 роках, кожен з яких охоплював понад 20 учасників [219]. З 1967 року

колектив очолив Віталій Сокирко. У 1972 році ансамбль «Жмеринчанка» отримав почесне звання самодіяльного народного ансамблю [142].

Загалом, станом на 1 січня 1963 року у Вінницькій області працювало 873 танцювальні гуртки (8,7 тис. учасників). 23 березня кращі колективи міста (ансамблі медичного та педагогічного інститутів, агрегатного та суперфосфатного заводів) взяли участь у великому концерті «Вечір народного танцю». Основу репертуару заходу склали гопак, козачок, шалантух, бреул, румунський танець з хустками, чардаш зі шпорами, старовинна кадриль, камаринська, мексиканський танець з сомбреро та ін. [93]. На концерт були запрошені керівники танцювальних колективів з усієї Вінниччини для обговорення кожного поставленого танцю.

1960-і роки характеризуються активністю у постановці сюжетних композицій. Так, у репертуарі ансамблю Вінницького медичного інституту з'являються «Космічна фантазія», «Бурячки цукрові» і навіть «Вмираючий лебідь». Сюди ж додаємо «Три кити» та інсценування уривку з повісті М. Гоголя «Ніч перед Різдвом» (Гайсинський районний будинок культури); «На птахофермі» (Жмеринський районний будинок культури); «Молоді доярки» (будинок культури с. Велика Кісниця Ямпільського району) [93].

Корисну для хореографічної підготовки молоді у самодіяльних колективах традицію започаткував самодіяльний ансамбль пісні і танцю «Дністрове гроно» районного будинку культури м. Могилів-Подільський, який виступив з концертами в усіх районах Вінниччини: після виступів керівник та учасники колективу проводили заняття та надавали методичні й практичні рекомендації керівникам місцевих хореографічних колективів. У репертуарі самого ансамблю були «Жайворонок». «Повзунець», «По дорозі в Кишинів», «Танець з дзвіночками», «Серцеїди на прогулянці» та ін. [Там само].

У 1964 році з нагоди 150-тиріччя з дня народження Т. Шевченка у всіх районах було проведено огляди-конкурси сільської художньої самодіяльності. У Жмеринському районі в такому огляді взяли участь 9 танцювальних

колективів, що охопили 126 учасників, та 2 ансамблі пісні і танцю (45 учасників). Хореографічні гуртки представили Жмеринський районний будинок культури, Чернятинський сільськогосподарський технікум, села Будьки, Дребчин, Покутине. Калитинка, Канатківці, Калинівка, Джурин. Відповідно до радянських ідеологічних приписів колективи здебільше виконували «танці народів світу», зокрема молдавські, грузинські, російські, українські, а також гуцульські і коломийкові. Хореографічний гурток з Покутиноного виконав «Українську танцювальну сюїту», а Жмеринського районного будинку культури – хореографічну сценку «Дяк-ханжа» з «Сорочинської ярмарки». В архівних матеріалах вказано й прізвища керівників колективів (Александров Ю.А., Курдина А.І., Побережнюк М.І., Цвинтус В.Г., Мацьков, Мельник, Антох, Думанський). У конкурсі переміг танцювальний колектив Покутинського сільського клубу з Українською танцювальною сюїтою, гуцульським танцем і молдавським танцем «Жок». Керівником ансамблю був Цвинтус В.Г. [133, с. 49-50].

Прізвище Ю.А. Александрова – керівника танцювального колективу Жмеринського районного будинку культури – неодноразового згадується як такого, що є справжнім фахівцем своєї справи [133; 219; 220]. Впродовж 1962-1964 років до репертуару його танцювального колективу увійшли танцювальна сюїта «За мир і дружбу», хореографічна сюїта «Дяк-ханжа» з «Сорочинської ярмарки», «Парубоцький танець» та ін. Репертуар колективу свідчить, що він був спрямований не у річище народно-сценічного, а естрадного танцю. В одному зі звітів дізнаємося прізвища солістів танцювального колективу та їх соціальний статус: вчителька музичної грамоти місцевої музичної школи Н.Н. Ходорова, робітник Будинку побуту Л. Мандрик, учениця 11 класу В. Чиж, працівники паровозного депо С. Фесенко, А. Миронов, С. Петрук, Н. Ільченко та ін. Усі вони були комсомольцями, що свідчить про вік від до 28-ми років [220, арк. 18]. У різні роки колектив налічував від 16 до 22 учасників.

У селі Чернятин Жмеринського району при плодово-ягідному технікумі діяв великий танцювальний колектив з учнівської молоді. У репертуарі колективу були гуцульські та українські танці, коломийки, про що дізнаємося з програми огляду-конкурсу цього навчального закладу до шевченківського ювілею [133, арк. 64]. Виступи усіх перерахованих колективів Жмеринського району згадуються у програмах концертів до районних партійних конференцій, різноманітних урочистостей та ін. заходів.

Загалом, станом на 1964 рік у Жмеринському районі діяли 72 танцювальні колективи, що охоплювали 535 учасників [218]. Звичайно, архівні матеріали не дозволяють зробити висновок про виконавський рівень цих гуртків, проте згадки про брак фахових хореографів дозволяють припустити думку про невисокі технічні і художні якості постановок цих ансамблів.

У 1965 році взяли участь в огляді-конкурсі Жмеринського району 42 танцювальних колективи. Проте у багатьох документах 1960-1965 рр. згадуються незадовільне забезпечення танцювальних гуртків концертними костюмами і фаховими керівниками. (Додаток Б).

У результаті вивчення звітів районних відділів культури про роботу культурно-просвітніх організацій різних районів Вінницької області у 1960-х роках приходимо до висновку, що головний зміст роботи усіх аматорських колективів, зокрема й хореографічних, полягав у ствердженні принципів радянської ідеології в усіх соціальних прошарках населення. Так, підбір репертуару здійснювався за принципом створення таких композицій, які повинні прищеплювати учасникам колективів «високі моральні якості», розкривати «образ радянської людини-трудівника». (Додаток Б). Прикладом такого добору репертуару може слугувати програма виступів колективів художньої самодіяльності Жмеринського району на обласному огляді, присвяченому XXIII з'їзду КПРС від 20 березня 1966 року. З танцювальних номерів до неї увійшли «Батуринська стукалочка» у виконанні танцювального колективу районного Будинку культури, «Козачок» від ансамблю танцю села

Кармелюково, хореографічна композиція «Дружба» у постановці танцювального колективу Браїлівського цукрового заводу (керівник І. Червоняк), яка завершувала концерт [222]. Зазначимо, що теми дружби народів та щасливого життя українського народу у «братньому колі народів СРСР» була обов'язковою для всіх концертних заходів, що проходили під гаслом «Мистецтво належить народам».

Апофеозом панування радянських ідеологічних приписів у художній самодіяльності на всіх рівнях, зокрема й хореографічної підготовки молоді, стало проведення фестивалю самодіяльного мистецтва, присвяченого 100-річчю від дня народження В.І. Леніна. (Додаток Б). У Положенні про проведення фестивалю зазначено, що його мета полягає у «пропаганді в художній формі торжества ленінського плану побудови комунізму в СРСР. Історичних перемог, здобутих радянським народом під керівництвом Комуністичної партії, вирішального впливу ленінізму на розвиток всього людства; непорушної солідарності країн соціалістичного табору, боротьби трудящих усього світу за дружбу між народами» [138, арк. 43]. У програмах святкових концертів 1969-1970-х років танцювальних колективів Жмеринського району з'являються композиції «Леніну вінок», жартівливий український танець «Шевчики» (ансамбль с. Біликівці); танок «Подруги» (хореографічний колектив с. Могилівка); «Коломийка» (танцювальна група с. Демидівка) та ін. [138, арк. 56]. Варто зазначити, що хореографічна композиція «Леніну вінок» була представлена у репертуарі майже усіх танцювальних колективів. Хореографічний колектив Жмеринського районного будинку культури представив на фестивалі низку танців народів СРСР – молдавський, білоруський, український, гуцульський, молодіжний український танець та хореографічну композицію «Кармалюк». Цей колектив мав фахового постановника (В. Сокирко) [138, арк. 83].

У 1969 році у Вінниці було завершено будівництво Палацу піонерів і школярів, при якому було відкрито студії сучасного бального, класичного і народного танцю. (Додаток Б). Викладачами студій були професійні

хореографи, що, безперечно, вплинуло на якість їх роботи. Заняття проводяться планово й систематично при дотриманні педагогічних дидактичних принципів. Юні танцівники отримали можливість регулярної концертної діяльності, у значній мірі і завдяки забезпеченню костюмів для виступів. Саме на базі Палацу у 1990-х роках буде створено низку дитячих хореографічних колективів, знаних на сьогодні далеко за межами Вінницької області.

Про певне поліпшення стану хореографічної підготовки молоді впродовж 1960-х років можна зробити висновок з аналізу матеріалів районних відділів культури області з підготовки до республіканського конкурсу самодіяльних колективів у 1969 році. Згідно Положення про проведення республіканського конкурсу, яке викладено і в матеріалах Козятинського районного відділу культури Вінницької області, вказано регламент для виступів хореографічних колективів. Так, танцювальний ансамбль мав представити не менше чотирьох номерів. Тривалість виступу для танцювального колективу – не більше 12-ти хвилин, для хореографічної групи ансамблю пісні і танцю – не більше 10-ти хвилин, для малих груп (квартети, тріо, дуети, солісти) – не більше 6-ти хвилин. Розгорнуті хореографічні композиції представляли самодіяльні заслужені і народні ансамблі танцю – до 20-ти хвилин. Регламентувався і зміст виступів: «В репертуарі танцювальних колективів мають бути композиції на героїко-патріотичні та сучасні теми, а також класичні, бальні і народні танці, фрагменти і окремі номери з балетних вистав» [191, арк. 5]. Вимоги до виконавського рівня учасників та критерії оцінювання також вказані у згаданому Положенні. Виступи учасників оцінювалися за трьома параметрами – 1) ідейний і художній зміст та цілеспрямованість репертуару, 2) майстерність виконання; 3) сценічна культура та одяг виконавців. Під майстерністю виконання у хореографічному колективі розуміли чіткість малюнка композиції, чистоту виконання танцювальних рухів, відповідність музичного супроводу характеру і змісту танців [144, арк. 7].

Аналіз програм виступів засвідчує значне збільшення кількості сільських танцювальних колективів. Так, у с. Глуховець Козятинського району участь у заходах 23 березня 1969 р. взяли танцювальний колектив місцевого дитячого садка під керівництвом Яніни Войнаровської з композицією «Трійка», ансамбль місцевого Будинку культури із закарпатським народним танком [Там само, арк. 23]. Також у репертуарі танцювального колективу Глуховецького будинку культури були «Румунський танець», «Російський танець» і танок «Рушничок». У сусідніх селах також діяли хореографічні колективи, які на конкурсних заходах представили «Український гопак», «Чардаш», «Російський перепляс» (с. Самгородок) та «Молдовеняску» і «Російський танець» (с. Сестренівка) [Там само, арк. 24]. Танцювальний колектив с. Глухівці складався з 28-ми учасників і був визнаний членами журі одним з кращих.

Згідно картки учасника конкурсу-огляду художньої самодіяльності у Козятинському районі, одним з учасників був танцювальний ансамбль «Сюрприз» Будинку культури с. Махаринці. За п'ятибальною системою оцінювання колектив отримав за техніку майстерності виконання і художню виразність 3,8 та 3,7 балів відповідно [144, арк. 51].

У 1969 році було у Козятині при районному будинку культури було створено танцювальний колектив під керівництвом Ігоря Павловича Бичинського. Станом на 1972 рік репертуар цього ансамблю був чи не найширшим у Козятинському районі. До нього увійшли український вітальний танець; молдавський танець «Жок»; старовинний російський танцювальний танець; солдатський танок; білоруський танець «Янка»; хореографічна композиція «Українські вечорниці; закарпатський танець «Вітерець»; естрадний танець «Суворий капрал»; дуетний український танець «Залізнична кадрили»; «Угорський чардаш»; румунський танець [145].

Репертуарний список засвідчує, що, окрім народних танців, колектив виконував також сюжетні постановки. Згідно списку учасників танцювального колективу Козятинського районного будинку культури за 1972

р., до його складу входило 25 чоловік. Соціальний склад ансамблю – робітнича молодь, службовці, учні місцевих шкіл. При ансамблі було створено й підготовчу групу у кількості 20-ти чоловік. Систематичність занять, послідовність у навчальному процесі досить швидко призвела до плідних результатів: вже за декілька місяців після початку роботи колектив почав здійснювати концертні виступи, зокрема у Калинівському і Хмільницькому районних будинках культури, Ружинському і Попільнянському районах Житомирської області.

Варто відзначити гідну матеріальну базу Козятинського районного Будинку культури, який забезпечив танцювальний колектив концертними костюмами та оркестром малої форми для супроводу танцювальних номерів. Вже у 1972 році ансамбль було подано на здобуття почесного звання «Народний танцювальний колектив» [145, арк.25]. При колективі працювала підготовча група (18-20 учнів), що становила резерв для основного складу танцівників. Основний склад налічував у різні роки 25-30 учасників [137]. У репертуарі колективу були українські молдавські, білоруські, російські, румунські, угорські танці, а також постановки на основі сучасного естрадного мистецтва.

У Калинівському районі станом на 1961 рік у сільських клубах працювало 17 танцювальних гуртків [100, арк.24], на 1962 – 23 танцювальних гуртка [227, арк.3], на 1964 рік – вже 39 хореографічних гуртків (у 1954 році – 11). Проте керівниками колективів ще були аматори, які на громадських засадах займалися хореографічною підготовкою молоді. В одному зі звітів сказано, що «у більшості це сільська інтелігенція: вчителі, піонервожаті, бібліотекари, зав. клубами, окремі колгоспні виробничники, люблячі і знаючі справу, пенсіонери і так далі» [108, арк.35]. Досить часто у звітах вказано основне місце роботи керівників танцювальних гуртків, зокрема неодноразово зустрічаємо аматорів, що працювали на посадах піонервожатої чи вчителя у місцевій школі, директора сільського клубу, касира сільпо тощо. Незадовільний стан із забезпечення професійними кадрами керівників

колективів художньої самодіяльності чітко визначено й у Статистичному звіті Калинівського районного відділу культури за 1962 рік: «Випускників вузів і культосвітніх училищ до нас не прибуло ні одного. На 6-10 місячних курсах підготовлено лише одного керівника художньої самодіяльності» [227, арк.1].

Також зазначається, що «виконавський рівень мистецтва різних жанрів поки ще низький. Немає фахівців, які б по-справжньому могли вести цю справу, кваліфіковано керувати художньою самодіяльністю, тому керівники гуртків часто беруть до виконання прості і легкі речі, уникаючи складних серйозних творів» [108, арк.35-36]. У низці документів є свідчення концертної діяльності танцювальних гуртків, виступи яких обмежувалися, зазвичай, глядачами власного та сусідніх сіл.

Всі колективи художньої самодіяльності, зокрема й танцювальні, мали складений на один кожний квартал репертуарний план, в якому, окрім вимог до ідейної сторони композицій і творів, враховували і можливості розвитку виконавської майстерності гуртківців. З метою надання методичної допомоги для керівників хореографічних гуртків Вінницький обласний будинок народної творчості щоквартально проводилив дводенні семінари, на яких також спрямовував і репертуарний план колективів у річище ідеології влади. Нагадаємо, що тотальний контроль партійної верхівки над діяльністю закладів культури ніколи не припинявся, він міг лише дещо слабшати чи підсилюватися у певні періоди.

Також у звітах вказано, що у часі гастролей представники професійних колективів філармонії надавали консультації керівниками гуртків художньої самодіяльності. Отже, колективи Вінницької обласної філармонії, зокрема й «Вітерець Поділля» не лише популяризували народні пісні й танець, але надавали аматорами методичну і практичну допомогу на кшталт майстер-класів, поширених у сучасному мистецькому середовищі.

Про зміст танцювальних вечорів можна скласти враження на основі тексту звіту про роботу Залужнянського сільського клубу Калинівського району за 1963 рік: «Танцювальні вечори, які у нас проводяться часто – одна

з найпоширеніших форм самодіяльного відпочинку і розваг молоді. У програму вечорів танців ми включаємо народні, бальні та сучасні танці, конкурси на краще виконання вальсу, польки, краков'яка, гопака. Танці в нас супроводжуються під баян» [228, арк.37].

Примітною подією кінця 1960-х років, що вплинула на популяризацію танцювального мистецтва на Вінниччині та власне хореографічну підготовку молоді, стало проведення обласного свята танцю «Чарівне Поділля», що відбулося у 15-19 травня 1968 року. Хореографічні колективи могли представити на концертах фестивалю народні, класичні, бальні танці, хореографічні композиції, сценки, картинки, фрагменти та окремі номери з балетних вистав. В обласному турі взяло участь 36 танцювальних колективів. Провідне місце в їх репертуарі зайняли українські народні та сюжетні танці, багато з яких виконувалося у супроводі оркестрів малих форм. Найкращим колективом було визнано танцювальний ансамбль Вінницького медичного інституту, який після цього було подано на присвоєння звання народного [141].

Отже, у результаті аналізу архівних документів можемо констатувати, що наприкінці 1960-х років ситуація з рівнем хореографічної підготовки молоді дещо поліпшилася: у багатьох сільських Будинках культури функціонують хореографічні колективи, здатні продемонструвати свою майстерність на широкий загал. Зміст їх репертуару засвідчує, що найчастіше вони виконують народні танці, зокрема різних регіонів України, а також молдавські, російські, румунські танці. Відсутність відеозаписів не дозволяє зробити висновки про рівень їх технічної і художньої майстерності, проте сам факт їх концертної діяльності вже засвідчує, що молодь на селі обирала танцювальні колективи як спосіб змістовного проведення дозвілля. Проте, на тлі великої кількості хорів, духових оркестрів, вокально-інструментальних ансамблів, частка танцювальних колективів виглядає все ж досить скромною.

Так, у 1972 та 1973 роках у районному центрі Бершадь працювало вже 2 хореографічних гуртки, у сільських клубах – відповідно 15 і 16, а у сільських

будинках культури – 23 (1972) і 24 (1973). У звіті за 1973 р. вказано, що для керівників хореографічних колективів з метою підвищення їх професійного рівня було проведено 2 семінари [233]. Загалом, танцювальні колективи були створені у більшості сіл Бершадського району. Прикладом активізації роботи різноманітних гуртків може слугувати Чапаєвський будинок культури, яким у 1973 р. керував Микола Бабій. У закладі у 1973 році функціонували 9 гуртків художньої самодіяльності – хоровий, драматичний, танцювальний, вокальний, інструментальний, духовий оркестр, художня агітбригада та художнього читання. Хореографічний гурток налічував 20 учасників. Разом з іншими колективами учасники танцювального гуртка брали участь у різноманітних місцевих і виїзних концертах [Там само].

У Жмеринському району у 1973 році функціонувало 59 танцювальних гуртків, проти 57-ми у 1972 році, які охоплювали 649 і 624 осіб відповідно. У Жмеринському районному будинку культури працював ансамбль народного танцю «Жмеринчанка» з 30-ти учасників (балетмейстер В. Сокирко), якому було присвоєно у 1973 році звання «народного» [223]. Період 1970-х років характеризується підвищеною увагою до ідеологізації суспільства, що було типовим для епохи «брежнєвського застою». Тому у всіх матеріалах всіх культурно-освітніх організацій йдеться не стільки про виконавський рівень танцювальних колективів, скільки про ідейність їх репертуару та можливості комуністичної пропаганди засобами мистецтва.

В звітах та планах роботи районних відділів культури, що зберігаються у сховищах ДАВО, знаходимо інформацію про участь колективів районної і сільської художньої самодіяльності у різноманітних фестивалях, що проводилися на честь знаменних дат радянської історії. Так, у лютому 1970 року на заключному концерті обласного фестивалю самодіяльного мистецтва з нагоди 100-річчя В. І. Леніна було представлено велику кількість танцювальних колективів з усіх районів Вінниччини. Виступи тривали чотири дні. Окреслимо репертуар виступів перших двох днів:

- український, румунський, гуцульський танці (танцювальний колектив Бершадського районного будинку культури, керівник В. Кривський);
- український танець «Дружба», російський і молдавський танці (танцювальний колектив Брацлавського сільськогосподарського технікуму Немирівського району, керівник П. Смирнов);
- молдавський танець «Жок», молодіжний танець «На мосту» (танцювальний гурток с. Витави Тиврівського району, керівник Н. Кравчук);
- український, молдавський, закарпатський танці танцювальний колектив Гніванського кар'єроуправління Тиврівського району, керівник Л. Мазуренко);
- хореографічні композиції «Цукровий Донбас», «Посвячення в хлібороби», «Ободівські комунари», «Квіти Поділля» (заслужений ансамбль танцю УРСР «Подільська» Вінницького агрегатного заводу, керівник Ю. Хаймзон);
- хореографічні композиції «Подільський рушничок», «Польська сюїта», «Іскри гніву», «Біля заводських воріт» (зразковий народний ансамбль танцю «Вінничанка» Вінницького хімічного комбінату, керівник Е. Шустер);
- хореографічні композиції «Полювання», «Матері світу», «Україна і Росія», «Поема» на музику З. Фібиха (ансамбль танцю Вінницького медичного інституту імені М. Пирогова, керівник В. Румянцев);
- хореографічна композиція «За декретами Леніна», український танець, молодіжний естрадний танець (танцювальний колектив Вінницького інструментального заводу, керівник В. Терехова);
- жартівливі танці «Подружки» і «Ляльки», угорський танець (танцювальний ансамбль Гайсинського районного будинку культури, керівник Л. Агафонова);

- «Гопак», «Повзунець», «Українська сюїта» (танцювальний колектив села Соболівка Теплицького району, керівник М. Городянська);
- український танець «Вітерець», угорський танець, «Шкільна полька», хореографічна композиція «Тачанка» (танцювальний ансамбль Мурованокуриловецького районного будинку культури, керівник В. Смирнова);
- привітальний танець «Рушничок», російський та румунський танці (ансамбль села Глуховець Козятинського району, керівник В. Казиміров);
- угорський танець «Чардаш», російський танець (танцювальний колектив Літинського районного будинку культури, керівник А.Філієських)
- молдавський, вірменський, український танці, «Солдатський перепляс» (ансамбль Вінницького політехнічного технікуму, керівник І. Лапатанов) [138].

У наступні два дні виступили танцювальні колективи, що діяли при будинках культури різного підпорядкування:

- *районних будинків культури* – Липовецького (керівник М. Себастьянський), Шаргородського (керівник Л. Бакіна), Іллінецького (керівник А. Леонт'єв), Могилів-Подільського (керівники А. Козаков та В. Мунтян), Тростянецького (керівник Л. Штогріна), Барського (керівник В. Гуцалюк), Крижопільського (керівник В. Максимов), Жмеринського (керівник Н. Данилова) районних будинків культури;
- *профспілкових будинків культури* – Вінницького олієжирового комбінату (керівник В.Сокирко), Уладівського цукрового комбінату Хмільницького району (керівники Г. Сніжинська та С. Бойко), Хмільницької залізничної водолікарні (керівник В. Шаптала), Могилів-Подільського консервного заводу (керівник А. Ковруков); Ялтушівського цукрозаводу Барського району (Н. Гринішина);

Тростянецького м'ясокомбінату (керівник Л. Штогріна); Барського цукрозаводу (керівник В. Гуцалюк), Тульчинської швейної фабрики (керівник Г. Чорна);

- *сільських і селищних будинків культури* – Вороновицького будинку культури Вінницького району (керівник Ю. Васильєв); сіл Лозівка (керівник Л. Бакіна) і Джурин (керівник О.Бургила) Шаргородського району, Великої Кісниці (керівник А. Куфта) і Цекинівки (керівник М. Дубінська) Ямпільського району, Гонтівки Могилів-Подільського району (керівник М. Сафроняк), Журавлівки Барського району (керівник О. Гуцалюк);
- *клубів при технікумах та інститутах* – Ладизинського технікуму механізації сільського господарства і біохімзаводу Тростянецького району (керівник А. Мельник) та ін.

Перелік колективів, що взяли участь в обласному фестивалі самодіяльної творчості засвідчує, що на початок 1970- років на Вінниччині було створену широку мережу танцювальних колективів, забезпечено їх концертними костюмами. У звітах районних відділів культури неодноразово зазначається, що сільські будинки культури потребують кваліфікованих керівників художніх колективів. На етапі обласного фестивалі могли бути представлені лише такі ансамблі, яким пощастило мати фахівців або ж аматорів з високим рівнем хореографічної підготовки. Проте репертуар, представлений на обласному етапі, як вже зазначалося раніше, охоплював танці різних народів, постановки яких ми схильні сприймати у дусі псевдонародності, та різноманітні хореографічні композиції з яскраво вираженим радянським ідеологічним спрямуванням. Такий підхід знаходився у загальному річищі художнього методу соціалістичного реалізму – єдиного офіційного творчого методу в СРСР, при якому зовнішня правдивість втілення художнього образу опрацьовувалася з позицій ідейного виховання громадян у дусі соціалістичних принципів. (Додаток Б).

Вимога дотримання методу соціалістичного реалізму у формуванні репертуару аматорських танцювальних колективів і змісту хореографічної підготовки молоді панувала і в наступні десятиріччя. Зокрема у 1972 році в усіх районах Вінницької області було проведено фестиваль художньої самодіяльності з нагоди 50-ти річчя утворення СРСР, в якому брали участь колективи усіх жанрів.

Аналіз програм цього фестивалю та йому подібних дозволяє ствердитися у думці, висловленій І. Климчук про те, що «у 1950–1980-і рр. у результаті наступу цивілізаційних процесів та державної політики, спрямованої на винищення націоналістичних проявів (до яких відносили підтримку народних традицій), танцювальний фольклор втратив свої функції в повсякденному житті в Україні, практично зник з активного ужитку, припинив слугувати джерелом народно-сценічної хореографії. Збільшилась кількість творів, що не базуються на фольклорних першоджерелах, а демонструють зв'язок із загальною лексичною та образно-тематичною системою українського народного танцю» [116, с. 8]. Далі дослідниця зазначає, що «через сценічні танцювальні твори, що використовували елементи народного танцю (лексичні, архітектонічні, образні та ін.) відбувалося своєрідне «повернення» етнічних ознак українцям зі сцени, у такий легітимний спосіб українське хореографічне мистецтво стало вагомим чинником формування національної ідентичності та підтримки сталого функціонування етносу» [Там само]. Тому народні українські народні танці у виконанні самодіяльних колективів не варто сприймати справжніми носіями українських танцювальних традицій.

Крім того, на Вінниччині, як і в багатьох областях України, ще відчувався гострий брак кваліфікованих хореографів, які зосереджувалися лише у Вінниці та у великих містах області. У регіоні переважали колективи народного танцю, яким найчастіше керували випускники Тульчинського культурно-освітнього училища, шкільні вчителі фізичної культури чи представники інших професій.

У 1970 році підготовку фахівців було розпочато на кафедрі народної хореографії Київського інституту культури імені О. С. Корнійчука. Першими викладачами стали заслужений діяч мистецтв України К. Василенко, який на той час був художнім керівником Заслуженого самодіяльного ансамблю народного танцю «Дарничанка» та відомим дослідником українського хореографічного фольклору, а також заслужена артистка України Г. Березова і доктор мистецтвознавства, вчений-фольклорист, професор А. Гуменюк. Проте перші випускники кафедри не поспішали на роботу у районні центри, особливо віддалених від столиці областей.

З метою підвищення фахового рівня керівників танцювальних колективів художньої самодіяльності Вінниччини продовжували проводити курси підвищення кваліфікації, проте вони відбувалися досить нечасто. Прикладом може слугувати інформація з Калинівського відділу культури, де вказано, що впродовж 1972 року курси пройшов лише один керівник хореографічного ансамблю сільського клубу, хоча у районі при профспілкових будинках культури і сільських клубів діяло понад 20 танцювальних колективів [182].

Курси для керівників хореографічних колективів стали десятимісячними. Так, впродовж у 1970 році їх закінчило 32 керівники танцювальних колективів, а у 1970-1971 навчальному році їх відвідувало 49 осіб. Проте ця кількість не була вирішальною, адже у Вінницькій області у 1970 році діяло 1006 танцювальних колективів і лише 2 з них мали звання народного [95].

Наступні роки (1973-1974) задля підвищення кваліфікації керівників танцювальних гуртків у Калинівському районі було проведено методичні семінари, зокрема для керівників танцювальних гуртків – у жовтні 1974 року. Окремі керівники пройшли курси підвищення кваліфікації тривалістю один місяць [183]. Калинівський районний відділ культури влаштовував триденні курси підвищення кваліфікації для клубних працівників. В якості доповідачів та інструкторів запрошували студентів культурно-освітнього училища, які

проводили «практичні заняття по розучуванню нового матеріалу для гуртків художньої самодіяльності», зокрема й хореографічних [183, арк. 10]. З цієї інформації можемо зробити висновок, що проблема забезпечення керівництва танцювальних гуртків у районах фахівцями залишалася нагальною і у 1970-х рр. Дводенні та триденні семінари для клубних працівників не могли значно поліпшити ситуацію з рівнем підготовки кадрів. Так, згідно статистичного звіту за 1976 рік, у понад 50-ти клубних закладах Калинівського району працювало 66 співробітників, з яких лише 11 мали середню спеціальну освіту, а решта – загальну середню. Три чоловіки на той час навчалися заочно [250, арк. 2]. І така ситуація була у районі, що знаходиться практично поряд з обласним центром. Аналіз документів інших районів дозволяє зробити висновок, що така ситуація була радше правилом, аніж винятком. Проте, танцювальні колективи функціонували і, завдячуючи ентузіазму аматорів, допомозі артистів Вінницької обласної філармонії та студентів Тульчинського культурно-освітнього училища, діяльності шести- та десятимісячних курсів для керівників колективів, поступово розвивалися у річищі оновлення репертуару та підвищення виконавської майстерності.

Можемо стверджувати про зростання рівня виконавської майстерності багатьох танцювальних колективів. У багатьох звітах Вінницького обласного будинку народної творчості кінця 1970-х років неодноразово в якості кращих згадуються танцювальні колективи:

- *закладів середньої спеціальної і вищої освіти* (народний самодіяльний ансамбль танцю Вінницького медичного інституту імені М. Пирогова; ансамбль бального танцю політехнічного інституту; самодіяльний ансамбль танцю технікуму м'ясної і молочної промисловості; самодіяльний ансамбль танцю «Юність» політехнічного технікуму; ансамбль бального танцю педагогічного інституту ім. М. Островського; ансамбль танцю Ладижинського технікуму механізації сільського господарства та ін.);

- *виробничих колективів* (заслужений самодіяльний ансамбль танцю «Подільська» заводу тракторних агрегатів; народний ансамбль танцю «Вінничанка» хімзаводу ім. Я. Свердлова та ін.);
- *районних будинків культури* (Жмеринського, Барського, Козятинського, Могилів-Подільського, Тульчинського, Гайсинського, Ямпільського та ін.);
- *сільських будинків культури* (с. Петрашівка Теплицького району; с. Іванів Калинівського району; с. Ольгопіль Чечельницького району; с. Рахни Шаргородського району; с. Лучинець Муровано-Куриловецького району та ін.) [69].

До відомих студентських танцювальних колективів у 1972 році долучився ансамбль, що існує до сьогоднішнього часу – Народний аматорський ансамбль танцю «Ровесник» Вінницького технологічно-промислового фахового коледжу Вінницького національного аграрного університету, яким від дня його заснування керує заслужений працівник культури України Василь Бондарчук. (Додаток Г). Зазвичай, колектив, який щороку оновлюється, відвідує понад 40 студентів коледжу. Рівень виконавської майстерності ансамблю «Ровесник» дозволив колективу впродовж своєї історії брати участь у різноманітних конкурсах в Україні та поза її межами – в Болгарії, Німеччині, Польщі, Португалії, Румунії, Франції, Швейцарії, Румунії, Чехії та інших країнах [130]. В якості найкращих постановок В. Бондарчука з ансамблем «Радість» Є. Філімонова-Златогурська відмічає «Єврейський танець», «Циганський танець», «Гопак», «Привітальний» та інші [267, с. 147]. На сьогодні, окрім В. Бондарчука, репетиції та постановки з колективом здійснює артист балету Академічного ансамблю пісні та танцю «Поділля» Вінницької обласної філармонії ім. Миколи Леонтовича Кирило Олійник.

На базі Народного ансамблю танцю «Ровесник» було створено дитячу студію, одним із завдань якої стала не лише хореографічна підготовка молоді, але й підготовка школярів до участі у концертній групі ансамблю. Сьогодні

дитячу студію очолює Анастасія Стасюк, яка здійснила з вихованцями низку хореографічних постановок, зокрема «Вовк і семеро козенят», «Подільська прогулянка», «Віночок» та ін. [Там само].

Отже, можемо констатувати, що майже в усіх закладах середньої спеціальної і вищої освіти м. Вінниці наприкінці 1970-х років функціонували ансамблі танцю, що були базою для роботи відділів хореографії факультетів громадських професій.

2.2.3. Діяльність факультетів громадських професій у закладах вищої освіти Вінниці як чинник компенсації браку керівників хореографічних колективів регіону

Мистецьке життя Вінниччини, що помітно активізувалося у 1960-1970-х роках, для свого подальшого розвитку потребувало фахівців, чий рівень знань і навичок дозволяв керувати аматорськими колективами – музичними, драматичними, хореографічними та ін. Брак закладів професійної освіти, які могли б забезпечити усі регіони України такими фахівцями, був відчутний в усіх регіонах, включно з Вінницькою областю. Починаючи з 1960-х років цю проблему частково починають розв'язувати різноманітні факультативи, клуби за інтересами, що створюються на громадських у закладах вищої освіти. Згодом практично у всіх інститутах з'являються факультети громадських професій, покликані формувати у молоді активну громадську позицію, зокрема й шляхом їх підготовки до керівництва різноманітною гуртковою роботою. «У спеціальній постанові колегії Міністерства сільського господарства, Міністерство охорони здоров'я та Міністерства культур України зазначено про створення факультетів громадських професій, які відкривались при навчальних закладах як «масова студентська організація», де студенти набували другу професію» [234, с. 533]. Саме у цей час у Вінниці з'являються нові заклади вищої освіти – торговельно-економічний інститут (1968) та загальнотехнічний факультет Київського технологічного інституту харчової промисловості (1960), який у 1974 році було реорганізовано у

Вінницький політехнічний інститут. Продовжують підготовку фахівців педагогічний та медичний інститути. В останньому на основних факультетах у 1960-х роках починають навчатися іноземні громадяни. У всіх інститутах міста були створені факультети громадських професій. У вінницьких ЗВО на факультетах громадських професій були художні відділи – музичний, хореографічний, образотворчого мистецтва. Особливістю факультетів громадських професій, що функціонували при педагогічних інститутах, було те, що «метою цих відділів було надати другу громадську професію майбутньому вчителю-вихователю: організатора культурно-масової роботи, керівника художнього й естетичного виховання учнів тощо» [148, с. 148]. На базі знань з педагогіки, психології і методики викладання певних дисциплін, практичних навичок роботи зі школярами, вчитель у загальноосвітній школі міг організовувати позакласну гурткову роботу, зокрема й керувати шкільним або клубним хореографічним колективом.

Усі новостворені факультети громадських професій діяли за навчальними планами і програмами, затвердженими Міністерством вищої та середньої спеціальної освіти. При факультетах існували Ради, які обговорювали і затверджували додаткові програми, якщо у цьому була необхідність. Звичайно, зміст навчальних програм знаходився у загальному річищі ідеологічних догм радянського режиму. З метою врегулювання змісту цих програм Науково-дослідний інститут художнього виховання Академії педагогічних наук у 1963 році створив орієнтовні навчальні плани і програми факультативних курсів, які охоплювали різні види художньої діяльності, зокрема й хореографію. Такий підхід дозволив системно спрямовувати і контролювати роботу факультетів громадських професій, проте позитивною стороною цього контролю була фахова підготовка керівників танцювальних колективів, брак яких був дуже відчутним.

Керівництву факультетів було дозволено на їх розсуд визначати термін навчання. Зазвичай, у закладах вищої освіти він коливався від двох до чотирьох років, а у технікумах – один рік.

Спочатку ініціаторами створення факультетів громадських професій були ентузіасти з числа викладачів і студентів старших курсів. Згодом на їх місце прийшли штатні працівники. Відділи мистецтва на факультетах потребували особливої підтримки музичним інструментарієм, репетиційними приміщеннями, концертними костюмами і декораціями тощо. Подібні проблеми на факультеті громадських професій у Вінницькому педагогічному інституті імені М. Островського¹⁴ були трохи менш відчутними, адже у закладі вже відбувалася підготовка вчителів музики, тому використовувався інструментарій і репетиційний клас для занять музично-педагогічного факультету¹⁵. У 1957 році в інституті було організовано хорову капелу, якій у 1964 році присвоєно почесне звання «Народного» колективу. Зі звітів Вінницького обласного будинку народної творчості відомо й про діяльність танцювального ансамблю. Саме ці колективи стали базою для створення мистецького відділення при Вінницькому педагогічному інституті.

Влада приділяла особливу увагу саме педагогічних навчальним закладам, усвідомлюючи вплив особистості педагога на формування світогляду підростаючого покоління. Тому вже впродовж 1963-1964 років Міністерство освіти України вивчало стан викладання та рівень випускників факультетів громадських професій. Під час вивчення роботи факультетів громадських професій у педагогічних інститутах України особливу увагу представники міністерства звертали на діяльність відділів мистецтв. Загалом, було зроблено висновок, що «факультети ще не стали центром з підготовки студентів до організації естетичного виховання в школах, незважаючи на те, що питання естетичного виховання в педагогічних інститутах набувають першочергового значення. Зовсім недостатньо уваги в інститутах приділяється підготовці керівників гуртків і студій образотворчого та хореографічного мистецтва» [148, с.149]. У 1964 році Колегія Міністерства

¹⁴ Нині – Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського.

¹⁵ Факультет було засновано 1968 року. До цього музичну підготовку вчителів здійснював факультет вчителів початкових класів

прийняла постанову щодо удосконалення організаційної та методичної роботи факультетів громадських професій.

Зміст постанови Міністерства освіти України ретельно проаналізовано С. Мельничуком у монографії «Теорія і практика формування естетичної культури майбутніх учителів (історико-педагогічний аспект 1860–1990 рр.)». Дослідник вказує, що головними пропозиціями від Міністерства щодо поліпшення роботи факультетів громадських професій були:

- створення при керівництві закладів вищої освіти Рад факультетів громадських професій;
- створення відділів основ музичного, художнього, драматичного і хореографічного мистецтва з метою посилення естетичного виховання студентів;
- активне залучення студентів-слухачів факультетів громадських професій до різних видів творчої діяльності, від концертної до лекторської;
- встановлення тісних контактів з працівниками мистецтва і творчими об'єднаннями [148, с.149].

З метою удосконалення роботи з естетичної підготовки молоді у жовтні 1965 року Міністерством освіти було проведено нараду активу факультетів громадських професій педагогічних інститутів.

У другій половині 1960-х років хореографічні відділи при факультетах громадських професій функціонували у низці педагогічних інститутів, зокрема Луцькому, Сумському, Вінницькому та ін. Н. Рудічева вважає діяльність факультетів громадських професій поєднанням формальної і неформальної форм освіти. Дослідниця зауважує, що «систематичне й цілеспрямоване набуття теоретичних знань і практичних умінь (певних компетентностей у сучасному розумінні) дозволяло майбутнім спеціалістам досягти певного результату, представляючи на розсуд глядача, концерт чи виставу. При успішному завершенні навчання на факультеті громадських професій студент отримував посвідчення певного зразку» [234, с.537-538].

Отже, факультет громадських професій надавав можливість його випускникам, окрім роботи за дипломом вищої освіти за обраним педагогічним фахом, здійснювати й діяльність у галузі аматорського мистецтва, адже він отримував на це дозвіл у вигляді посвідки, аналогом якої є сучасний сертифікат.

Наприкінці 1970-х роках базою для навчання на хореографічному відділі факультету громадських професій при Вінницькому педагогічному інституті ім. М. Островського став ансамбль пісні і танцю «Веснянка». Колектив було створено у 1978 році Миколою Плашкевичем – композитором і заслуженим працівником культури України (1990). М. Плашкевич у 1967 році закінчив Канівське училище культури, після якого проходив строкову військову службу на посаді керівника оркестру ансамблю пісні і танцю ракетних військ у Вінниці. Після завершення строку служби вступив до Вінницького педагогічного інституту на музично-педагогічний факультет, який закінчив у 1973 році. До 1984 року М. Плашкевич викладав в інституті і саме у 1970-х рр. створив ансамбль пісні і танцю «Веснянка». Після його виїзду з міста на батьківщину у Черкаську область колектив очолювали Заслужений артист України Костянтин Дабіжа та Едуард Зелінський. Від самого початку основою репертуару колективу стали вокально-хореографічні композиції. Побудовані на матеріалі подільського фольклору, який часто збирали самі учасники – студенти інституту. Зазначимо, що Народний ансамбль пісні і танцю «Веснянка» функціонує до цього часу і має у своєму складі хореографічну групу. (Додаток Г).

З 1980 р. на базі педагогічного інституту діяв і фольклорний гурт «Дармограй», в якому нетривалий час була невелика танцювальна група. З 1983 року її керівником був слухач хореографічного відділення факультету громадських професій і студент історичного факультету Петро Бойко, який після закінчення навчання у 1984 році заснував у Вінниці танцювальний ансамбль «Барвінок», що у 1990-х рр. став центром хореографічної підготовки (Див. Розділ III).

У звіті Вінницького обласного будинку народної творчості за 1980 рік вказано, що випускники факультетів громадських професій вінницьких педагогічного і медичного інститутів є учасниками творчих колективів та успішно керують гуртками художньої самодіяльності у різних районах області [96].

Одним з випускників хореографічного відділу факультету громадських професій Вінницького педагогічного інституту ім. М. Островського, що відіграв важливу роль у формуванні сучасної системи хореографічної підготовки дітей та юнацтва Вінниччини, став народний артист України, заслужений діяч мистецтв України, відмінник освіти України, кавалер ордена «За заслуги», кавалер міжнародної нагороди ООН – «Орден Посмішки» Петро Адольфович Бойко, який у 1984 році закінчив історичний факультет інституту та був випускником його факультету громадських професій за спеціальністю «хореографія». Саме документ цього факультету дозволив П. Бойку розпочати діяльність не в якості вчителя історії, а керівника аматорського танцювального колективу, який швидко набрав популярності в області та за її межами (Див. Розділ III).

Реорганізація і закриття факультетів громадських професій розпочалася після отримання Україною незалежності та появою нових форм культурно-освітньої діяльності, проте за час свого існування їх діяльність змогла дещо компенсувати брак керівників самодіяльних хореографічних колективів, особливо у районах області.

2.3. Нові явища у хореографічній підготовці молоді у 1980-роки

1980-і роки виявилися складними переломними в історії України, що, безперечно, відобразилося на її культурно-мистецькому житті. Це десятиріччя стало завершенням суперечливих культурних процесів, розпочатих ще у 1960-і роки. Десталінізація культурного життя, розпочата у період хрущовської «відлиги» (початок 1950-х рр. – друга половина 1960-х рр.), певна, але ще не повна, свобода творчості спочатку постала стимулом для розвитку нового

мистецтва. Проте корінних змін політичного устрою не відбулася, а культура 1970-х отримала назву брежнєвського «застою». Розвиток усіх видів творчості, зокрема й художньої самодіяльності, був скерований радянською ідеологією у річище формування світогляду радянської суспільства. Він полягав у створенні відчуття єдності і братніх стосунків народів, поневолених радянською імперією.

Примітним явищем культурно життя стала так звана «перебудова» 1985-1991 років, започаткована радянським лідером нового типу Михайлом Горбачовим. Необхідність змін у всіх галузях була викликана низкою політичних, соціально-економічних та духовних чинників. Ідеологічний диктат у гуманітарній сфері, що посилювався у 1970 – на початку 1980-х років, призвів до суттєвої деформації духовного розвитку суспільства. Це безпосередньо проявилось у професійному та аматорському мистецтві. Зокрема, знайомство з культурами інших народів обмежувалося країнами соціалістичного табору, що відобразилося і на репертуарі танцювальних колективів; посилення процесів русифікації призводило до обов'язкового включення в репертуар російських танців тощо. Хибно інтерпретовані демократизм і народність радянського мистецтва потребували докорінних змін, що поступово відбувалися і у галузі хореографічного мистецтва та яскраво унаочнилися наприкінці 1980-х років. А сам початок десятиліття став апофеозом ідей і принципів доби «застою».

Організація художньої самодіяльності і у 1980-і роки залишається важливою складовою роботи клубних установ. На основі вивчення матеріалів Тульчинського, Тростянецького, Крижопільського, Іллінецького, Шаргородського та інших районів, що зберігаються у ДАВО А. Поліщук приходить до висновку про те, що «кількісному та якісному зростанню творчих колективів сприяло успішне проведення фестивалів самодіяльного мистецтва присвячених 50-річчю утворення СРСР. Підвищився рівень творчої діяльності мистецьких професійних колективів області, ... де підвищився ідейний рівень культурно-масових закладів» посилилась ефективність

лекційної пропаганди» [194, с.186]. До такого ж висновку дійшли й ми після аналізу матеріалів відділів культури Бершадського, Козятинського, Калинівського, Жмеринського районів. Також зазначимо, що активізації діяльності у галузі хореографічного мистецтва сприяли і фестивалі до ленінських свят, що проходили на рівні сіл, районів, області і республіки. У підготовці до таких заходів влада на різних рівнях змушена була потурбуватися про репетиційні приміщення для танцювальних колективів концертні костюми, забезпечення хореографами-постановниками відповідної кваліфікації.

У багатьох документах республіканської та обласної влади узгоджується планування щодо підвищення культурного рівня громадян та формування у них необхідних ідейно-політичних якостей. «З цією метою, відповідно до Постанови №687 бюро Вінницького обкому компартії України від 28 грудня 1981 року «Про план соціального розвитку сіл і сільських колективів області» пропонувалося: широко пропагувати серед населення у формі лекцій, бесід, політінформацій, атеїстичні навчання; перетворити заклади культури в сучасні центри масово-політичної і культурно-просвітницької роботи на селі, продовжити роботу щодо створення культурних комплексів і централізованих клубних систем; забезпечити подальший розвиток самодіяльної художньої творчості» [194, с.186]. Цими вказівками повинні були керуватися як професійні, так і самодіяльні творчі колективи. Вкотре було поставлено і питання забезпечення усіх танцювальних ансамблів професійними хореографами-постановниками. (Додаток 4).

Зрушення у цьому напрямку відбулися і в професійних, і в аматорських колективах Вінниччини. Станом на початок 1981 року в ансамблі «Вітерець Поділля» вже почав працювати професійний балетмейстер-постановник В. Кодатко, що одразу відобразилося на репертуарі танцювальної групи. Вже у березні на засіданні художньої ради було представлено танці «Буковинські примовки», «Скоморохи» та вокально-хореографічна композиція «Хустина», які отримали схвальні відгуки членів ради [76, арк. 7].

У 1982 році було здійснено реорганізацію колективу «Вітерець Поділля» в ансамбль пісні і танцю «Поділля», хореографічну групу якого очолила балетмейстер Т. Новікова. Кількість артистів балету значно збільшилася, що дозволило здійснювати постановки масштабних композицій. Репертуар колективу поступово розширювався. Зокрема у червні 1983 року народний артист УРСР Олексій Гомон поставив масові танці «Подільська кадрили», «Подільська» і «Троїсті музики» [Там само, арк. 97-98]. У цей час він працював головним балетмейстером Національного заслуженого українського народного хору імені Григорія Верьовки¹⁶. Створені ним постановки танців для філармонічного колективу були унікальними, адже вони не дублювалися в інших ансамблях. І. Гутник зазначає, що вже в перших постановках О. Гомона «гармонійно поєднувалися танець і пантоміма, елементи класичної хореографії з рухами народного танцю» [43, с. 121]. Також дослідниця маркує, що балетмейстер «з особливим інтересом вивчав автентичні зразки народної творчості, ретельно збирав самобутні фольклорні танці, окремі колоритні рухи, запам'ятовував народну манеру їх виконання, що загалом сприяло розширенню мистецького світогляду, збагаченню його арсеналу танцювальної лексики та підвищенню рівня професійної майстерності» [43, с. 121]. Отже, можемо констатувати, що постановки О. Гомона для колективу «Поділля» вирізнялися самобутністю та художньою цінністю.

Колектив ансамблю «Поділля» починає займатися й збиранням та популяризацією регіонального народного мистецтва. Так, у концертних програмах 1983 року з'являється вокально-хорова композиція «Вулиця» на матеріалі подільського фольклору. Новим у репертуарі танцювальної групи

¹⁶ О. Гомон (1938 - 2003) був випускником Київського хореографічного училища (1957), де навчався у Павла Вірського, а згодом і працював в його колективі як артист і репетитор. Окрім того, що він у 1980-2003 роках був головним балетмейстером Національного заслуженого українського народного хору імені Григорія Верьовки, впродовж 1993-1997 років виконував обов'язки куратора вокально-хореографічної школи при цьому колективі.

став і «Український гопак» [211, арк. 29]. Загалом, станом на 1983 рік номери артистів балету ансамблю були представлені такими танцями:

- «Подільська кадриль»;
- «Троїсті музики»;
- «Подоляночка»;
- «Чабани»;
- «Подільська полька»;
- «Російська кадриль»;
- «Молдавський танець»;
- «Український гопак».

У 1984-1985 роках до програми додано вокально-хореографічну композицію за мотивами подільського фольклору «Вечір над Бугом» та «Парубочі жарти» у постановці О. Гомона [212]. Можемо констатувати, що колектив обрав орієнтацію на популяризацію подільського пісенного і танцювального фольклору, що знайшло своє відображення у репертуарі і танцювальної, і вокально-інструментальної груп. У листопаді-грудні 1984 р. ансамбль «Поділля» здійснив великий гастрольний тур містами України. (Додаток В).

Примітною є програма концерту «Поділля» для делегації з Пітерборо (Велика Британія), що відбувся 12 листопада 1987 року. Танцювальна група виконала жартівливий танець «Омелько», «Російську кадриль», «Троїсті музики», вокально-хореографічні композиції «Калинонька» та «Подільські вечорниці» [212, арк. 72].

Станом на сьогодні у репертуарі «Поділля» є низка вокально-хореографічних композицій, що «відтворюють народні обряди, зокрема і окремих подільських сіл. Наприклад, всі мелодії вокально хореографічної композиції «Сільські приспівки» записані в с. Ковалівка Немирівського району Вінницької області. Візитною карткою ансамблю є композиції «Подільська рапсодія», «У вишневому саду», «Весілля на Поділлі», «Козацька

слава», «Добрий вечір, щедрий вечір...», «Ми – з подільського краю», «Калинонька» [155, с. 89].

У програмах урочистих концертів Вінницької філармонії у другій половині 1980-х років брали участь і самодіяльні колективи, хореографічна підготовка учасників яких була на високому професійному рівні. Так, досить часто учасниками концертів були лауреат республіканських і всесоюзних фестивалів зразковий самодіяльний народний ансамбль танцю «Веселка» Вінницького електротехнічного заводу та ансамбль бальних танців, що діяв при виробничому об'єднанні «Термінал». У репертуарі «Веселки» були «Український танок», «Російський танок» та «Арагонська хота». При заводі тракторних агрегатів діяв ансамбль танцю «Подільянка».

1980-і роки стали часом досягнення значних успіхів для колективів, заснованих ще у 1950-і роки. У значній мірі це пов'язано з поліпшенням ситуації з кадрового забезпечення керівниками танцювальних колективів, частина з яких отримала середню спеціальну освіту. (Додаток Г)

Прикладом творчого зростання вказаного періоду може слугувати хореографічний ансамбль «Жмеринчанка» Жмеринського будинку культури, який у 1970-і роки отримав звання заслуженого. Примітним є той факт, що ансамбль функціонує й до сьогодні. У 1980-і роки колектив був постійним учасником усіх святкових концертів у місті та багатьох обласних заходів. Районне керівництво постійно забезпечувало колектив концертними костюмами. Художнім керівником ансамблю у цей час був Т.А. Табачук. Активне концертне життя «Жмеринчанки» зафіксовано у багатьох архівних документах [54 – 56]. У репертуарі ансамблю були сюжетні танці різноманітного змісту, зокрема «Алі-Баба».

Станом на 1989 рік репертуарний план «Жмеринчанки» склали: українські народні танці «Подільська полька» і «Веснянка», український жартівливий танець «Омелько», «Російський танець», «Російський сувенір», «Повільний вальс» [58]. Як бачимо з репертуару, у колективу не було чіткого жанрово-стильового спрямування, що було типовим для тогочасних

аматорських хореографічних ансамблів. Російські танці були обов'язковою складовою репертуару усіх колективів, адже їх діяльність була покликана не стільки розвивати творчий потенціал молоді, пропагувати здоровий спосіб життя, скільки насаджати молодому поколінню радянські ідеологічні догми про єдність народів усіма можливими способами.

На початку 1980-х років вершини свого творчого розвитку досягає і заслужений ансамбль народного танцю «Подільська» Вінницького заводу тракторних агрегатів. За спогадами голови профкому Вінницького заводу Володимира Ковальчука, «самодіяльні колективи досягли такого рівня, що їх запрошували на всі міські заходи, а у 1980-му танцювальний ансамбль «Подільська» поїхав на відкриття Олімпіади у Москві» [310]. Колектив неодноразово був на гастроліях у різних регіонах СРСР, а також у Мозамбіку, Алжирі, Індії, Йорданії. Головний інженер Вінницького заводу тракторних агрегатів Юрій Грицишин згадує, що у 1986 році «Подільська» виступала на фестивалі молоді та студентів у м. Находка (Приморський край), де колектив було запрошено в Японію на фестиваль Дружби [310]. У цьому колективі розпочинали свій шлях заслужений артист України Анатолій Кондюк, заслужений працівник культури України, відмінник освіти України Олександр Мацюк, що зробили вагомий внесок у розвиток хореографічної підготовки молоді Вінниччини у часи незалежності.

У 1980-х роках на різноманітних конкурсах та оглядах заклади професійної і вищої освіти Вінниці представляли самодіяльні танцювальні колективи, зокрема народний ансамбль танцю «Дружба» Вінницького медичного інституту імені М. Пирогова, народний ансамбль танцю «Юність» політехнічного технікуму, народний ансамбль танцю політехнічного інституту. Балетмейстерами, що керували цими колективами, були заслужені працівники культури УРСР В. Румянцев, А. Теслер, І. Лапатанов, А. Веселовський, Е. Вайман.

Поступово надалі покращувалася і хореографічна підготовка молоді за межами обласного центру. Так, у 1983 році у Калинівському районі

представники районного будинку культури неодноразово здійснювали виїзди до сільських клубів з метою надання методичної допомоги танцювальних колективам, зокрема у підборі репертуару та постановкам хореографічних композицій.

При профспілковому Будинку культури Калинівського машинобудівного заводу активно діяли хор і танцювальний ансамбль. Фінансові можливості профспілки заводу дозволили забезпечити колективи концертними костюмами. У 1980-х роках танцювальним колективом керувала Тетяна Тьїчина [77].

Початок 1980-х років відзначився й успіхами танцювальних колективів у віддалених від обласного центру районах. Так, у м. Могилів-Подільський активно діяв народний самодіяльний ансамбль танцю «Дністрове гроно» районного будинку культури, який очолював Анатолій Козаков. Станом на 1980 рік в основному складі ансамблю було 23 учасники, а підготовчу групу відвідували 57 учнів місцевих загальноосвітніх шкіл. Така велика кількість вихованців підготовчої групи була наслідком популярності та активної концертної діяльності колективу, який, крім концертів у районах Вінниччини та інших областях України, побував з гастрольними подорожами у Румунії, Болгарії, Польщі, Молдові та ін. країнах.

«Дністрове гроно» мало досить широкий репертуар, куди увійшли танці «Подільська полька», «Бокотська варварка», «Подільська кадрили», «Старий гуцул», молдавські «Сирба» і «Винтулець», «Весняний хоровод», хореографічна композиція «Вічно живі» та багато інших. Впродовж 1980 року колектив провів 31 концерт [96].

Підготовчі групи діяли при багатьох самодіяльних колективах. У 1980 році при народних самодіяльних ансамблях танцю «Веселка» Барського районного будинку культури та «Жмеринчанка» Жмеринського районного будинку культури підготовчу групу відвідувало 34 і 15 школярів відповідно. Під керівництвом Віктора Трегуба «Веселка» мала у репертуарі болгарський, кубинський, угорський танці, «Гопак», «Подільська полька» естрадний

танець, хореографічні композиції «Дружба народів» та «Щедрі дари подільської землі».

Ансамблем «Жмеринчанка» у 1980-і роки керував Віталій Сокирко, які здійснив постановки гуцульського танцю «Коломийка», молдавського танцю «Жок», «Гопака», а також танців «Черевички» і «Крижачок» [96].

У 1981 році було проведено обласний фестиваль самодіяльного мистецтва «Подільські самоцвіти», програми та інші документи якого можуть висвітлити питання рівня хореографічної підготовки молоді цього періоду. У фестивалі брали участь колективи народного і класичного танцю, студії та гуртки бального танцю, солісти. Головною умовою конкурсного репертуару було виконання композицій на героїко-патріотичні та сучасні теми, а також класичні, бальні і народні танці. Як і в попередній період, на перше місце подібних заходів знову висуваються питання ідеологічні, типові для усього радянського періоду розвитку мистецтва. Одним із завдань фестивалю визначено «пропаганда в художній формі історичних перемог, здобутих радянським народом під керівництвом Комуністичної партії, непорушна солідарність країн соціалістичного табору, боротьба трудящих всього світу за мир і дружбу між народами», і лише після цього вказано завдання «розширення підготовки масових кадрів керівників художньої самодіяльності, забезпечення систематичного підвищення їх фахових знань» [68, арк.36].

Покращенню стану хореографічної підготовки сприяли кількадевні семінари, що проводилися у Вінниці для керівників аматорських колективів. Так, у 1983 році Обласний науково-методичний центр народної творчості і культурно-просвітницької роботи організував у березні чотириденний семінар-практикум керівників хореографічних колективів і методистів районних будинків культури з хореографічного жанру для 50 –ти слухачів, а у квітні – дводенний семінар, участь в якому приймали участь 21 керівник колективів [88]. Перший було проведено у березні на базі Могилів-Подільського районного будинку культури «Дружба». Примітною

особливістю було те, що для усіх подібних заходів часів засилля радянської ідеології, у перший день семінару було проведено лекції про основні завдання роботи самодіяльних колективів у світлі рішень чергового з'їзду КПРС, про міжнародне становище СРСР та «питання ідеологічної боротьби на сучасному етапі» та ін. [73, арк. 9]. Проте у наступні дні були заняття з методики проведення тренажу з народно-сценічного танцю, постановки танцювальних етюдів на основі рухів народних танців, постановки «Буковинського парубочого танцю з примовками». Ці заняття було підготовлено солістом ансамблю пісні і танцю «Поділля» Вінницької обласної філармонії В. Кодатко. Артистка філармонії Н. Картунова впродовж другого-четвертого днів проводила заняття з вивчення композиції бальних танців.

Одним з видів фахової підготовки керівників-хореографів був перегляд та обговорення кінофільмів з хореографічного жанру та концертної програми народного самодіяльного ансамблю танцю «Дністрове гроно» Могилів-Подільського районного будинку культури «Дружба». Також керівник ансамблю А. Козаков провів для учасників семінару заняття з використання елементів танцювальних рухів Поділля.

Під час другого семінару у квітні 1983 року, що проводився у Вінниці, відбулося заняття з методики проведення тренажу народно-сценічного танцю (Т. Гуменюк, методист Обласного науково-методичного центру); роботи над антуражем українського народного танцю «Гопак»; постановки цього танцю; тренаж з класичного та народного танцю (О. Теслер, керівник заслуженого самодіяльного ансамблю танцю УРСР «Подільська»); вивчення рухів до молдавського танцю, постановки цього танцю (В. Трегуб, керівник народного самодіяльного ансамблю танцю «Веселка»). Звичайно, що передували усім заняттям лекції з питань пропаганди ідеології держави та навчально-виховної роботи з учасниками самодіяльних хореографічних колективів [73].

Також Центром було видано низку брошур, зокрема з аналізу практичної діяльності хореографічних колективів, методичні поради «Урок

бального танцю в народному колективі», інструктивно-методичний лист «Робота постановника над танцем» [88].

З різноманітних документів про конкурси хореографічного мистецтва і склад журі на них робимо висновок, що найвагомішими постатями у справі розвитку мистецтва танцю та хореографічної підготовки молоді на Вінниччині у другій половині 1980-х років були керівники народних самодіяльних ансамблів танцю «Подільська» О. Теслер; «Барвінок» Вінницького палацу піонерів і школярів П. Бойко; «Вінничанка» Вінницького хімічного заводу В. Ковальський; «Веселка» Вінницького електротехнічного заводу А. Кондюк; «Юність» Вінницького політехнічного технікуму І. Лапатанов; «Дружба» Вінницького медичного інституту ім. М. Пирогова В. Румянцев; а також керівники гуртків танцю Ж. Марущак та бального танцю М. Старовойтова Вінницького палацу піонерів і школярів [70; 71; 72; 74]. Саме ці особистості складають основу персонажного плану системи хореографічної підготовки молоді в аматорських колективах у 1990-х роках.

Велику роль у професіоналізації аматорських колективів, зокрема й хореографічних, відіграв щорічний республіканський телетурнір «Сонячні кларнети», що збирав кращі самодіяльні колективи з усіх областей України. У програмі виступів колективів Вінниччини у 1983 році на цьому заході знаходимо народний самодіяльний ансамбль танцю «Юність» Вінницького політехнічного технікуму під керівництвом І. Лапатанова («Молдавський танець», «Російський танець»), народний самодіяльний ансамбль танцю Вінницького м'ясо-молочного технікуму під керівництвом В. Бондарчука (український танець «Чепурненька»), народний самодіяльний ансамбль пісні і танцю «Веснянка» Вінницького педагогічного інституту імені М.Островського під керівництвом М. Плашкевича (вокально-хореографічна композиція «Мій край Поділля») [70]. (Додаток Г).

Отже, можемо констатувати, що при великих промислових підприємствах, закладах середньої професійної і вищої освіти Вінниччини у 1980-х роках діяли танцювальні колективи, в яких хореографічна підготовка

молоді здійснювалася системно та за підтримки керівництва закладів. Завдяки появі у низці колективів професійних хореографів зріс їх технічно-виконавський рівень, розширився репертуар та було налагоджено роботу підготовчих відділень.

Висновки до Другого розділу

Аналіз хореографічної підготовки молоді, репертуару танцювальних ансамблів і гуртків на Вінниччині періоду понад шести десятирічного панування радянської влади засвідчує, що вона здійснювалася в умовах суворого ідеологічного тиску на зміст мистецької діяльності. Під контролем влади знаходився репертуар усіх самодіяльних та професійних колективів, зокрема й хореографічних.

Засади професійної хореографічної підготовки на Вінниччині було закладено діяльністю Вінницького театру опери і балету ім. Леніна, на базі якого у 1920-х роках діла хореографічна студія, а у 1936 році було створено балетну школу. Вони були покликані посилити склад танцювальної трупі театру, що виступала у балетних сценах опер («Травіата» та «Аїда» Дж. Верді, «Фауст» Ш. Гуно, «Наталка Полтавка» С. Гулака-Артемовського), а також у повноцінних балетних виставах («Зачарований ліс» Р. Дріго, «Лебедине озеро» П. Чайковського, «Ференджі» Б. Яновського, «Пан Каньовський» М. Вериківського, «Червоний мак» Р. Глієра). Проте балетна школа у місті проіснувала недовго, як і сам театр.

У післявоєнний час у розвитку хореографічної підготовки молоді на Вінниччині значну роль відіграла діяльність ансамблю «Вітерець Поділля», що став дослідником і популяризатором народного танцювального мистецтва та під час гастролей по області надавав практичну і методичну допомогу самодіяльним хореографічним колективам у селах і районних центрах.

Впродовж усього періоду 1920-1980-х років у мережі хореографічних колективів, як аматорських, так і професійних, відчувався гострий брак фахівців. Єдиним закладом професійної освіти став Технікум підготовки

культурно-освітніх працівників (Тульчинське культурно-освітнє училище), який здійснював підготовку клубних працівників. Базову хореографічну підготовку майбутні керівники й працівники сільських клубів отримували у часі занять у танцювальних колективах, проте це не було їх основним фахом.

Усвідомлюючи роль колективів художньої самодіяльності у формуванні і контролюванні громадянської свідомості молоді, районна та обласна рада запроваджувала різноманітні семінари та курси з підготовки керівників танцювальних колективів. Діяльність хореографічних відділень на факультетах громадських професій, зокрема при Вінницькому педагогічному інституті імені М. Островського, сприяла підготовці фахівців, які надалі головною своєю роботою обрали керівництво аматорськими танцювальними колективами. Тому період 1980-х років став якісно новим етапом хореографічної підготовки молоді, на якому активну концертну діяльність розгорнули танцювальні колективи учнівської та студентської молоді.

У результаті аналізу репертуару професійних та аматорських танцювальних колективів зроблено висновок, що зміст хореографічної підготовки молоді був не стільки у формуванні виконавських навичок та сприянні гармонічного розвитку особистості, скільки у насадженні радянських ідеологічних догм і тотальному контролі над свідомістю громадян. Значну частку доробку кожного колективу складали композиції під так званою загальною назвою «Танці народів світу». Проте, включно з українськими, це були псевдонародні танці, в яких досить умовно відображувались особливості регіональних та національних традицій.

Нові явища у хореографічній підготовці на Вінниччині у 1980-х роках полягають у поступовому набутті рис професіоналізації як керівників, так і учасників самодіяльних колективів. Вони були підготовлені попередніми етапами та інспіровані масовими заходами (фестивалями, конкурсами, оглядами самодіяльної творчості), що проводилися з ідеологічною метою, але стимулювали процеси у галузі хореографічної підготовки, зокрема у формах запровадження при багатьох ансамблях танцю підготовчих груп і

хореографічного відділення на факультеті громадських у Вінницькому педагогічному інституті ім. М. Пирогова, подальшого удосконалення змісту і форм семінарів для керівників самодіяльних колективів тощо.

У 1970-1980-х роках свою діяльність розпочали хореографи, які у часи української незалежності створили самобутній образ танцювального мистецтва і хореографічної підготовки молоді на Вінниччині – В. Румянцев, І. Лапатанов, А. Кондюк, П. Бойко та ін.

РОЗДІЛ III

ХОРЕОГРАФІЧНА ПІДГОТОВКА МОЛОДІ ВІННИЧЧНИИ ЧАСІВ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ

3.1. Хореографічна підготовки молоді в аматорських колективах та приватних студіях

З отриманням Україною державної незалежності починає складатися нова соціокультурна реальність, в якій важливим принципом стає звільнення від ідеологічних догм тоталітарного режиму та радянщини. У дусі творчої свободи активізуються процеси у культурі, спрямовані, з одного боку, на використання сучасного зарубіжного мистецького досвіду, а з іншого – на відродження і популяризацію надбань національних культурних традицій. Ці процеси позначилися на розвитку українського мистецтва танцю та хореографічної підготовки молоді, який розгортався в умовах глобальних і часто болючих змін в соціально-економічній та духовній сферах суспільного життя. З припиненням фінансування державою і профспілками багатьох самодіяльних колективів, хореографічний аматорський рух 1990-х років знаходився у пошуку нових форм функціонування та забезпечення подальшого розвитку. Аматорська хореографічна творчість молоді пройшла шлях оновлення своїх видів і форм, пошуку нових стилів і напрямків. Це десятиріччя характеризується також активізацією інтересу до народного хореографічного мистецтва в його регіональних проявах, що призвело до модернізації танцювального репертуару аматорських колективів на базі освітніх закладів, будинків і палаців культури, приватних студій.

Виникнення значної кількості приватних студій для дітей та молоді стало наслідком підвищення популярності хореографічного мистецтва. Різноманітні танцювальні шоу на телебаченні на кшталт «Танцюють всі!» і «Танці з зірками», танцювальні проєкти на інтернет-платформах не лише привертати неабияку увагу глядачів, але й послужили для багатьох

стимулом до початку занять танцями. На запити опанувати різноманітними стилями сучасної хореографи-балетмейстери швидко відгукнулися створенням приватних студій і шкіл з різноманітних напрямків сучасної хореографії.

Оновлюють підходи до формування репертуару та хореографічної підготовки і ті аматорські колективи, що змогли продовжити свою діяльність у нових економічних і соціокультурних умовах.

Базу формування сучасних підходів до розв'язання проблем хореографічної підготовки молоді в умовах незалежної української держави було закладено діяльністю різноманітних колективів та окремих фахівців на попередніх етапах. Одним з таких балетмейстерів став заслужений артист України Анатолій Кондюк, який, сам ще до отримання фахової хореографічної освіти, у 1977 р. став художнім керівником у Будинку культури Вінницького електротехнічного заводу «Електротехнік», де заснував танцювальний ансамблю «Веселка». Колектив проіснував майже 20 років, після чого у 1996 році його танцівники і майже весь оркестровий склад оновили ансамбль пісні і танцю «Поділля» Вінницької обласної філармонії. Це засвідчує, що виконавський рівень аматорського колективу, значною мірою завдяки старанням його художнього керівника, піднявся до рівня професійного.

Вже на етапі роботи з «Веселкою» А. Кондюк усвідомив необхідність системної і послідовної підготовки танцівників та заснував при ансамблі дитячу хореографічну студію, яка у 1992 р. була реорганізована «в Академію народного танцю народного музичного-хореографічного ансамблю «Подільяк», а з 1996 р. почала діяти як дитяча хореографічна студія ансамблю пісні і танцю «Поділля». Викладачами хореографічної студії протягом багатьох років віддано працювали найкращі артисти балетної групи ансамблю: Людмила Кондюк, Жанна Мартиненко, Олександр Веселовський, Оксана Гришина. Кожен із них продовжив свою педагогічну діяльність у різних хореографічних

колективах і навчальних закладах Вінниці та Вінницької області» [268, с. 62]. Щороку учнями дитячої хореографічної студії ансамблю пісні і танцю «Поділля» було від 150-ти до 200-т дітей та підлітків.

Прикладом розвитку закладених у попередні періоди традицій хореографічної підготовки в аматорських колективах може слугувати діяльність Народного танцювального колективу «Жмеринчанка». Ансамбль станом на 1995 рік складався з 12-ти танцюристок, які були ученицями Жмеринської загальноосвітньої школи (художній керівник – Л.А. Дейліх). У 1996 році у «Жмеринчанці» танцювало вже 20 хлопців і дівчат (художній керівник – О. А. Мельник), а у 1998 – усього 8 учасників, 4 пари (художній керівник – Т. Ополінська) [61 – 66]. Можливо, такі кількісні зміни пов'язані не лише з тим, що учні закінчували навчання у школі, але й з постійними змінами керівників: перші роки української незалежності були надскладними в економічному плані, що змушувало багатьох працівників культури і вчителів з матеріальних причин кардинально міняти галузь своєї діяльності. Проте навіть у скрутні часи ансамбль функціонував. На прикладі 1996 року можемо констатувати зміни у репертуарі колективу: українські народні танці «Полька-веселенька», «Три кума і три куми», «Гопак»; молдавський танець «Молдовеняска»; Циганський танець; російський танець «Кадриль»; Танець американських ковбоїв; танець-композиція на мелодію вальсу «Вальс» [63]. Як бачимо, у порівнянні з попередніми роками, репертуар «Жмеринчанки» збагатився танцями різних народів, російські танці зведені до мінімальної кількості, а українські представлені трьома композиціями.

У 1997 році учасниками «Жмеринчанки» були школярі 1986-1987 років народження, що навчалися у місцевих школах №2, 3, 4. У матеріалах архіву вказано, що був керівником колективу була Т.А. Опалінська, яка мала відповідну фахову освіту, тому у репертуарному плані ретельно зафіксовано авторів постановок хореографічних номерів:

- «Російський сувенір», постановка А. Малініна, муз. С. Луканова;
- український народний танець «Козачок», постановка І. Антипової;
- хореографічна композиція «Квіти України», постановка В. Михайлова;
- «Горбуновські перебори», постановка М. Заїкіна, музика народна [64].

У 1998 році у «Жмеринчанці» активно проводиться навчання у молодшій групі дітей 1989-1992 років народження, яку відвідувало майже 30 учнів.

З приходом у 1999 році у колектив О. Мельник, було започатковано вивчення фольклору та етнографії Жмеринського району з метою втілення їх особливостей у хореографічних постановках. Це розширило й змінило репертуар «Жмеринчанки» у напрямку регіональної танцювальної культури.

1999 рік ознаменувався проведенням всеукраїнського огляду народної творчості (одним з останніх національних заходів, який було підтримано на державному рівні), в якому приймала участь і «Жмеринчанка».

Аматорські танцювальні колективи, орієнтовані на підлітків, працюють на базі Вінницького державного центру естетичного виховання учнів професійно-технічних навчальних закладів¹⁷. На теперішній час у Центрі діють зразковий танцювальний колектив «Колорит» (кер. Наталія Радько), зразкова студія народного танцю «Мальви» (кер. Юлія Дударєва), гуртки сучасного танцю «Ідеал» (кер. Олена Слотюк), «Обрій» (кер. Анастасія Романова), гурток народного танцю «Серце України» (кер. Юлія Ковальчук). Учасниками усіх колективів є здобувачі освіти закладів професійної (професійно-технічної) освіти області віком від 15 до 22 років. Першочерговим завданням усіх гуртків є художньо-естетичне, громадянське і патріотичне виховання учнівської молоді засобами хореографії.

¹⁷ Центр було засновано ще у 1960 році як Будинок культури професійно-технічної освіти. 1983 року його реорганізовано в Будинок художньої та технічної творчості професійно-технічної освіти, у 1993 році – у Центр творчості учнівської молоді професійно-технічної освіти, а вже 2004 року він отримав сучасну назву – Вінницький державний центр естетичного виховання учнів професійно-технічних навчальних закладів.

Робота аматорських колективів орієнтується на концертну діяльність в межах закладів освіти, де навчаються їх учасники, та міста й області. Допомогу у придбанні костюмів надають заклади професійно-технічної освіти та меценати.

Починаючи з 1990-х років в одному з найбільших позашкільних навчально-виховних закладів України – Вінницькому міському палаці дітей та юнацтва – хореографічну підготовку здійснює низка колективів: народний художній колектив ансамбль танцю «Радість», народний художній колектив ансамбль спортивного бального танцю «Грация», ансамбль спортивного бального танцю «Олімпія», ансамбль естрадного спортивного танцю «ЕОС», ансамбль естрадного танцю «Екстрім», ансамбль класичного танцю «Фуєте», студія сучасного та вуличного танцю «LaMar».

Одним з найстаріших колективів у Палаці є ансамбль класичного танцю «Фуєте», що функціонує з 1980 року. Балет не є особливо популярним у молоді, тому у Вінниці, окрім цього ансамблю, основи класичного танцю вивчають лише у приватних студіях Grand Jete та Motion. Ансамблем «Фуєте» керує Жанна Ільченко, яка сама є вихованкою цього колективу. Заняття відбуваються у трьох вікових групах – молодшій, середній і старшій. Остання належить до основного складу та виступає у концертах. Розпочинають навчання у віці п'яти і продовжують до вісімнадцяти років. Під керівництвом Ж. Ільченко «Фуєте» неодноразово ставав переможцем Міжнародних та Всеукраїнських фестивалів і конкурсів.

Найвідомішими хореографічними колективами Палацу дітей та юнацтва є Народний художній колектив України ансамбль спортивного бального танцю «Грация» та Народний художній колектив України ансамбль танцю «Радість».

Ансамбль «Радість» створено 1998 року заслуженим працівником культури України, відмінником освіти України Віктором Бойко. Робота з ансамблем стала родинною справою, адже педагогами-репетиторами колективу є відмінник освіти України Наталія Бойко, Ольга Бойко та Артем

Кабанчук. Структура підготовки вихованців передбачає не лише заняття з хореографії, але й вокалу. «Основу репертуару ансамблю складають українські танці: «Гопак», «Подільський передзвін», «Подільські вихиляси», «Ой, у полі, на роздоллі», «Плескач», «Волинські візерунки», «Буковинський святковий», «Бакотчанка», «Калинонька», сюжетні хореографічні композиції: «Миколка», «Лобуряки», «Розпрягайте, хлопці, коней»; вокально-хореографічні композиції «Україні», «Благослови» та ін., загалом понад 40 концертних номерів. В кожному танці органічно поєднуються складна техніка, висока сценічна культура та майстерність виконавців» [81, с.90]. На заняттях з вокалу також акцентовано вивчення українських народних пісень. Щороку у колективі навчається біля 350 вихованців віком від 5 до 18 років.

Впродовж усієї історії колектив неодноразово брав участь у різноманітних міжнародних фольклорних фестивалях у понад тридцяти країнах Європи, Азії та Африки.

Активну концертну діяльність проводить і Народний художній колектив України ансамбль спортивного бального танцю «Грація», під керівництвом заслуженого працівника культури України, відмінника освіти України Олександра Мацюка. «Грація» також є родинною справою, адже заняття з різними групами проводять Аліна Мацюк, Павло Мацюк, а також Денис Гладкий Денис і Софія Гузовська.

Засновник ансамблю Олександр Мацюк є одним з відомих сподвижників хореографічного мистецтва Вінниччини. Як і А. Кондюк, свій шлях у мистецтві танцю він розпочав з народних танців у підготовчій дитячій групі (з 1962 року), а згодом і в концертній групі (1965 року) Народного ансамблю танцю «Подільська» Вінницького заводу тракторних агрегатів. З 1968 року займався спортивними бальними танцями під керівництвом Відмінника освіти України Марії Старовойтової, яка створила у Палаці дітей та юнацтва ансамбль «Натхнення». Після завершення артистичної танцювальної кар'єри у 1985 році О. Мацюк розпочав тренерську діяльність у «Натхненні», а згодом створив і власний колектив – ансамбль «Грація». У

репертуарі різних вікових груп ансамблю – понад 40 концертних номерів, як безпосередньо з бальної хореографії, так і з танців народів світу (українські, єврейські, польські, іспанські, східні танці та навіть хореографічні вистави).

Ансамбль «Грація» був переможцем багатьох Всеукраїнських і Міжнародних змагань та фестивалів, зокрема у Франції, Угорщині, Словаччині, Польщі, Угорщині, Швеції, Швейцарії та ін. Понад двадцять вихованців колективу стали професійними хореографами. Катерина Іванчук викладає бальну і сучасну хореографію у Німеччині, Олег Строзук – у Великобританії. Випускник студії Денис Кулик є заступником директора та викладачем хореографічних дисциплін Вінницького фахового коледжу мистецтв ім. М. Д. Леонтовича. Викладачі кафедри музичного і перформативного мистецтва Євгенія Пахольчак та Анастасія Мала також є вихованками О. Мацюка.

Ансамбль спортивного бального танцю «Грація» було створено 1995 року. Головне спрямування колективу – підготовка спортивних пар до участі у різноманітних конкурсах і постановка масових концертних номерів. На базі ансамблю були засновані конкурси спортивного бального танцю «Осінній марафон», «Королі паркету» та «Діамант Поділля».

Послідовність і системність занять, уміння знайти індивідуальний підхід до кожного вихованця, артистичний, педагогічний та організаційний хист керівників ансамблів «Радість» і «Грація» зробили їх колективи популярними серед молоді та бажаними на усіх концертних майданчиках Вінниччини. Ці колективи заклали міцні основи для подальшого професійного навчання вихованців.

Протягом двох останніх етапів історії хореографічної підготовки молоді на Вінниччині продовжують свою діяльність танцювальні колективи, що були засновані на попередніх етапах. Так, у Вінницькому державному педагогічному університеті постійно відбуваються репетиції та виступи народного ансамблю пісні і танцю «Веснянка», що був базою для хореографічного відділення факультету громадських професій. (Додаток Г).

У 2009 році на природно-географічному факультеті університету було створено танцювальний колектив «Роза вітрів». Спочатку колектив мав найближчу інструментальну мету – участь у фестивалі художньої самодіяльності факультету. Проте згодом ансамбль став поповнюватися новими учасниками та створювати власний концертний репертуар. Впродовж п'яти років своєї діяльності колектив досяг значних успіхів як у виконавсько-технічній площині, так і в галузі популяризації надбань національної культури, за що йому у 2014 році було присвоєно звання народного аматорського колективу профспілок України.

У репертуарі колективу – понад 15 постановок народних і сучасних танців. Така широта обумовлена змістом виховної роботи усього університету, яка охоплює найрізноманітніші заходи, що потребують концертного оформлення у різних стилях. Проте головним напрямком роботи «Рози вітрів» є народно-сценічний танець. Саме у жанрі «Народна стилізація» колектив здобув перемогу у Всеукраїнському хореографічному фестивалі-конкурсі «Хореографія України 2018» (м. Львів), представивши на суд журі Карпатську сюїту «Водограй» та український народний танець «Гопак».

Зміст хореографічної підготовки ансамблю «Роза вітрів» охоплює не лише роботу над виконавською майстерністю, підготовку до різноманітних конкурсів і фестивалів, але й популяризацію здорового способу життя, художньо-естетичне виховання, розвиток творчих здібностей здобувачів. Станом на 2024-2025 навчальний рік учасниками ансамблю є понад 30 здобувачів різних освітніх програм. З початком реалізації в університеті освітньої програми «Хореографія» склад учасників поповнився й майбутніми фахівцями у галузі танцювального мистецтва. (Додаток Г) .

Якщо заснування відомих аматорських колективів відбувалося у 1980-1990-і роки, то приватні студії і школи танцю особливо активно розвиваються з початку 2000-х років на тлі масової популяризації танцювального мистецтва на українському телебаченні та інтернет-платформах. Зазвичай кожна студія зосереджується на декількох стилях і напрямках, але проводить заняття для

різних вікових категорій (від дітей дошкільного віку до дорослих) та різного рівня підготовки (від початківців до професіоналів, які бажають опанувати новими хореографічними стилями). Вивчення зарубіжного досвіду сучасного танцю, зокрема Contemporary, Modern, Jazz Modern, Jazz Funk, Hip Hop, High Heels, Twerk, Stretching, Break Dance, Dancehall, Choreo та ін., відбувається і у формах різноманітних тренінгів та майстер-класів. Окрім сучасного танцю, великої популярності набувають спортивно-бальні та східні танці.

На Вінниччині найбільшим осередком приватних студій і шкіл став обласний центр. Станом на 2024 – 2025 навчальний рік найбільша кількість у місті студій сучасного танцю, поміж яких виділяються Soul Dance Centre (кер. Олеся Українець), Sharm S (кер. Валентина Олішевська), Art Fusion (кер. Олександра Аманова), My Dance Club (кер. Євгенія Пахольчак), Justine dance studio (кер. Анастасія Микитенко), Ultra Marin (кер. Марина Чорна), La Mar (кер. Лариса Колесник), Dance for life (кер. Діана Лапчевська), Beauty Studio (кер. Ольга Сімон), НьюАнс (кер. Наталя Філіп), Вертикаль (кер. Вікторія Соцька) [175].

Значна кількість приватних студій орієнтується на різні танцювальні жанри та види. Наприклад, у студії My Dance Club для дітей представлені такі напрямки як Contemporary, K-pop (cover dance), Jazz funk, крім сучасних напрямків, є заняття з гімнастичних елементів, повітряні полотна для різних вікових груп, а також Baby dance для дітей 3-х – 4-х років. Для дорослих функціонують групи за такими стилями: Dancehall, Barre, Twerk, High Heels, Jazz Funk, Stretching. У Soul Dance Centre працює понад 15 викладачів, які орієнтовані на різні танцювальні стилі для підлітків та дорослих (Contemporary, Break Dance, Choreo, Hip Hop, High Heels та ін.). Вихованці Soul Dance Centre є чемпіонами всеукраїнських та міжнародних змагань та представляють м. Вінниця, на таких конкурсах в Європі як «World of dance».

Східний танець у Вінниці представлений приватними студіями Шахіна, Едельвейс, Samira, Шехерезада, Валькірія; класичний – студіями Grand Jete,

Motion; спортивно-бального танцю – студіями Грація, Alemana, Randevu, Synergy dance family та ін.

Здебільше приватні студії орієнтуються на фестивально-конкурсну діяльність, яка потребує не лише високого рівня технічної підготовки танцівників, але й матеріальних затрат на костюми, виїзди в інші міста та країни, організаційні внески тощо. В умовах жорсткої конкуренції керівники вказаних студій постійно вдосконалюють свої професійні навички шляхом участі у тренінгах, семінарах, майстер-класах [Додаток Д].

3.2. Форми і зміст хореографічної підготовки молоді у закладах позашкільної мистецької освіти

Хореографічна підготовка дітей та юнацтва в Україні здійснюється, згідно Законів «Про освіту» [202] та «Про позашкільну освіту» [203], Положення про мистецьку школи [196] та Положення про початкові спеціалізовані мистецькі навчальні заклади (школи естетичного виховання) [197]. К. Зозуля слушно зазначає, що «сьогодні головним завданням навчання хореографії молодших школярів у закладах позашкільної освіти є задоволення зацікавленості дітей в обраному виді мистецтва, надання вихованцям початкової хореографічної підготовки, сприяння розвитку музикальності, почуття ритму, формування основних рухових навичок, які дадуть змогу дитині визначитись із подальшим хореографічним навчанням» [101, с.76]. І вже наступним завданням стає оволодіння різноманітними хореографічними техніками.

На сьогодні відділення хореографії у закладах позашкільної мистецької освіти Вінниччини представлені майже в усіх районах області, проте у 1990-х роках у регіоні їх було обмаль.

Першим закладом, що заснував хореографічні класи ще у 1992 році, стала Вінницька дитяча школа мистецтв. Її викладачі О. Задорожна та В. Бойко наступного року створили ансамбль народного танцю «Подільночка». Системність і послідовність занять з учнями досить швидко принесли

вагомий результат – вже у 1995 році «Подільночка» отримала звання Зразкового аматорського колективу. Щороку в ансамблі займається понад 70 танцюристів (майже половина від усіх учнів хореографічного відділення). Впродовж свого існування колектив неодноразово ставав лауреатом всеукраїнських і міжнародних (Болгарія, Туреччина, Словаччина) конкурсів та фестивалів. Багато вихованців хореографічного відділення Вінницької школи мистецтв стали професійними хореографами та працюють викладачами у мистецьких школах, артистами балету Державного Академічного ансамблю пісні і танцю «Поділля» Вінницької обласної філармонії мені М. Леонтовича. На сьогодні художнім керівником ансамблю є Віктор Марценюк.

Одним з перших закладів позашкільної мистецької освіти у віддалених районах Вінниччини, де відкрилися хореографічні класи, стала музична школа у с. Дзигівка Ямпільського району. Хореографічне відділення у цьому закладі запрацювало у 1997 році¹⁸. Вже на початку 2000-х років класи хореографії відкрилися у Бершадській, Козятинській, Калинівській, Ямпільській та ін. школах мистецтв. Так, у Бершаді запрацювали класи народно-сценічного і класичного танцю за програмою з хореографічного мистецтва загального мистецького/професійного спрямування, базового (середнього підрівня), а також клас танцю за програмою з хореографічного мистецтва елементарного підрівня початкової мистецької освіти.

У 2001 році хореографічне відділення було відкрито у Вінницькій дитячій музичній школі № 2, а у 2002 році – Вінницькій дитячій школі мистецтв «Вишенька». Наступного року у школі було відкрито класи спортивно-бального танцю. Учні хореографічного відділу є учасниками зразкових аматорських ансамблів спортивного бального («Star-Dance») і

¹⁸ З 2021 року Дзигівська музична школа стала філією Ямпільської школи мистецтв. Викладачем хореографії у філії є Олеся Лукашук, під керівництвом якої учнівський колектив «Надністрянські віночки» неодноразово ставав переможцем різноманітних конкурсів. Так, у 2023 році вони отримали нагороди у Міжнародному конкурсі мистецтв «Марафон талантів» (онлайн, м. Відень, Австрія), Міжнародному конкурсі мистецтв «Я зможу» (онлайн, м. Київ), обласному фестивалі «New year Festival» (м. Вінниця) та багатьох інших.

сучасного («V-dance») танців; ансамблів класичного («Варіація») та народного («Пролісок») танців.

Класи хореографії функціонують і в територіальних громадах поза центральними районами міста Вінниці. Зокрема, вагомі здобутки мають учні Вінницько-Хутірської та Лука-Мелешківської дитячих шкіл мистецтв. Так, у дитячій музичній школі с. Вінницькі Хутори від започаткування до теперішнього часу працює лише два викладачі – Олена Попова та Ганна Павлюк, які проводять групові заняття з понад 80-ма вихованцями.

Освітній та кар'єрний шлях цих викладачок є показовим у світлі становлення і розвитку хореографічної підготовки молоді Вінниччини. О. Попова розпочала свій творчий шлях у зразковому хореографічному колективі «Вітерець» Тульчинського будинку культури, а Г. Павлюк є вихованкою хореографічного відділення Дзигівської музичної школи Ямпільського району Вінницької області. Обидві викладачки вступили на хореографічне відділення Тульчинського фахового коледжу культури, де профільною була народна хореографія. О. Попова закінчила коледж у 2004 році та одразу розпочала роботу у Вінницько-Хутірській школі мистецтв. Свою подальшу професійну освіту на рівні бакалавра вона здобувала лише з початком реалізації у 2017 році ОПП «Хореографія» у Вінницькому державному педагогічному університеті імені Михайла Коцюбинського. Г. Павлюк також вступила до Тульчинського фахового коледжу культури (2002), але згодом перевелася до Вінницького фахового коледжу ім. М. Леонтовича. На момент закінчення Галиною Павлюк професійної освіти на рівні молодшого спеціаліста (2007), на Вінниччині ще не було започатковано підготовку на рівні бакалавра, тому свою подальшу професійну освіту Г. Павлюк продовжила у Національному педагогічному університеті ім. М. П. Драгоманова, здобувши повну вищу освіту у 2012 році [312].

Таким чином підтверджується теза про те, що ще на початку 2000-х років існувала нагальна потреба започаткування освіти на рівні

спеціаліста/бакалавра на теренах Вінниччини, але ще був відчутний брак для цього фахівців відповідного рівня.

Подібний шлях професійного зростання від навчання на хореографічному відділенні у Тульчинському чи Вінницькому коледжах до здобуття повної вищої освіти поза межами регіону є типовим для багатьох випускників цих закладів перших десятиліть XXI ст., допоки у Вінницькому державному педагогічному університеті імені Михайла Коцюбинського у 2017 році не розпочалася реалізація освітньо-професійної програми «Хореографія» ступеня вищої освіти бакалавр, а у 2022 році – ступеня магістр.

Особливістю, що відрізняє хореографічну підготовку в аматорських колективах і приватних студіях від підготовки у школах мистецтв полягає у тому, що останні здійснюють її, керуючись типовими освітніми програмами двох рівнів – 1) елементарного та 2) середнього (базового) підрівня початкової мистецької освіти з хореографічного мистецтва початкового професійного спрямування.

Елементарний рівень опановують учні молодших класів загальноосвітніх шкіл впродовж чотирьох років. Окрім суто хореографічних знань і навичок, програма цього рівня передбачає художньо-естетичний розвиток учнів, формування їх естетичних смаків, уміння слухати і реагувати на музику, особистісних громадянських якостей тощо. Звичайно, що впродовж усіх чотирьох років занять на елементарному рівні найбільше уваги приділяється заняттям з танцю (ритмопластика, класичний танець, народно-сценічний танець – усього 649 годин). Загальне художньо-естетичне і музичне виховання здійснюється на заняттях зі слухання музики та музичної грамоти (140 годин) та з бесід про мистецтво (третій-четвертий рік навчання, 70 годин) [263].

За типовою освітньою програмою середнього (базового) підрівня початкової мистецької освіти з хореографічного мистецтва учні навчаються впродовж п'яти років. Обов'язковими дисциплінами для цього етапу є Класичний танець (усього 350 годин), Історія танцю (усього 175 годин),

Хореографічний ансамбль (усього 350 годин). Найбільшу кількість годин програмою виділено на Танець за видами (усього 1050 годин). Це може бути класичний танець, народно-сценічний танець, сучасний танець, бальний танець [262].

Здобуті знання і практичні навички при навчанні за типовими освітніми програмами дозволяють випускникам хореографічних відділень шкіл мистецтв успішно скласти вступні іспити у коледж для отримання освітньої кваліфікації фахового молодшого бакалавра або ж бакалавра у закладі вищої освіти. Якщо програми творчих конкурсів для вступу на освітній рівень фахового молодшого бакалавра не передбачають визначення рівня теоретичних знань, то умовами вступу на рівень бакалавра є перевірка володіння абітурієнтом професійним понятійним апаратом, професійними компетенціями, знаннями з теорії та історії хореографічного мистецтва. Зазвичай, коло теоретичних питань творчого конкурсу для хореографів охоплює питання з історії класичного та історико-побутового танців, стилів і напрямків сучасного хореографічного мистецтва, зі знання видатних постатей (балетмейстерів і виконавців) мистецтва танцю, методики виконання рухів та ін. Усі ці знання учні мистецької школи отримують саме при вивченні обов'язкових дисциплін типової освітньої програми.

Отже, впродовж періоду 1990-х років відбулося започаткування хореографічної підготовки у закладах позашкільної мистецької освіти, а з початку XXI століття хореографічні відділення працювали у більшості мистецьких шкіл Вінниччини, що з особливою актуальністю поставило питання підготовки викладачів шкіл на рівні фахового молодшого бакалавра.

3.3. Діяльність Вінницького міського центру художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок» як феномен шляху від самодіяльного ансамблю до закладу позашкільної мистецької освіти

Творча, концертно-просвітницька, навчально-виховна та експериментально-дослідницька діяльність комунального закладу «Вінницький міський центр художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок» (Далі – Центр «Барвінок») може слугувати прикладом еволюції змісту і форм хореографічної підготовки молоді Вінниччини на декількох етапах її розвитку, адже колектив виник у 1980-х роках у часі змін основ хореографічного аматорства та підвищення його ролі у культурно-мистецькому житті Вінниччини; розвивався у 1990-х роках разом з інтенсивною активізацією процесів розвитку народного хореографічного мистецтва, оформившись у структуру великого закладу позашкільної освіти; а у XXI столітті став базовим закладом інноваційної дослідно-експериментальної роботи з модернізації хореографічної підготовки молоді. Саме тому характеристика основних віх його творчого поступу, аналіз навчальних програм різних років навчання дозволить усвідомити зміни, що відбулися у згадані роки. Водночас, варто зазначити, що творчий шлях колективу є не звичайним явищем, а феноменом, у розумінні якого варто врахувати низку чинників, а саме саму особистість засновника та його професіоналізм, підтримку однодумців, вдалий креативний і продуктивний менеджмент, сприяння місцевої влади, зацікавленість громадськості.

Початкова назва «Барвінку», створеного у 1984 році – народний ансамбль танцю. Його засновником став Петро Бойко (1957 р. н.), який і до сьогодні є незмінним керівником колективу. Його професійні, педагогічні, організаторські, комунікаційні та підприємницькі якості у визначальній мірі сприяли успіху колективу. Визнанням заслуг П. Бойка перед вітчизняною культурно-мистецькою спільнотою є низка його почесних звань і нагород, поміж яких найзначнішими виділяємо звання Відмінник освіти України (1988), Заслужений діяч мистецтв України (1999), Народний артист України (2009), кавалер ордена «За заслуги» III ступеня (2015). У 2001 році П. Бойко став переможцем міського конкурсу «Людина року – 2001» у номінації «Найкращий освітянин міста Вінниці», а з 2002 року він є головою

Вінницького обласного осередку Національної хореографічної спілки України. У 2011 році П. Бойко став кавалером міжнародного Ордена Усмішки¹⁹ яким нагороджують видатних людей всього світу за їх вагомий вклад у виховання дітей. (Додаток Г).

До часу заснування «Барвінку» П. Бойко вже мав певний досвід роботи з хореографічними колективами, адже впродовж 1974-1979 років він працював педагогом-хореографом Зразкового ансамблю танцю «Подільчак» Хмельницького палацу піонерів (м. Хмельницький). Надалі він навчався на історичному факультеті Вінницького державного педагогічного інституту імені М. Островського та був слухачем відділу хореографії факультету громадських професій. Ще у часі навчання впродовж 1983-1984 років виконував обов'язки керівника танцювальної групи фольклорного гурту «Дармограй», який було засновано у 1980 році на базі Вінницького педагогічного інституту ім. М. Островського. Отже, досвід роботи з ансамблями «Подільчак» і «Дармограй», навчання на хореографічному відділі факультету громадських професій заклали основи для майбутньої діяльності П. Бойка.

Одразу після завершення навчання у педагогічному інституті П. Бойко виступив ініціатором створення ансамблю «Барвінок». Розвиток народного ансамблю танцю був стрімким. Від самого початку існування колективу основу його репертуару склали українські народні танці у постановці П. Бойка. Особливістю хореографічного мислення постановника стало прагнення до сюжетності. Це втілювалося у наявності у більшості танців певної фабули, що послідовно оповідається засобами хореографічної виразності. Загалом балетмейстер з цим колективом здійснив понад 100 хореографічних постановок.

¹⁹ Орден було засновано у 1968 році у Польщі, а з 1980 року Орден Усмішки став міжнародним. Ним нагороджують видатних особистостей з усього світу за їх вагомий вклад у виховання дітей. Кавалерів Ордену Усмішки обирають самі діти. Від моменту створення Ордену його лицарями стали понад 1 тисяча людей з понад 45-т країн світу, серед них лише понад 20 – громадяни України.

Вже у 1980-і роки, які ми визначили часом змін основ хореографічного аматорства, підвищення його ролі у культурно-мистецькому житті Вінниччини, колектив отримав широке визнання. У 1986 році «Барвінок» вперше виступив на Харцерському фестивалі «Золота ялинка» в м. Кельце (Польща), завоювавши там найбільшу нагороду. Після цієї перемоги колектив був неодноразовим учасником і переможцем фестивалю.

Впродовж перших трьох років свого існування ансамбль «Барвінок» продемонстрував таке зростання професіоналізму й активну концертну діяльність, що у 1987 році отримав почесне звання Зразкового художнього колективу. Цей рік став знаковим для молодого колективу ще й тому, що відбулося ще дві важливі для нього події.

Першою з них стала постановка на сцені столичного Палацу мистецтв «Україна» хореографічної композиції «Сонцю не згаснути» на музику вінницького композитора В. Олександрова, що була першою спробою в українському танцювальному мистецтві розказати засобами хореографічної виразності сюжет на тему подій Чорнобильської катастрофи.

Другою важливою подією була прем'єра першого в Україні одноактного дитячого балету «Пригоди Барвінка» за мотивами казок Богдана Чалого «Сто пригод Барвінка» на музику вінницького композитора Віктора Олександрова. Автором лібрето і хореографом-постановником був П. Бойко. Основу лексики постановки склали елементи української народної хореографії.

Колектив педагогів «Барвінка» на чолі з П. Бойком поставив собі за мету різнобічне художньо-естетичне виховання дітей та юнацтва, тому до занять з танцю поступово додавалося вивчення інших мистецтв. В реалізації мети простежується послідовний і цілеспрямований рух. Так, у 1989 році при ансамблі було створено фольклорну групу та студію ручної художньої вишивки «Барвінкові візерунки». Фольклорна група, яка популяризує автентичний спів та інструментальні награти, стала лауреатом низки всеукраїнських та міжнародних фестивалів. У 1993 році вона також отримала звання Зразкового художнього колективу.

Особливістю виховного процесу «Барвінку» є те, що більшість його учасників охоплені декількома видами художньої діяльності, адже вони водночас належать і до танцювальної, і до інших груп колективу. При фольклорній групі функціонує також оркестр, артистами якого також є вихованці-танцівники.

Ще одна особливість діяльності фольклорної групи полягає у тому, що її учасники і педагоги постають дослідниками фольклору, який збирають по селах Вінниччини. У відтворенні зразків танців, пісень чи обрядів фольклорна група прагне максимального відтворення його автентичності, проте враховуючи особливості його сценічного втілення. У своєму репертуарі фольклорна група має низку постановок народних ігор і свят, зокрема веснянок, обрядів на Івана Купала чи Миколи Квітчатого та інші.

Незважаючи на матеріальні складнощі кінця 1980-х – 1990-х років, ансамбль «Барвінок» проводив активну гастрольну діяльність, популяризуючи українське мистецтво не лише у різних країнах, але й на різних континентах. Загалом, за роки свого існування народний ансамбль танцю «Барвінок» відвідав з концертами декілька десятків країн, зокрема Австрію, Велику Британію, Грецію, Іспанію, Італію, Китай, Молдову, Німеччину, Польщу, Сербію, Словаччину, Туреччину, Угорщину, Францію, Чехію, Чорногорію, Японію та багато інших.

За часів незалежної України, а саме у 1996 році за ініціативи П. Бойка ансамбль народного танцю отримав новий статус, ставши позашкільним профільним навчально-виховним закладом художньо-естетичного напрямку під назвою «Вінницький міський центр художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок». В оновленому Статуті за 2016 рік вказано, що Центр «Барвінок» є профільним позашкільним навчальним та виховним закладом естетичного напрямку, заснованим Вінницькою міською радою.

Мета Центру – забезпечення умов для художнього розвитку дітей і підлітків та створення бази допрофесійної підготовки. Згідно Статуту, поміж завдань Центру виділяємо «створення умов для творчого, інтелектуального,

духовного і фізичного розвитку вихованців, учнів і слухачів», «задоволення освітньо-культурних потреб», «організація дозвілля, вихованців, учнів, слухачів, пошук його нових форм» [252, с. 2-3]. До структури Центру «Барвінок» увійшли хореографічний, музичний, вокальний, фольклорний, підготовчий відділи, відділ декоративно-прикладного мистецтва, хореографічна школа.

Загалом, 1990-і роки стали для колективу «Барвінку» часом ствердження концертної і навчальної форм його діяльності. Починаючи з 2000-х років, Вінницький міський центр художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок» стверджується в якості провідного закладу хореографічної підготовки, активізує роботу зі збирання подільського фольклору та започатковує наукову дослідно-експериментальну діяльність. На теперішній час у Центрі «Барвінок» навчається понад півтори тисячі вихованців віком від 5-ти до 17-ти років. По закінченню навчання кожен випускник отримує свідоцтво державного зразка.

Рівень виконавської підготовки учнів і вихованців Центру «Барвінок», професійна майстерність його педагогів, менеджерські навички керівництва сприяли започаткуванню у 2004 році фестивалю «Барвінкове кружало» за сприяння міської влади. До початку пандемії та відкритого російського вторгнення фестиваль проходив щороку, залучаючи щоразу десятки вітчизняних та зарубіжних танцювальних колективів. Загалом у заходах фестивалю взяли участь понад 250 колективів, що охоплюють близько 18-ти тисяч учасників. У 2024 році проведення фестивалю «Барвінкове кружало» було поновлено.

Рівень фахових навичок викладачів Центру «Барвінок» дозволив у 2006 році організувати на його базі Всеукраїнський науково-практичний семінар з хореографії, в якому взяли участь понад сто педагогів-хореографів закладів позашкільної, шкільної та фахової освіти різних рівнів, керівників танцювальних колективів України та зарубіжні фахівці.

Центр «Барвінок» плідно співпрацює з Центром змісту і методів навчання Міністерства освіти і науки України, який у 2009 році у Вінниці провів виїзне засідання Вченої Ради. Зміст, форми і методи хореографічної підготовки Центру «Барвінок» були запропоновані до вивчення іншими закладами як зразкові. Особливу увагу Вчена Рада звернула на багатовекторність і комплексність системи роботи Центру «Барвінок», які заслуговують запровадження і в інших українських закладах позашкільної мистецької освіти.

Навчання у хореографічній школі Центру «Барвінок» здійснюється на основі типових освітніх програм початкової мистецької освіти, за якими працюють й усі інші заклади. Учні опановують народно-сценічним танцювальним мистецтвом, проте упорядники, на чолі з П. Бойком, своїм концептуальним підходом вбачають комплексність яка формується на різнобічному пізнанні народного танцю: «по-перше, завдяки освоєнню різних мистецтв; причому, така комплексність є обов'язковою для всіх вікових груп дітей; у процесі запровадження засобів комплексу мистецтв як об'єкту пізнання і засвоєння досягається цілісність сприймання образності світу, взаємозв'язків між різними сферами життя тощо; по-друге, завдяки вихованню в дітях відчуття єдності власне хореографії як багатопланової спорідненості усіх її різновидів – танцю класичного, історико-побутового і бального (в тому числі і сучасного бального), власне народного, естрадного, різновидів сучасного тощо, – які народились у процесі історичного розвитку з єдиного джерела – пластичної інтонації як втілення людських емоцій і почуттів» [87, с. 3]. Тому впродовж навчання усі учні в обов'язковому порядку вивчають 10 дисциплін:

- Основи хореографії;
- Народно-сценічний танець;
- Класичний танець;
- Хореографічний гурток;
- Історико-побутовий та бальний танець;

- Музика;
- Оркестр ударних інструментів;
- Сольний спів;
- Вокал;
- Ручна художня вишивка.

Як бачимо з переліку навчальних дисциплін, «кожен з вихованців обов'язково навчається музиці, оволодіння якою охоплює гру на народних музичних інструментах та вокал або сольний спів. Зміст програм з музичних дисциплін також кореспондує зі змістом програми з основної хореографічної дисципліни – народно-сценічного танцю, отже центрується на оволодінні юними танцівниками фольклорної інструментальної та пісенної спадщини, передусім, вітчизняної» [87, с. 3]. Такий підхід до виховання юного танцівника є унікальним, і не лише в Україні, але й за її межами. Упорядники навчальних програм здійснили велику експериментальну і пошукову роботу, створивши системний підхід до навчання.

Проаналізуємо зміст програм Центру «Барвінок», що забезпечують хореографічну підготовку учнів.

Основи хореографії. Курс є пропедевтичним, адже він розрахований на учнів підготовчого відділення та на вивчення впродовж перших трьох років. На підготовчому відділенні навчаються діти дошкільного віку і першого року навчання у школі, тому особливо важливим є формування у них стійкого інтересу до занять танцем, формування основ працездатності та базових навичок. Упорядники цієї програми, окрім вивчення основних хореографічних елементів, врахували ще й поступову фізичну підготовку дітей 5-7-ти років, які навчаються на підготовчому відділенні. Заняття відбуваються двічі на тиждень.

Комплексність підходу спостерігаємо вже на цьому етапі навчання. Так, у часі занять особлива увага приділяється формуванню розвитку почуття ритму, навичкам активного сприймання музики та сценічного артистизму. Ці навички здатні оптимізувати розвиток саме хореографічних здібностей.

Навчальна програма з основ хореографії, у перші два роки особливо, передбачає різноманітні ігрові форми навчання, які формують базові навички креативності та артистичності.

Щодо власне хореографії, основним дидактичним завданням першого року навчання є «постановка корпусу, рук, ніг і голови в манері, стилі та характері класичного та народного танців. У змісті закладено навчання нескладним рухам та елементам на середині зали, складання простих етюдів із пройденого матеріалу. Багато уваги приділяється красі й виразності рук. Саме вони є помічниками у складній технології танцю: виконуючи гігантську фізичну роботу, руки водночас відтворюють найтонші людські емоції» [87, с. 7]. У контексті загальної фізичної підготовки передбачено чимало вправ на зміцнення м'язового апарату вихованців.

На кожному занятті використовуються три види роботи – навчально-тренувальний, постановчий та імпровізація. Усі вони передбачають розвиток навичок сприймання музики, тому частина вправ спрямована саме на музично-ритмічний розвиток дитини: крокування під музику, вивчення елементарних малюнків танців тощо.

На першому році навчання (для дітей п'яти років) на заняттях використовуються колективно-порядкові вправи; ритмічні вправи; вправи на підлозі (партерна гімнастика); танцювальна абетка; музичні ігри; танцювальні етюди. Під танцювальною абеткою, на вивчення якої програмою відведено 34 години, розуміємо знання основних позицій рук і ніг; виконання вправ для голови; закріплення положення та ознайомлення з позиціями рук; ознайомлення з позиціями ніг; уклін; стрибки по VI позиції; підскоки на місці; основні кроки; винесення ноги на носок і на п'яту; притопи; «ковирялочка» з потрійним притупом; гуцульський кривий крок; гуцульський дрібний хід; «чосанка».

Упродовж першого року навчання діти повинні оволодіти як термінологією, так і практичними навичками. Засвоївши поняття «коло», «півколо», «колона», «шеренга», «діагональ», «інтервал»; «темп», «музична

фрази» та «динамічні відтінки»; «образ» та «сюжет», вихованці наприкінці року повинні навчитися «виконувати вправи на перебудову; марширувати під музику по колу, діагоналі; виконувати вправи партерної гімнастики; виконувати повороти праворуч, ліворуч; виконувати музично-ритмічні вправи під музику; виконувати основні танцювальні кроки та рухи; виконувати танцювальні етюди» [87, с. 15].

На другому році навчання (для дітей шести років) до колективно-порядкових, ритмічних вправ і вправ на підлозі додаються наступні вправи: класичного танцю; на середині зали; навчально-тренувальні вправи; танцювальні етюди. Учні продовжують опановувати нову термінологію, зокрема й у галузі класичного танцю. З практичних навичок вони опановують маленьке присідання за I позицією ніг (підготовка до *demi plie*); ковзний рух носком по підлозі з I позиції ніг вбік та з маленьким присіданням (підготовка до *battement tendu*); підготовчі вправи до *rond de jambe par terre*, *passe* та *releve*. До вже засвоєних «ковирялочки», гуцульського кривого кроку, гуцульського дрібного ходу та «чосанки» впродовж другого року навчання додаються нові вправи українського танцю («куточок», «віршовочка», «м'ячики», «розніжка», «пружинка», «тропіток», «увиванець»; «гуцульський куточок», «боковий гуцульський крок», «гуцульські м'ячики».

Третій рік навчання (молодший шкільний вік) передбачає. Окрім вправ другого року, програма «Основи хореографії» для дітей молодшого шкільного віку вивчення нових рухів народного танцю. Щодо класичного танцю, то впродовж третього року навчання учні повинні опанувати наступними вправами біля опори: *demi plie* по I позиції; *battement tendu* по I позиції (вбік); *battement tendu* з *demi plié* по I позиції (вбік); *passe* по I позиції (вбік); *rond de jambe par terre* (по точках); *releve* по I позиції; підготовка до *grand battement jete* та *battement tendu jete* по I позиції (вбік);

До навичок виконання рухів і кроків українського танцю на третьому році навчання додаються *pas галопу*; *pas chasse*; *pas польки*; гуцульський кривий крок; крок білоруської польки та ін.

Вправи українського танцю ускладнюються підготовкою до «тинка», присядок та бігунця.

Народно-сценічний танець вивчається впродовж восьми років та є основною дисципліною спеціального циклу навчання у Центрі «Барвінок». Упорядники програми вбачають її мету у формуванні «всебічно розвиненої особистості дитини засобами народної хореографії та підготовка дітей до виступу на сцені» [87, с. 32], а основними завданнями вважають надання спеціальних знань з питань теорії та практики народно-сценічної хореографії; розвиток емоційної виразності вихованців та формування розуміння і точного відтворення особливостей стилю і манери народного танцю. Ці суто технічні завдання супроводжуються формуванням естетичного смаку і поваги підростаючого покоління до народного мистецтва; формуванням почуття патріотизму і шани до української етнографії, а також сприянням знайомству з танцювальною культурою інших народів.

Вісім років навчання народно-сценічному танцю передбачають поступовий рух учнів на трьох рівнях та посилення інтенсивності навчання. Якщо при опануванні основ хореографії на заняття відводилося дві години на тиждень, то наступний етап передбачає від п'яти до семи годин.

Перші два роки занять народно-сценічним танцем складають початковий рівень (5 годин занять на тиждень); третій – п'ятий роки – основний рівень (6 годин занять на тиждень), останні три роки – вищий рівень (7 годин занять на тиждень).

На усіх рівнях занять з народно-сценічного танцю обов'язково присутні три складові: 1) вправи біля станка; 2) вправи і рухи на середині зали та етюдна робота, 3) робота над концертним репертуаром. Значна кількість ускладнених вправ та комбінацій потребує ретельної уваги учнів та педагога, без чого неможливо досягти якісного їх виконання.

На початковому рівні навчання вихованці Центру «Барвінок» на заняттях з народно-сценічному танцю опановують особливості танцювальних елементів різних регіонів. Так, у перший рік початкового рівня вивчають

елементи українського танцю Центрального і Західного регіонів. На другому році навчання додаються танці Подільського регіону та білоруські танці.

На першому році основного рівня теоретична частина курсу передбачає вивчення творчості видатних діячів світових та українських діячів народної хореографії; усвідомлення відмінності між народними та народно-сценічними танцями та костюмами.

Новими танцювальними вправами першого року навчання на основному рівні стають «голубці», «вихилясник»; «ковирялочка» в повороті; «упадання» на місці, з просуванням вбік; «припадання» на місці, з просуванням вбік; «бігунець» з участю рук (занижена друга позиція, долоні вниз); «зальотний крок»; «па де ша»; «дрібні вистукування» в характері українського народного танцю («дрібущка» на підскоках, поперемінні «дрібущечки»); «присядка» на місці; «бокова присядка»; «повзунець» з опорою на руку; «повзунець» з опорою на руку та ін.

На другому і третьому роках навчання основного рівня учні вивчають та опановують особливостями танців інших регіонів України (Волинь) та інших країн (Польща, зокрема основні кроки полонезу, краков'яка, мазурки, оберка; Молдови – молдовеняска).

Програми трьох років вищого рівня навчання передбачають вивчення особливостей циганського та іспанського танцю, теоретичні знання з історії українського народно-сценічного танцю.

Загалом, після усіх трьох рівнів вивчення народно-сценічного танцю випускники програми повинні знати назви та особливості рухів танців згаданих регіонів України та інших народів (польських, білоруських, молдавських, циганських, іспанських), виконувати технічно-складні вправи мати віртуозну техніку; володіти навичками артистичного перевтілення у танцювальні образи.

Особливість навчання вищого рівня полягає ще й у тому, що вихованцям Центру «Барвінок» надається багато не лише теоретичної, але й історичної інформації. Так, вони знайомляться з творчістю видатних українських

майстрів танцювальної сцени, зокрема П. Вірського та його ансамблю. Примітним є те, що значна кількість випускників вінницького колективу згодом стали артистами Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського, зокрема можемо назвати Заслуженого артиста України Євгенія Маркова та Дмитра Самойловського. Варто додати, що ансамблю «Барвінок» присвоєно почесний статус колективу-супутника Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського, адже багато випускників Центру обрали народний танець своєю професією.

Класичний танець вивчається впродовж восьми років, паралельно у часі з народно-сценічним. Весь процес також розподілений на три рівні, подібно навчанню народно-сценічного танцю. Перші два роки навчання, що складають початковий рівень, на якому учні опановують основами класичного танцю. Упорядники програми маркують, що зміст навчання класичному танцю є невід'ємною складовою підготовки та виховання танцівника загалом і фундаментом, на якому будується опанування народно-сценічної хореографії [87, с.85]. Основними завданнями вивчення класичного танцю є «надати спеціальні знання з питань теорії та практики класичної хореографії; Розвивати фізичні дані, формувати необхідні технічні навички у дітей, що одночасно є джерелом високої виконавської майстерності та сценічної культури: виховувати естетичну культуру дітей через вивчення і удосконалення елементів і вправ екзерсису, вироблення танцювальної техніки як основи втілення у пластичних формах танцювальної композиції і хореографічного образу; створити умови для самореалізації та забезпечити високий рівень фізичного розвитку» [87, с.85]. Основний і вищий рівень учні опановують по три роки кожний, щороку збільшуючи кількість годин занять на тиждень (загалом від 2 годин на початковому до 5 годин на вищому рівні). Як і усі інші навчальні курси, класичний танець передбачає використання дидактичних принципів. Основоположним постає принцип систематичності й

послідовності навчання, у процесі реалізації якого вихованець рухається від простого до складного, а також доступності, свідомості, наочності тощо.

Заняття з класичного танцю передбачає три обов'язкові складові – 1) екзерсис біля станка та екзерсис на середині зали, 2) *adagio* та 3) *allegro*. Звичайно, що з кожним роком навчання рівень складності рухів екзерсису поступово зростає за принципом і від простішого до складнішого.

Для учнів, що успішно завершили навчання у Центрі «Барвінок», розроблено річний курс «Хореографічний гурток», завдяки якому вони мають можливість продовжувати концертну діяльність з колективом та, за бажання, підготуватися до вступу у навчальні заклади фахової передвищої та вищої освіти, де здійснюється підготовка хореографів за спеціальністю В6 Перформативні мистецтва галузі знань В Культура, мистецтво та гуманітарні науки. «Зміст програми хореографічного гуртка базується на здобутках української національної культури, в тому числі хореографії, на багатогранності українського народного танцю. В ньому закладено значний виховний потенціал, який реалізується на основі гармонійного поєднання національних та загальнолюдських цінностей» [87, с.113]. Також програмою передбачено виконання елементів танців та етюдів різних народів, що дозволяє й надалі розширювати знання з танцювального мистецтва інших культур. Для етюдів з українських танців програма пропонує елементи танців «Кривуляк», «Гопак»; «Березнянка», хореографічної сюїти «Карпати». Також впродовж роботи у хореографічному гуртку, окрім українських, вихованці удосконалюють виконання елементів та рухів білоруського, молдавського, польського, циганського, іспанського та інших танців

Впродовж двох років виховані Центру «Барвінок» вивчають *історико-побутовий та бальний танець*. Перший рік передбачає вивчення історії побутових танців, зокрема епохи Відродження (павана, куранта, менует), XVIII ст. (гавот, полонез), XIX ст. (вальс, мазурка, полька), сучасних бальних танців (ча-ча-ча, самба, фокстрот) та практичного опанування їх елементами і рухами.

На другому році навчання учні опановують танці доби Середньовіччя, зокрема групи бранлі (простий бранль; подвійний бранль; бургундський бранль; веселий бранль; бранль «карре»; морванський бранль). До танців Відродження додається вивчення вольти, а до XIX століття – падеграсу, падекатру та міньюну. Навчальний репертуар сучасного танцю доповнюється джайвом та чарльстоном.

Отже, вивчення дисциплін «Основи хореографії», «Народно-сценічний танець», «Класичний танець». «Хореографічний гурток», «Історико-побутовий та бальний танець» дозволяє системно сформувати різнобічні хореографічні знання і навички вихованців, які надають можливість отримати ґрунтовну підготовку до здобуття фахової освіти хореографа.

Наголошуємо, що унікальність програми навчання у Центрі «Барвінок» полягає у різнобічному вихованні особистості танцівника, який, окрім навичок виконання танців різних напрямків, отримує навички гри на народних музичних інструментах сольо та в ансамблі (вивчаючи дисципліну «Музика»), гри в оркестрі («Оркестр ударних інструментів»), співу («Сольний спів» і «Вокал»). Усі вказані дисципліни вивчаються впродовж шести років. Варто додати, що програми усіх років навчання за вказаними дисциплінами побудовані здебільше на українському фольклорному матеріалі (календарно-обрядові, родинно-побутові, історичні, соціально-побутові, народні романси та ін.), хоча для сприймання упорядники пропонують також зразки класичної музики.

Вивчення впродовж шести років дисципліни «Ручна художня вишивка» «в контексті комплексу, стрижнем якого є опанування народно-сценічного танцю, полягає в розвитку у дітей творчого оригінального мислення, фантазії, уяви, образотворчих здібностей, виховання наполегливості, старанності та загальний художньо-естетичний розвиток» [87, с.252]. Вихованці приходять до усвідомлення образної єдності усіх видів мистецтва та самотності художньої діяльності українського народу.

У результаті вивчення логічно вибудованого комплексу усіх хореографічних і музичних дисциплін, активної концертної діяльності учнів впродовж усього періоду навчання вони отримують такий рівень фахової і загальної мистецької підготовки, який дозволяє випускниками Центру «Барвінок» бути артистами професійних танцювальних колективів.

Важливу роль у розвитку змісту хореографічної підготовки молоді не лише Вінниччини, але й усієї України, відіграє експериментально-дослідницька робота педагогічного колективу Центру. Починаючи з 2009 року, Вінницький міський центр художньо-хореографічної освіти «Барвінок» співпрацює з лабораторією естетичного виховання та мистецької освіти Інституту проблем виховання АПН України²⁰ у роботі над дослідно-експериментальною темою «Розвиток художньо-творчої особистості засобами різних видів мистецтва в умовах нової моделі позашкільного навчального закладу». Науковим керівником Міністерство призначило завідувача Лабораторії, доктора педагогічних наук О. Комаровську; координатором – методиста вищої категорії відділу змісту позашкільної освіти Інституту інноваційних технологій і змісту освіти МОН України А. Тараканову. Експериментально-дослідну роботу колективу Центру «Барвінок» очолив його директор, народний артист України П. Бойко.

В якості бази для експериментально-дослідної роботи Центр «Барвінок» було обрано з причин його унікальності, адже запропонована тут система хореографічної підготовки вирізняється своєю комплексністю, що є самобутньою на тлі навчання у традиційних школах мистецтв, а також високою результативністю як у площині виконавської техніки танцюристів, так і особистісного зростання. Цього вдалося досягти поєднанням гурткової і класно-урочної системи та поліхудожнім спрямуванням навчання і виховання.

²⁰ Наказ Міністерства освіти і науки України від 31.12.2009 р. № 1266 «Про проведення дослідно-експериментальної роботи на базі Вінницького міського центру художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок»

Першим етапом експериментально-дослідної роботи став концептуально-діагностичний (2010), у часі якого здійснювалася «експериментальна перевірка та узагальнення результатів виховного процесу на основі комплексного упровадження навчальних програм художньо-естетичного напрямку, розроблених педагогічним колективом центру, та їх впровадження у художні колективи позашкільних навчальних закладів» [91]. Підсумком цього етапу стала участь Центру «Барвінок» з проєктом «Розвиток художньо-творчої особистості засобами взаємодії різних видів мистецтва в умовах нової моделі позашкільного навчального закладу» у Другій Всеукраїнській виставці «Інноватика в освіті – 2010», який став переможцем у номінації «Інновація в позашкільній освіті».

Впродовж 2011 – 2014 років тривав другий етап – впроваджувально-формувальний. На початковій стадії другого етапу (2011) педагогічний колектив визначив «основні критерії і показники рівнів вмотивованості, готовності та здатності гуртківців Центру до самореалізації» [91]. Викладачі Центру проводили майстер-класи з поясненням методики викладання українського народного танцю для учасників семінару керівників хореографічних колективів Вінницької області. На другій стадії впроваджувально-формувального етапу у Центрі було розроблено й апробовано низку навчальних програм, які увійшли у збірку «Позашкілля. Комплекс програм мистецького спрямування» [118].

У 2013 році серед вихованців Центру «Барвінок» було проведено різноманітні анкетування, що мали на меті визначити рівень формування їх «Я-образу» у поліхудожньому середовищі навчання.

На етапі узагальнення результатів дослідно-експериментальної роботи (2014) вихованці Центру досягли низки вагомих здобутків. Чи не найбільшим з ним стала перемога народного ансамблю танцю «Барвінок» та оркестру ударних інструментів Центру «Барвінок» (Гран-прі) у IV Всеукраїнському фестивалі народної хореографії імені П. Вірського. Лише впродовж цього року

вихованні Центру провели понад десять звітних концертів у Вінницькій області та за її межами.

Вивчення і впровадження досвіду хореографічної підготовки дітей та юнацтва у поліхудожньому середовищі, створеному у Центрі «Барвінок», дозволило визнати його ефективність і доцільність його впровадження у практику інших закладів позашкільної мистецької освіти. Окрім високого рівня виконавської майстерності, підтвердженого і перемогами ансамблю «Барвінок», і подальшими професійними досягненнями випускників Центру, його системна навчально-виховна робота дозволяє сформувати цілісну особистість з чіткою патріотичною громадянською позицією, високим рівнем вмотивованості до творчості, здатністю до саморефлексії, інтенцією до постійного самовдосконалення.

У результаті аналізу навчально-виховної, концертної, дослідно-експериментальної роботи Центру «Барвінок» можемо констатувати створення його колективом нової концепції хореографічної підготовки дітей та юнацтва. Ефективність зростання у поліхудожньому навчально-виховному середовищі, виховання на діалогічних засадах, орієнтування на самобутність кожного вихованця-суб'єкта у процесі його творчого становлення потребує свого подальшого впровадження у мистецьких закладах позашкільної освіти.

Шлях від народного ансамблю танцю (1984) через створення позашкільного профільного навчально-виховного закладу художньо-естетичного напрямку «Вінницький міський центр художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок» (1996) до бази експериментально-дослідницької роботи (2009) є демонстрацією стрімкого розвитку системи хореографічної підготовки молоді Вінниччини часів незалежної України.

3.4. Професійна підготовка хореографів у закладах фахової передвищої і вищої освіти Вінниччини

Час започаткування фахової хореографічної освіти на Вінниччині розпочинається на початку ХХІ ст., коли необхідність забезпечення чисельних

студій, гуртків, шкіл мистецтв, аматорських і професійних колективів кадровими танцівниками й постановниками набула особливої актуальності. Спочатку розпочалася підготовка фахівців освітнього рівня «молодший спеціаліст» (сьогодні – фаховий молодший бакалавр), а згодом – бакалавра. І лише у 2024 році у Вінницькому державному педагогічному університеті імені Михайла Коцюбинського було здійснено перший випуск магістрів зі спеціальності Хореографія

У 2000 році в Вінницькому училищі культури і мистецтв ім. М.Д. Леонтовича (сьогодні – Вінницький фаховий коледж мистецтв ім. М.Д. Леонтовича) розпочав свою діяльність хореографічний відділ, а з 2002 року підготовка фахівців з народної хореографії відбувається у Комунальному вищому навчальному закладі «Тульчинське училище культури» (сьогодні – Тульчинський фаховий коледж культури).

Підготовка хореографів ступеня вищої освіти «бакалавр» здійснюється з 2017 року, «магістр» – з 2022 року у Вінницькому державному педагогічному університеті імені Михайла Коцюбинського.

У Розділі 2 було вказано, що у Тульчинському училищі культури у різні роки були клубний відділ (1944 – 1997), який згодом було реорганізовано у відділ театралізованого мистецтва (1997 – 2002). Творчі здобутки викладачів і колективів цих відділів стали основою для підготовки фахівців з народної хореографії. Саме на клубному відділі було започатковано хореографічну підготовку майбутніх працівників сільських та профспілкових клубів, які повинні були володіти елементарними танцювально-постановочними навичками. З 1979 року в училищі здійснювали підготовку фахівців спеціалізації «Народна художня творчість», які у дипломі отримували кваліфікацію «Організатор культурно-дозвілєвої діяльності, керівник самодіяльного танцювального колективу». У 1991 році в училищі було створено циклову комісію режисерсько-хореографічних дисциплін, з якої на початку 2000-х років і виокремилася комісія народної хореографії. Отже, можемо стверджувати, що першими підготовку хореографів розпочали

здійснювати у Тульчинському училищі. З 2002-го року там здійснюється підготовка за спеціальністю «Хореографія» спеціалізації «Народна хореографія». Випускники цієї спеціальності отримували кваліфікацію «Керівник аматорського хореографічного колективу, артист хореографічного ансамблю, викладач початкових спеціалізованих мистецьких закладів освіти».

Усі викладачі, що забезпечують реалізацію фахових дисциплін на ОПП Народна хореографія, мають відповідні кваліфікації (Балетмейстер викладач хореографічних дисциплін; керівник самодіяльного хореографічного колективу; балетмейстер народної хореографії, викладач фахових дисциплін), що дозволяють на належному рівні забезпечувати освітні компоненти фахової підготовки.

Підготовка фахового молодшого бакалавра ОПП «Народна хореографія» здійснюється впродовж чотирьох років. Згідно Каталогу основних освітніх компонент на рівні фахової передвищої освіти спеціальності «Хореографія» ОПП «Народна хореографія» на 2023-2024 н.р., оволодіння спеціальними компетентностями забезпечує блок освітніх компонент, куди увійшли «Класичний танець» (25 кредитів, 750 годин); «Народно-сценічний танець» (26 кредитів, 780 годин), «Український танець» (10, 5 кредитів, 315 годин); «Ансамбль», зокрема «Українського танцю», «Естрадного танцю», «Бального та сучасного танцю» (разом 7,5 кредитів, 225 годин); «Історико-побутовий і дуетний танець» (3 кредити, 90 годин); «Сучасний бальний танець» (3 кредити, 90 годин). Знання з методики викладання танцю та роботи з хореографічними колективами забезпечують «Методика викладання хореографічних дисциплін» (4 кредити, 120 годин) та «Методика роботи та основи керівництва хореографічним колективом» (5 кредитів, 150 годин).

Усвідомлюючи важливість набуття майбутніми хореографами знань у галузі елементарної музичної підготовки, розробники ОПП «Народна хореографія» до обов'язкових освітніх компонент ввели вивчення основ музично-теоретичного циклу (5 кредитів, 150 годин), куди увійшли освітні

компоненти «Музична грамота», «Історія музики» та «Музичний інструмент» [114].

У результаті аналізу освітньо-професійної програми «Народна хореографія» можна дійти висновку, що послідовність вивчення освітніх компонент є логічною та складає струнку систему підготовки фахівців з кваліфікацією «Керівник аматорського колективу, викладач мистецької школи».

Вимогами творчого конкурсу для вступу на ОПП «Народна хореографія» Тульчинського фахового коледжу культури передбачено з демонстрацію виконавських професійних умінь та навичок з народно-сценічного (характерного) танцю; виконання вправ біля станка та уроку народно-сценічного танцю. Орієнтований урок з народно-сценічного танцю включає уклін, розминку по колу, повне та неповне присідання, вправи для розвитку рухливості ступні (*battement* №1, №4), каблучну вправу (*battement* №3), флік-фляк (вправау з ненапруженою ступнею), розтяжки на станку, великі кидки та ін. Абітурієнт здійснює показ танцювальних комбінацій в українському, гуцульському, білоруському, луганському та інших характерах та демонстрацію власного хореографічного етюд [204]. Знання і навички для виконання цієї вступної програми абітурієнти можуть отримати не лише на хореографічних відділеннях мистецьких шкіл, але й у часі тривалої роботи в ансамблі народного танцю, значна кількість яких функціонує на Вінниччині.

У Тульчинському коледжі культури діє низка творчих колективів, серед яких є й танцювальні. Найстаршим учнівським колективом хореографічного відділу, який працює ще з часів підготовки фахівців спеціалізації «Народна художня творчість» є ансамбль народного танцю «Намисто», керівником якого на сьогодні є Оксана Маковій. Колектив є постійним учасником концертних заходів у Тульчині та за його межами, неодноразовим учасником і переможцем різноманітних конкурсів і фестивалів, зокрема за останні роки – Всеукраїнського фестивалю-конкурсу хореографічного мистецтва «Танцювальний оберіг» (м. Київ); І Всеукраїнського фестивалю народної

творчості «Калинові мости» (2019, м. Тульчин); XIV обласного фестивалю національних культур «Подільські барви» (2019 м. Тульчин). На останньому заході журі відмітило нагородою виконання ансамблем циганського народного танцю «Намисто» та білоруського народного танцю «Лявоніха».

Керівником учнівського ансамблю естрадного танцю «Глорія» є Світлана Бегас. У репертуарі колективу є як естрадні, так і народні танці, зокрема єврейський народний танець. За останні роки ансамбль був учасником VI Всеукраїнського хореографічного фестивалю «Квітнева феєрія» (2019, м. Умань); IV Міжнародної хореографічної асамблеї ім. Н. Скорульської (2018, м. Житомир); XIV обласного фестивалю національних культур «Подільські барви» (2019, м. Тульчин).

Ансамблем українського танцю «Забава» при Тульчинському коледжі керує Анжеліка Олянишина, що здійснила постановки для участі колективу у Всеукраїнському фестивалі-конкурсі хореографічного мистецтва «Танцювальний оберіг» (м. Київ); I Всеукраїнському фестивалі народної творчості «Калинові мости» (2019, м. Тульчин); V обласного фестивалю народної творчості «Різдвяне диво» (2019, м. Вінниця).

Обмеження з причин пандемії, а згодом – відкритого вторгнення російських військ на територію України суттєво пригальмували навчальну та концертну діяльність танцювальних колективів Тульчинського коледжу мистецтв, яка на сьогодні поступово відновлюється.

Підготовка фахівців-хореографів освітньо-професійного ступеня фаховий молодший бакалавр здійснюється і на хореографічному відділенні Вінницького фахового коледжу мистецтв ім. М.Д. Леонтовича на освітньо-професійній програмі «Хореографія. Народна хореографія».

У становленні фахової хореографічної освіти, зокрема підготовки фахового молодшого бакалавру у Вінницькому коледжі мистецтв та бакалавра хореографії у Вінницькому педагогічному університеті імені Михайла Коцюбинського, вагому роль відіграв балетмейстер та режисер хореографічних постановок, заслужений артист України А. Кондюк, який, що

вже зазначалося, впродовж багатьох років є художнім керівником Академічного ансамблю пісні і танцю «Поділля» Вінницької обласної філармонії імені М. Д. Леонтовича та натхненником створення хореографічного відділу у коледжі мистецтв. Як зазначає Є. Філімонова-Златогурська, «причиною цього була надзвичайно велика нестача кадрів. Зі слів Анатолія Кондюка, тоді танцювати не було кому, молодих спеціалістів катастрофічно не вистачало, а випускники хореографічного відділу Тульчинського училища Вінницької області не забезпечували приріст кадрів у ансамбль. Тож відкриття хореографічного відділу мало надзвичайне важливе значення для забезпечення області кадрами хореографічного мистецтва: виконавцями народного танцю, викладачами музичних шкіл і керівниками аматорських хореографічних колективів» [268, с.65].

А. Кондюк очолив і хореографічний відділ у Вінницькому коледжі. Разом з ним підготовку фахівців-хореографів здійснювали заслужена артистка України Л. Кондюк, згодом – Сергій Солодських (з 2002 року), Сергій Береза (з 2003 року), Андрій Монолак, Світлана Сосон (з 2004 року). Одразу у рік започаткування фахової підготовки хореографів А. Кондюком у коледжі було створено Театр народного танцю, а у 2004 р., з відкриттям спеціалізації «Сучасна хореографія» – ансамбль сучасного танцю під керівництвом А. Монолакі.

У 2010-х роках педагогічний колектив відділу хореографії поповнили викладач сучасного та бального танцю Денис Кулик, викладачі народно-сценічного танцю, українського танцю й ансамблю Устим Кондюк та Євгенія Філімонова-Златогурська, викладач класичного танцю Світлана Сосон. «За роки свого існування відділ підготував багато талановитих танцівників і викладачів, завдяки цьому музичні школи Вінниці, творчі колективи різних районів, невеликих міст, сіл Вінницької області мають можливість запрошувати до себе працювати кваліфікованих хореографів, завдяки цьому з'явилися і нові, молоді колективи, керівниками яких стали випускники хореографічного відділу» [268, с.65].

Впродовж 25-ти років діяльності хореографічного відділу, його випускниками стало понад 300 фахівців. Окрім поповнення викладацького складу мистецьких шкіл області, вони суттєво оновили балетну групу Академічного ансамблю пісні і танцю «Поділля», який на $\frac{3}{4}$ складається з випускників Вінницького коледжу мистецтв. Артистами балетної трупі стали Інна Савкова, Олена Захаренко, Марія Кондюк, Устим Кондюк, Світлана Поклад, Ірина Черкес, Ілона Трохименко, Віталій Музичко, Крістіна Ткачук, Вадим Мельник, Олександр Тадля та ін. Більшість з них продовжили навчання для здобуття ступеня вищої освіти бакалавр, зокрема й у Вінницькому державному педагогічному університеті імені Михайла Коцюбинського.

Як і в Тульчинському фаховому коледжі культури, випускники Вінницького коледжу можуть виконувати обов'язки керівника хореографічного аматорського колективу та викладача закладу початкової мистецької освіти. Тому підготовка фахівців здійснюється у двох напрямках:

- 1) здобуття необхідних виконавських навичок, що дозволить випускникам працювати артистами хореографічного колективу;
- 2) здобуття теоретичних знань з методики і практичних навичок організаторської і викладацької діяльності, що дозволить випускникам працевлаштуватись на посади керівника хореографічного аматорського колективу та викладача закладу початкової мистецької освіти.

Для отримання педагогічної кваліфікації здобувачі вивчають низку психолого-педагогічних дисциплін, проходять педагогічну практику та складають комплексний кваліфікаційний іспит з основ педагогічної майстерності.

Зробимо порівняльний аналіз змісту освітніх компонент програм Тульчинського і Вінницького коледжів, адже вони обидва здійснюють підготовку готують фахівців за спеціалізацією «Народна хореографія». Обов'язковими освітніми компонентами, що формують загальні компетентності у Вінницькому коледжі є Українська мова (за професійним спрямуванням), Іноземна мова (за професійним спрямуванням), Історія

України, Основи філософських знань, Соціологія, Основи правознавства, Основи економічної теорії, Основи екології, Безпека життєдіяльності, Основи охорони праці, Педагогіка і психологія, Культурологія, Народознавство, Історія костюма, Музична грамота і сольфеджіо, Світова музична література, Сучасний танець, Бальний танець, Історія хореографічного мистецтва.

Освітні компоненти Історія України, Основи філософських знань, Українська мова (за професійним спрямуванням), Іноземна мова (за професійним спрямуванням), Основи правознавства, Основи економічної теорії, Основи філософських знань, Безпека життєдіяльності, Основи охорони праці в обох програмах дублюються.

До обов'язкових освітніх компонент ОПП Тульчинського коледжу ще увійшли освітні компоненти Фізичне виховання (аеробіка) та Цивільний захист.

Музично-теоретична підготовка майбутніх хореографів дещо відрізняється: Тульчинський коледж пропонує ОК Музична грамота, Історія музики, Музичний інструмент (разом – 5 кредитів). Варто зауважити, що викладання історії музики передбачає попередні знання з музичної літератури, яких здобувачі ступеня вищої фаховий молодший бакалавр не мають. Саме тому ОПП Вінницького коледжу пропонує вивчення ОК Світова музична література, а вивчення музичної грамоти доповнює сольфеджіо.

Враховуючи, що випускники ОПП працевлаштовуються викладачами закладів початкової мистецької освіти та потребують ширших теоретичних базових знань, у Вінницькому коледжі перебачено вивчення ОК Педагогіка і психологія (2,5 кредити). Ця навчальна дисципліна допомагає зрозуміти особливості процесу навчання, усвідомити мотиви поведінки учасників хореографічного колективу, а також розвивати ефективні методи навчання та взаємодії з вихованцями з урахуванням індивідуальних здібностей кожного з них.

Оригінальності ОПП «Хореографія. Народна хореографія» Вінницького фахового коледжу мистецтв ім. М.Д. Леонтовича додає зміст освітніх

компонент Народознавство, Культурологія, Історія костюма, Історія хореографічного мистецтва, вивчення яких у Тульчинському коледжі не передбачено [168]. Вказані дисципліни дозволяють майбутньому фахівцю усвідомити особливості хореографічного мистецтва в історико-культурному контексті та отримати ґрунтовнішу теоретичну підготовку. У змісті ОПП Тульчинського коледжу головний акцент зроблено на практичну підготовку фахівців.

Зміст освітніх компонент, що формують спеціальні компетентності в обох програмах є подібним. Передбачено обов'язкове вивчення освітніх компонент Сучасний танець, Бальний танець, Класичний танець, Народно-сценічний танець, Український танець, Композиція і постановка танцю, Історико-побутовий танець, Ансамбль, Методика викладання хореографічних дисциплін, Методика роботи з хореографічним колективом. На педагогічну і виробничу практики на обох освітніх програмах виділено по 10,5 кредитів.

Спеціальні навички здобувачів формуються не лише у часі навчальної роботи, але й за участі у різноманітних колективах. Ще у рік заснування хореографічного відділення, як вже зазначалося, А. Кондюк та Л. Кондюк створили Театр народного танцю, який з 2020 року перейменовано в ансамбль народного танцю «Подільняни» (керівник Є. Філімонова-Златогурська). Для цього колективу «Анатолієм Кондюком були створені хореографічні постановки: на «симфонію № 7» Бетховена – «Життя», на «40 симфонію» Моцарта – «Танець квітів», «Апокаліпсис» на пісню Фредді Мерк'юрі, в основу якої покладена проблема екології, що є надзвичайно актуальною нині» [268, с.64]. Ансамбль «Подільняни» є володарем багатьох нагород різного ґатунку, лауреатом міжнародних та всеукраїнських конкурсів.

У 2013 році циклову комісію хореографічного мистецтва очолив Денис Кулик – випускник Рівненського державного гуманітарного університету (2011) та Харківської державної академії культури (2012). Впродовж 2003-2012 років Д. Кулик був художнім керівником Народного театру сучасного танцю «Етнос». Разом з викладачкою Світланою Поклад у 2013 році на базі

коледжу мистецтв він заснував ансамбль сучасного танцю «Гротеск», який є лауреатом міжнародних та всеукраїнських конкурсів, а також постійним учасником різноманітних концертних заходів.

На сьогодні викладацький склад хореографічного відділу укомплектований фахівцями-практиками, які мають відповідну освіту та великий досвід концертно-виконавської діяльності. Освітні компоненти Класичний танець, Методика викладання фахових дисциплін, Практика роботи з хореографічним колективом від дня заснування відділу викладає Заслужена артистка України, балетмейстер Академічного ансамблю пісні і танцю «Поділля» Вінницької обласної філармонії ім. М.Д. Леонтовича Людмила Кондюк. Вона є випускницею Тульчинського культурно-освітнього училища (1986) та Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв України (2004). Сучасний, бальний, історико-побутовий танці, Ансамбль, Історію хореографічного мистецтва та Історію костюма викладає Д. Кулик. Низку навчальних дисциплін викладає і представниця першого випуску хореографічного відділення (2004) та Київського національного університету культури і мистецтв (2007) Світлана Сосон. Випускниця Рівненського державного гуманітарного університету (2012, 2015) Євгенія Філімонова-Златогурська викладає освітні компоненти Український танець, Народно-сценічний танець, Ансамбль, Практика роботи з хореографічним колективом та керує ансамблем народного танцю «Подільняни». Продовжує династію хореографів Устим Кондюк, який, крім викладацької діяльності, є й солістом Академічного ансамблю пісні і танцю «Поділля» Вінницької обласної філармонії ім. М.Д. Леонтовича.

Запрошеними в якості представників професіоналів-практиків є Ірина Рибак та Світлана Поклад. І. Рибак – солістка балету Академічного українського обласного музично-драматичного театру ім. М. Садовського І. Рибак, яка є випускницею Київського державного хореографічного училища (1994), викладає Класичний танець. С. Поклад є артисткою Академічного

ансамблю пісні і танцю «Поділля» Вінницької обласної філармонії ім. М.Д. Леонтовича.

Аналіз вимог до творчого конкурсу на хореографічний відділ Вінницького фахового коледжу мистецтв ім. М.Д. Леонтовича засвідчує, що вступники повинні мати рівень підготовки, який забезпечують відповідні відділення дитячих шкіл мистецтв чи хореографічні школи. Вступник повинен виконати низку практичних завдань з екзерсису біля станка, продемонструвати певні танцювальні рухи та вправи на ритм, слух, гнучкість, виворітність, розтягнутість та природні якості. Екзерсис біля станка включає *demi et grand plie, battement tendu, battement tendu jete, rond de jambe par terre, battement fondu, battement frappe, grand battement jete*. Вступник повинен вміти виконати простий танцювальний крок, бігунець, доріжка, тинок, вихилясник, голубці, мотузочка, обертас (для дівчат) та присядка (для хлопців), а також продемонструвати танцювальний етюд або танець [26].

Стрімке розгортання мережі приватних студій танцю, подальше заснування хореографічних відділів у школах мистецтв та поява значної кількості хореографів з рівнем фахової передвищої освіти з особливою гостротою поставили питання підготовки на Вінниччині фахівців ступеня вищої освіти бакалавр. Фахівець-бакалавр, за влучним формулюванням О. Бігус, «зобов'язаний виконувати різноманітні функції у низці напрямків, успішно діяти в нестандартних ситуаціях, а отже, бути професійно мобільним. Сучасний хореограф, танцівник, педагог, керівник, дослідник у галузі хореографічного мистецтва повинен бути готовим швидко змінювати напрям та сферу діяльності» [7, с.157]. Отже, на освітньому рівні бакалавра майбутнього фахівця необхідно підготувати до різноманітних видів професійної діяльності, не лише балетмейстерської та артистичної, але й управлінської, організаційної, педагогічної, «інформаційно-аналітичної, інноваційної, діагностичної, методичної, консультативної, освітньої діяльності в професійному та особистісному аспектах» [7, с.158].

Можливість продовжити фахову підготовку після здобуття рівня фахового молодшого бакалавра чи розпочати підготовку на базі повної загальної середньої освіти для здобуття ступеня вищої освіти бакалавр з'явилася у 2017 році, коли на кафедрою музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії (зараз – кафедра музичного і перформативного мистецтва) Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського було отримано ліцензію на проведення освітньої діяльності та створено освітньо-професійну програму «Хореографія». Серед перших викладачів були заслужений артист України А. Кондюк, заслужений працівник культури України О. Мацюк, а також Д. Кулик та Є. Філімонова-Златогурська. У 2020-х роках до викладачів, що забезпечують реалізацію фахових освітніх компонент, доєдналися Заслужений артист України Микола Сушицький, Євгенія Пахольчак, Михайло Мацюк, Анастасія Мала, Світлана Онофрійчук. Завдяки старанням А. Малої було створено ансамбль «Мавка», який лише у 2024 році став лауреатом Всеукраїнського дитячо-юнацького фестивалю національно-патріотичної творчості «Сурми звитяги», Канадсько-українського фестивалю дитячої та юнацької творчості (м. Торонто), а також інших конкурсів [Додаток Г].

До викладачів, що забезпечують реалізацію фахових дисциплін, вже доєдналися й випускники Вінницького фахового коледжу мистецтв ім. М.Д. Леонтовича та освітньо-професійної програми «Хореографія» Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Так, викладач Світлана Онофрійчук закінчила Вінницький коледж культури і мистецтв ім. М. Леонтовича (2016), здобувши кваліфікацію молодшого спеціаліста та виконала ОПП «Хореографія» Вінницькому державному педагогічному університету ім. М. Коцюбинського, здобувши освітню кваліфікацію бакалавра хореографії. Тут 2023 року С. Онофрійчук здобула й освітню кваліфікацію магістра, розпочавши викладацьку діяльність.

Освітньо-професійна програма «Хореографія» ступеня вищої освіти бакалавр, що діє у Вінницькому державному педагогічному університеті,

складена на основі Стандарту вищої освіти, затвердженому у 2020 році. Він передбачає набуття здобувачами низки загальних і спеціальних компетентностей, формування яких забезпечують усі освітні компоненти. «Програма пропонує фахово зорієнтоване навчання, що забезпечує поглиблену підготовку бакалаврів хореографічного мистецтва на основі взаємозв'язку її виконавської, викладацької та дослідницької складових. Визначені освітні пріоритети: творчо-виконавська, педагогічна та науково-дослідницька діяльність в галузі хореографії. Фахівці готуються для сольної, ансамблевої, виконавської діяльності в якості викладачів хореографічних дисциплін, артистів танцювальних колективів, до роботи в хореографічно-педагогічній та науково-дослідницькій сферах» [169, с.4-5]. Випускники даної ОПП мають широкі можливості працевлаштування на посади викладача хореографічних дисциплін професійного навчально-виховного закладу та мистецької школи, артиста балету, балетмейстера, балетмейстера-постановника, керівника танцювального колективу та хореографічної студії. Забезпечення фаховими компетентностями, необхідними для виконання обов'язків на вказаних посадах, відбувається системно, із застосуванням головних дидактичних принципів науковості; системності та послідовності; доступності викладання; наочності; зв'язку навчання з практикою; індивідуального підходу до здобувачів; диференціації навчального процесу та ін.

За умовами творчого конкурсу для вступу на ОПП «Хореографія» ступеня вищої освіти бакалавр здобувач повинен продемонструвати достатній рівень хореографічної підготовки, тому сам конкурс складається з перевірки у трьох розділах:

I – виконання екзерсису біля станка, екзерсис на середині зали, клас Allegro;

II – виконання танцювального етюдів тривалістю до двох хвилин, який може бути у вигляді танцювальної імпровізації на народну або сучасну

музику; демонстрації класичного, історико-побутового, бального чи сучасного танцю.

III – співбесіди, у часі якої комісія визначає рівень теоретичних знань, володіння професійним понятійним апаратом й професійними компетенціями. При виконанні екзерсису біля станка вступник повинен продемонструвати *demi et grand plie; battement tendu; battement tendu jete; rond de jambe par terre en dehor та en dedan; battement fondu на 45°; battement frappe; releve lent; grand battement jete*. Екзерсис на середині зали передбачає *demi et grand plie; battement tendu; battement tendu jete; rond de jambe par terre en dehor та en dedan; I, II та III port-de-bras*). Клас *Allegro* перевіряє рівень виконання *temps leve sauté; pas echappe; changement de pieds*.

При виконанні танцювального етюду перевіряється уміння переконливого відображення музики та зміст образу рухом; реакція на зміну характеру музики; акторські здібності вступника.

Такий підхід до визначення рівня хореографічної підготовки дозволяє всебічно визначити рівень підготовки вступників та їх потенційні можливості до подальшого навчання.

Загальну теоретичну підготовку, необхідну для педагогічної діяльності, майбутні хореографи отримують у часі вивчення освітніх компонент Історія і культура України (4 кредити), ОКЗП.02 Українська мова за професійним спрямуванням (3 кредити), ОКЗП.03 Іноземна мова для професійного спілкування (9 кредитів), Правознавство (3 кредити), Філософія культури (3 кредити). Вивчення навчальних дисциплін Інформаційно-комунікаційні технології в хореографічному мистецтві (3 кредити), Вікова фізіологія і основи медичних знань (3 кредити), Безпека життєдіяльності та основи охорони праці (3 кредити), Мистецька педагогіка та психологія мистецької освіти (4 кредити), Історія хореографічного мистецтва (4 кредити), Методика роботи з хореографічним колективом (6 кредитів) надають ґрунтовні теоретичні знання для роботи у мистецькій школі та з хореографічним колективом [169]. При створенні програми її розробники визначили за

необхідне надати здобувачам базові знання у площині музично-теоретичної підготовки при вивченні освітньої компоненти Основи теорії музики (3 кредити), адже майбутній педагог і хореограф повинні орієнтуватися у музичних розмірах, особливостях запису ритму тощо.

Найголовніші фахові компетентності здобувачів формуються при вивченні освітніх компонент Теорія та практика балетмейстерської діяльності (33 кредити) та Теорія та методика викладання танцю (за видами) (57 кредитів). Теорію та практику балетмейстерської діяльності здобувачі вивчають впродовж усього терміну навчання: у першому семестрі надаються знання і практичні навички з Основ сценографії, гриму та костюма, а протягом другого – восьмого семестрів здобувачі опановують Мистецтво балетмейстера.

Впродовж усього терміну навчання вивчається й Теорія та методика викладання танцю (за видами). Вивчення Теорії та методики викладання класичного та народно-сценічного танців здійснюється впродовж восьми семестрів, причому у навчальному плані щотижня на них виділено по 2 години аудиторних занять. Теорію і методику викладання сучасного танцю здобувачі вивчають у першому – сьомому семестрах по 2 (у сьомому семестрі – 4) години аудиторних занять на тиждень. Теорія та методика викладання спортивно-бального танцю вивчається у п'ятому – сьомому семестрах по 2 (сьомий семестр – 4) години аудиторних занять в тиждень [158]. Отже, щотижня здобувачі ОПП «Хореографія» мають від шести годин практичних занять у репетиційній залі, що дозволяє їм опанувати основними видами танцю.

Здобувачі мають можливість поглибити свої практичні навички за рахунок циклу дисциплін вільного вибору, оновлений список яких їм пропонується щороку. Так, у 2024-2025 навчальному році здобувачам усіх років навчання було запропоновано вивчення наступних вибіркових освітніх компонент: Основи драматичного мистецтва, Основи акторської майстерності, Гімнастичні елементи в хореографічному мистецтві,

Акробатичні елементи в хореографічному мистецтві, Практикум з українського народного танцю, Практикум з регіональних українських народних танців, Жіночі віртуозні рухи у танці, Чоловічі віртуозні рухи у танці, Зразки хореографії українського танцю, Зразки хореографії танців народу світу, Ритміка, Сценічна пластика, Історико-побутовий танець, Парно-дуетний танець, Практикум з латиноамериканських програми, Практикум з європейської програми, Практикум з модерн танцю, Практикум з джаз танцю.

Окрім практичних навичок, вибіркові дисципліни на ОПП «Хореографія» спрямовані й на загальну культурологічно-мистецьку підготовку майбутнього фахівця-хореографа шляхом вивчення освітніх компонент Історія мистецтв, Історія зарубіжної культури, Загальне фортепіано, Гра на народних інструментах, Український фольклор, Народні звичаї, свята і обряди, Світова музична література, Історія музичної культури. Завдяки такому системному підходу до підготовки хореографа, який володіє техніками класичного, народного та сучасного танцю, випускники ОПП «Хореографія» отримують широкі можливості для працевлаштування та подальшого навчання.

Зауважимо, що такий зміст освітньої програми, запропонований у Вінницькому університеті, формує у майбутнього фахівця професійну мобільність, «що характеризує гнучкість і варіативність професійних компетенцій, готовність у разі потреби до змін змісту роботи, спроможність переходити з одного професійного рівня на інший» [7, с.158]. Важливим на даній освітній програмі постає й формування соціально-комунікативних навичок, адже «суспільство майбутнього потребує творчої особистості, яка вміє налагоджувати міжнародні професійні та культурні контакти, може вільно співпрацювати з партнерами, має високий рівень соціальної та культурної компетенції, володіє високою комунікативною та професійною культурою» [7, с.158].

Впродовж перших років реалізації ОПП бакалаврського рівня робоча група вивчала необхідність і можливість створення та ліцензування ОПП

«Хореографія» другого (магістерського) рівня вищої освіти, яку було започатковано у 2022 році на базі кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії (з березня 2025 року – кафедра музичного і перформативного мистецтва) Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Випускники цієї ОПП отримують освітню кваліфікацію магістр хореографії. Група розробників при складанні освітньої програми спиралася на Стандарт вищої освіти за спеціальністю 024 «Хореографія» галузі знань 02 «Культура і мистецтво» для другого (магістерського) рівня вищої освіти [245]. Стандарт передбачає формування спеціальних компетентностей для роботи у закладах вищої освіти, зокрема «здатність забезпечувати високу якість організації, планування та реалізації навчального і виховного процесу в сфері хореографічного мистецтва в закладах вищої освіти» та «здатність створювати навчально-методичне забезпечення з хореографічних дисциплін у закладах вищої освіти» [245, с. 6-7]. Результати навчання, зафіксовані у Стандарті, вказують, що випускник освітньої програми магістерського рівня повинен вміти «організовувати освітній процес у закладах вищої освіти відповідно до законодавчої та нормативно-правової бази, враховувати особливості його планування у відповідності до специфіки підготовки фахівців, застосовувати механізми забезпечення високої якості освіти» та «створювати різні види навчально-методичних видань (навчальні програми, методичні рекомендації, навчальні посібники тощо) з хореографічних дисциплін у закладах вищої освіти» [245, с. 8]. Тому зміст низки освітніх компонент, зокрема Педагогіка вищої школи, Теорія та методика викладання хореографічних дисциплін, Іноземна мова для академічного спілкування, Цифрові технології в галузі культури і мистецтва, Методологія і методика наукових досліджень, Арт-менеджмент та інтелектуальна власність у галузі культури і мистецтва, передбачають формування загальних і спеціальних компетентностей для здійснення викладацької та науково-дослідної роботи як необхідної складової діяльності викладача закладу вищої освіти.

Фахові теоретичні знання та практичні навички на ОПП рівня вищої освіти магістр у Вінницькому державному педагогічному університеті імені Михайла Коцюбинського здобувачі поглиблюють у часі вивчення освітніх компонент Зразки хореографічного мистецтва та аналіз хореографічних творів, Історія хореографічного мистецтва України, Хореологія, Теорія та методика викладання хореографічних дисциплін, Сценічна майстерність у хореографічному мистецтві, Теорія та методика викладання хореографічних дисциплін, а також під час проходження педагогічної і балетмейстерської практики.

Реалізація бакалаврської програми відбувалася у часі карантинних заходів пандемії 2020 року, а обох програм (магістерської та бакалаврської) – також у період воєнного стану. Екстремальні умови потребували від усіх учасників освітнього процесу швидкого пристосування до особливостей дистанційного навчання. Здобувачі були обмежені у доступі до матеріалів та приміщень для занять, а викладачі змушені були оновити навчально-методичне забезпечення для занять, особливо практичних. З 24.02.2022 Міністерством освіти і науки України було рекомендовано тимчасово зупинити освітній процес у закладах освіти, який відновився 14.03.2024 року. У Вінницькому педагогічному університеті він здійснювався надалі у дистанційному форматі. У реалізації освітнього процесу в умовах воєнного стану викладачам і здобувачам згодився досвід, отриманий під час пандемії. Проте в умовах війни додалися ще й стресові ситуації, що позначилися на якості освітнього процесу, адже молодь є однією з найуразливіших частин суспільства. Тому викладачі усіх освітніх компонент отримали ще й додаткове завдання – підтримка морального стану здобувачів. Окрім страху втрати близьких та рідних людей, важкого сприйняття новин, переживань постійних сигналів тривоги та загрози ракетного обстрілу, чи не найскладнішим випробування для багатьох здобувачів стала ізоляція, неможливість задоволення потреби у живому спілкуванні. Усі перераховані чинники породили невпевненість у майбутньому, відсутність чітких планів і бачення

самого себе у суспільстві майбутнього. На основі власного досвіду і досвіду колег можемо стверджувати, що у таких складних обставинах саме освітній процес став своєрідним осередком, що дає відчуття відносно організованого життя, впевненості в завтрашньому дні, підтримки від одногрупників і викладачів.

Усі заняття на освітніх програмах «Хореографія» бакалаврського і магістерського рівня відбувалися з використання платформ сервісів Zoom та Google Meet. Головним видом занять у підготовці фахівця-хореографа є практичні заняття, у час яких здобувачі займаються у репетиційній залі і викладач безпосередньо кожному вказує на його недоліки у виконанні танцювальних рухів і вправ.

Дистанційне навчання призвело до коригування форм роботи, яка складалася з двох блоків завдань – практичного і теоретичного. Під час практичної частини заняття здобувачі виконують комплекс загально розвиваючих вправ та вправ для розвитку фізичних якостей (сили, витривалості, швидкості, координації та гнучкості). Водночас вони опановують навичками тримати свій емоційний стан в нормі за допомогою дихальної гімнастики. Теоретичний блок включає в себе спілкування викладача зі здобувачами, відповіді на запитання, пояснення теоретичних основ різних видів танцю, консультації щодо самостійного виконання комплексів вправ.

Для дистанційного навчання викладачі розробили спеціалізовані онлайн-курси та інструкції, які дозволяють здобувачам отримувати доступ до потрібної інформації та матеріалів у зручному для них часі та форматі. Записи відео занять знаходилися у постійній доступності для здобувачів, щоб вони володіли можливостями їх повторного перегляду [176].

Особливості навчального процесу у закладах вищої освіти передбачають виділення до 2/3 часу на самостійну роботу здобувачів. Важливість контролю самостійної роботи в умовах воєнного стану значна підвищилася, адже вона сприяє успішному оволодінню руховими навичками, розвитку рухової

активності та основних якостей танцівника. Самостійні заняття покликані сприяти вихованню у здобувачів стійкого бажання за допомогою танцювальних вправ підтримувати свій фізичний стан.

Відсутність безпосереднього фізичного контакту з викладачем як необхідної складової занять у класі хореографії певною мірою компенсується і невеликими перевагами дистанційного навчання. Одна з них полягає у тому, що здобувач може бути присутнім на занятті з будь-якого місця, де є доступ до Інтернету. Дистанційне навчання і в таких умовах може бути ефективним інструментом для розвитку професійних навичок та знань майбутніх фахівців-хореографів. Для досягнення максимального результату важливо забезпечувати достатню підтримку та співпрацю між здобувачами та викладачами, а також розробляти спеціалізовані курси та інструкції для підвищення ефективності навчання.

Однією з проблем дистанційного навчання було те, що деякі здобувачі вищої освіти не володіли можливостями приєднатися до занять навіть онлайн, наприклад у часі повітряної тривоги, відсутності електропостачання, поганої якості зв'язку, неможливості доступу до мобільного телефону чи комп'ютера тощо. Частина здобувачів могла перебувати на окупованих територіях чи поза межами України. Для їх навчання було створено різноманітні комплекси танцювальних вправ і теоретичні матеріали, зі змістом яких вони ознайомлювалися на платформі Google Class. Зручність саме цієї платформи полягає ще й тому, що викладачу на ній легко й швидко перевіряти виконання домашніх завдань та оцінювати їх.

Компенсувати спілкування наживо допомогли й Telegram та Viber як зручні канали комунікацій з використанням сучасних соціальних мереж.

Виділимо низку проблем, які постали перед здобувачами-хореографами й викладачами у період дистанційного навчання. Звичайно, що під час війни дистанційна форма навчання нездатна в повній мірі забезпечити його стабільність та безперебійність. До недоліків дистанційної форми психологічного плану, спричиненого мінімізацією візуального спілкування,

варто віднести можливу затримку соціально-суспільного дорослішання та порушення формування досвіду самоорганізації. Викладач не завжди може проконтролювати охайність вигляду вихованця чи доречність його одягу, що є важливим на заняттях з хореографічних дисциплін. Здобувач, в свою чергу, не має можливості отримувати відгуки від викладачів та одногрупників у реальному часі.

Специфічним негативним фактором дистанційного навчання, притаманним саме хореографічній підготовці, є відсутність можливості повноцінного вивчення деяких виконавських нюансів на практичних заняттях. Крім складності сприйняття інформації у режимі онлайн, варто врахувати «дзеркальність» відео зображення, що може порушувати орієнтацію здобувачів у просторі, формуючи неправильне розуміння напрямку рухів та повертань, хибне використання кроку та рухів рук тощо [176].

Проблемою дистанційного навчання на практичних заняттях з хореографії стала й затримка звуку музичного супроводу, що призводить до нерозуміння, коли починати той чи інший рух.

Суттєвим недоліком дистанційного навчання для хореографів є неможливість займатися у репетиційній залі, яка передбачає достатньо простору, спеціальне покриття підлоги, наявність станків, дзеркал для самоконтролю. Заняття у домашніх умовах – це обмеження простору, що заковує рухи танцівників, зменшує їх амплітуду та унеможлиблює працювати «в повну ногу». Найкреативніші майбутні хореографи в теплу пору року танцювали навіть на відкритому повітрі (на галявині, в лісі, парку та полі), щоб мати більше простору для виконання танцювальних рухів.

Щоб знівелювати усі вказані негативні фактори і полегшити засвоєння практичних хореографічних навичок в умовах дистанційного навчання, викладачі роблять відео записи танцювальних комбінацій, детально розбираючи їх, та розміщують на платформі Google Class. У такому випадку здобувачі можуть переглядати відео потрібну їм кількість разів, щоб зрозуміти правильність виконання танцювальних рухів. Зручним тут є те, що при

необхідності можна натиснути на паузу або ж перемотати вперед, назад, пришвидшити, сповільнити темп виконання танцювальних комбінацій.

Дистанційне навчання висуває підвищені вимоги до рівня професійної компетентності викладачів, які повинні володіти здатністю до ефективної комунікації зі здобувачами, щоб зберігати й розвивати їх мотивацію та інтерес до навчання. Від здобувачів-хореографів дистанційне навчання потребує високого рівня самодисципліни та мотивації.

Отже, освітній процес з підготовки фахівців-хореографів в умовах воєнного стану потребує додаткових зусиль та відповідальності з боку як викладачів, так і здобувачів. Використання сучасних технологій в умовах воєнного стану на заняттях зі здобувачами спеціальності «Хореографія», дозволило систематично проводити заняття, контролювати та оцінювати виконання завдань.

Висновки до Третього розділу

В умовах державної незалежності хореографічне мистецтво отримало свободу від радянських ідеологічних догм, що одразу позначилося на репертуарі аматорських та професійних колективів і, як наслідок, на змісті хореографічної підготовки молоді Вінниччини. Основу створення сучасних підходів до хореографічної підготовки молоді закладено діяльністю різноманітних колективів та окремих фахівців на попередніх етапах.

На двох останніх етапах розвитку хореографічної підготовки молоді у Вінницькій області в її позитивних зрушеннях значну роль відіграли особистості балетмейстерів, що створили новий образ хореографічного мистецтва Вінниччини – заслуженого артиста України, художнього керівника і головного балетмейстера Ансамблю пісні і танцю «Поділля» Анатолія Кондюка; заслуженого працівника культури України, відмінника освіти України, засновника і керівника Народного художнього колективу України ансамблю танцю «Радість» Віктора Бойка, заслуженого працівника культури України, відмінника освіти України, засновника і керівника Народного

художнього колективу України ансамблю спортивного бального танцю «Грація» Олександра Мацюка. Ці хореографи стали й засновниками танцювальних династій, адже члени їх родини та діти також стали хореографами, педагогами та репетиторами у закладах позашкільної мистецької освіти та передвищої і вищої освіти.

Власну систему хореографічної підготовки запропонував відмінник освіти України, заслужений діяч мистецтв України, народний артист України Петро Бойко. Заснований ним Вінницький міський центр художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок» створив власну концепцію виховання молодого танцівника як різнобічно розвинутої особистості та свідомого громадянина.

Загалом, впродовж першої чверті XXI століття на Вінниччині створено систему послідовної хореографічної підготовки молоді на трьох рівнях, які представляють:

I рівень – заклади позашкільної мистецької освіти (обласна мережа дитячих шкіл мистецтв, будинків дітей та юнацтва та ін.), що здійснюють навчально-виховний процес за типовими освітніми програмами; аматорські колективи, танцювальні гуртки при закладах загальної і професійної освіти, приватні студії, що здійснюють підготовку за власними програмами і методиками;

II рівень – заклади фахової передвищої освіти (Тульчинський фаховий коледж культури та Вінницький фаховий коледж мистецтв ім. М.Д. Леонтовича), що здійснюють підготовку на рівні освітньо-професійного ступеня фаховий молодший бакалавр;

III рівень – заклад вищої освіти (Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського), що здійснює підготовку фахівців ступенів вищої освіти бакалавр та магістр на основі розроблених у закладі освітньо-професійних програма «Хореографія».

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Систематизація та узагальнення результатів дослідження дозволяє стверджувати, що його мету досягнуто, а розв'язання поставлених завдань дозволило дійти таких науково-теоретичних висновків:

1. Проаналізовано стан вивчення проблеми дослідження. З'ясовано, що проблема змісту і форм хореографічної підготовки молоді Вінниччини знаходиться лише на початковому етапі свого вивчення та потребує ретельного дослідження. Аналіз праць з теорії та історії педагогіки, історії і методики хореографічної освіти, великого обсягу періодичних видань XX-XXI століть, масиву джерел з Державного архіву Вінницької області (газети 1910-1920-х років, звіти районних відділів культури, сільських клубів; документи Вінницької обласної філармонії та Вінницького обласного будинку народної творчості, зокрема звіти, плани роботи, афіші, програми концертів, протоколи засідань художньої ради філармонії, матеріали проведення різноманітних конкурсів, фестивалів та інших заходів) дозволив створити власний підхід до історіографії становлення і розвитку хореографічної підготовки молоді на Вінниччині впродовж 1920-х – 2020 років. Після підготовчого періоду 1900 – 1920-х років в історіографії досліджуваної проблеми автором дослідження виділено п'ять етапів.

Перший етап – 1920 – 1950 рр. (становлення хореографічної художньої самодіяльності шляхом створення перших гуртків та першої хореографічної студії при місцевому театрі опери та балету).

Другий етап – 1960 – 1970 рр. (період вагомих змін у діяльності хореографічних гуртків).

Третій етап – 1980 рр. (час змін основ хореографічного аматорства, підвищення його ролі у культурно-мистецькому житті Вінниччини).

Четвертий етап – 1990 – поч. 2000 рр. (збагачення танцювального репертуару аматорських колективів на базі приватних студій, започаткування роботи хореографічних відділень у дитячих музичних школах).

П'ятий етап – 2000 – 2020 рр. (започаткування підготовки професійних танцівників, балетмейстерів та педагогів у закладах фахової передвищої та вищої освіти).

2. Визначено теоретико-методологічні засади та оптимальні методи дослідження хореографічної підготовки молоді у регіональному аспекті. Обґрунтовано, що метадискурс дослідження потребує залучення наукових положень, які походять з суміжних галузей знання, зокрема загальної педагогіки, історії та історичного краєзнавства, соціології, політології, філософії, психології, мистецтвознавства, культурології та ін. Тому в основу методологічної бази дослідження було покладено системний підхід, що дозволив різнобічно вивчити проблему в контексті загального перебігу процесів у хореографічній культурі України 1920 – 2020-х років. Використання методів дискурсивного і контент-аналізу, культурологічного, аксіологічного, структурно-функціонального і парадигмального підходів, принципів цілісності, всебічності, субординації, динамічності, системоутворюючих відносин, об'єктивності, випереджаючого відображення дозволило відтворити еволюцію змісту хореографічної підготовки молоді Вінниччини впродовж зазначеного періоду у професійному та аматорському освітніх середовищах.

3. Визначено соціокультурні передумови становлення хореографічної освіти на Вінниччині на тлі суспільно-історичних подій в Україні та Подільському краї впродовж XIX – початку XX ст. Перші два десятиліття XX ст. було визначено підготовчим етапом в історіографії хореографічної підготовки на Вінниччині. Саме у цей час було закладено принципи двох підходів у танцювальних школах і студіях: 1) як системи фахової підготовки танцівників; 2) як форми особистісного естетичного і фізичного розвитку. Формування основ національної хореографічної культури і хореографічної підготовки молоді значною мірою залежало від політичних чинників та характеризувався великими впливами митців неукраїнського походження.

На цей період припадає й перша спроба створити заклад професійної підготовки танцівників у Вінниці, здатний забезпечити міський театр опери і балету фахівцями – хореографічний факультет при Вінницькій консерваторії. Проте ця спроба, з об'єктивних причин активізації визвольних змагань у 1918 р., так і не була реалізована.

4. Охарактеризовано стан хореографічного мистецтва та особливості хореографічної підготовки молоді Вінниччини на першому – третьому етапах. Визначено, що впродовж 1920-1980-х рр. її розвиток знаходився під суворим контролем влади, зокрема у площині добору репертуару та здійснення виховної роботи у колективах.

З'ясовано, що основи професійної хореографічної підготовки на Вінниччині було закладено нетривалою діяльністю балетної школи (хореографічної майстерні) при Вінницькому театрі опери і балету ім. Леніна.

Визначено, що повоєнний час характеризувався активністю самодіяльних хореографічних колективів, яким практичну і методичну допомогу надавали танцівники ансамблю «Вітерець Поділля» Вінницької обласної філармонії.

Брак фахівців, що відчувався впродовж перших трьох етапів, частково компенсували Технікум підготовки культурно-освітніх працівників (Тульчинське культурно-освітнє училище), курсами та семінарами для керівників хореографічних колективів. Проте значну частину навчального часу такої підготовки складали лекції, присвячені ідеологічній та виховній роботі керівника.

Виявлено, що у 1970-1980-і роки хореографічна підготовка керівників самодіяльних колективів здійснювалася на відповідному відділенні факультету громадських професій при Вінницькому педагогічному інституті імені М. Островського. Зокрема, одним з випускників хореографічного відділення був П. Бойко – одна з ключових постатей сучасної хореографічної освіти Вінниччини.

Особливістю хореографічної підготовки на Вінниччині у 1980-х роках стало поступове набуття рис професіоналізації як керівників, так і учасників самодіяльних колективів. Масові заходи з різнобічним залученням хореографічних колективів (фестивалі, конкурси, огляди самодіяльної творчості тощо) стимулювали процеси у галузі хореографічної підготовки. Зокрема при багатьох танцювальних ансамблях були започатковані підготовчі групи і відділення, а зміст і форми семінарів для керівників самодіяльних колективів поступово удосконалювалися.

5. Розкрито особливості хореографічної підготовки молоді незалежної України в різноманітних структурах – аматорських колективах, приватних студіях та закладах позашкільної мистецької освіти Вінниччини. Так, численні приватні студії першочергово орієнтовані на конкурсну діяльність, що потребує значних матеріальних затрат батьків вихованців, як у часі підготовки, так і безпосередньо конкурсних заходів. Високий рівень конкуренції, особливо в обласному центрі, потребує від керівників студій власного постійного самовдосконалення шляхом участі у різноманітних тренінгах та майстер-класах.

Аматорські колективи, що функціонують при Будинках культури, Палацах і Будинках для дітей, закладах професійної освіти та ін. покликані організувати активне дозвілля дітей та молоді, популяризувати здоровий спосіб життя, здійснювати художньо-естетичне виховання, розвивати творчі здібності вихованців. На прикладі аналізу репертуару і діяльності ансамблів «Веселка» (Будинку культури Вінницького електротехнічного заводу «Електротехнік»), «Жмеринчанка» (Жмеринського районного будинку культури), «Колорит», «Ідеал» «Обрій», «Серце України» (Вінницького державного центру естетичного виховання учнів професійно-технічних навчальних закладів), «Радість», «Грація», «Олімпія», «ЕОС», «Екстрім», «Фуєте», «LaMar» (Вінницького міського палацу дітей та юнацтва), «Роза вітрів» (Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського) та ін. колективів з'ясовано, що робота аматорських

колективів орієнтується на концертну діяльність в межах закладів освіти, де навчаються їх учасники, міста й області. Допомогу у придбанні костюмів таким колективам надають заклади, при яких вони працюють, та меценати. Послідовність і системність занять, уміння знайти індивідуальний підхід до кожного вихованця, артистичний, педагогічний та організаційний хист багатьох керівників аматорських ансамблів забезпечили гідний рівень виконавської майстерності та загальної художньої культури цих колективів.

Проаналізовано зміст хореографічної освіти, викладений у типових освітніх програмах, за якими здійснюється освітньо-виховний процес у закладах позашкільної мистецької освіти. Охарактеризовано роботу хореографічних класів і танцювальних колективів низки мистецьких шкіл Вінниці та області. Зроблено висновок, що впродовж періоду 1990-х років відбулося започаткування хореографічної підготовки у закладах позашкільної мистецької освіти, а з початку XXI століття хореографічні відділення працювали у більшості мистецьких шкіл Вінниччини. Розвиток початкової хореографічної освіти на початку 2000-х років актуалізував питання підготовки викладачів шкіл на рівні фахового молодшого бакалавра.

6. З'ясовано роль окремих особистостей, що склали персональний план сучасної хореографічної освіти Вінниччини. Охарактеризовано діяльність М. Румянцева та І. Лапатанова, що впродовж 1970-1980-х років виступили засадничими хореографічної підготовки молоді на Вінниччині у в аспекті її професіоналізації. У часи незалежної України в її позитивних зрушеннях значну роль відіграли особистості заслуженого артиста України, художнього керівника і головного балетмейстера Ансамблю пісні і танцю «Поділля» Анатолія Кондюка; заслуженого працівника культури України, відмінника освіти України, засновника і керівника Народного художнього колективу України ансамблю танцю «Радість» Віктора Бойка; заслуженого працівника культури України, відмінника освіти України, засновника і керівника Народного художнього колективу України ансамблю спортивного бального танцю «Грация» Олександра Мацюка. Ці балетмейстери були фундаторами

низки колективів, викладачами закладів фахової передвищої та вищої освіти. Їх вихованці на сьогодні складають основу хореографічної підготовки Вінниччини на всіх її рівнях.

7. Всебічно охарактеризовано зміст і форми хореографічної підготовки молоді Вінницького міського центру художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок». Здійснено аналіз навчальних програм Центру. Оригінальність запропонованої Центром концепції хореографічної підготовки полягає у створенні поліхудожнього середовища, в якому технічна виконавська підготовка юного танцівника постає в єдності з вивченням історії хореографічного мистецтва, опануванням основами вокалу, гри на музичних інструментах, художньої вишивки. Такий системний підхід дозволяє формувати цілісну особистість громадянина-патріота з високим рівнем вмотивованості до творчості, здатністю до саморефлексії, інтенцією до постійного самовдосконалення. Концепція формування танцівника у поліхудожньому навчально-виховному середовищі, опора на діалогічні засади, орієнтація на самобутність кожного вихованця-суб'єкта у процесі його творчого становлення, запропонована Вінницьким міським центром художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок», заслуговує на впровадження у мистецьких закладах позашкільної освіти України. Водночас історія цього закладу від ансамблю танцю через створення позашкільного профільного навчально-виховного закладу художньо-естетичного напрямку до виконання функції бази експериментально-дослідницької роботи демонструє стрімкий розвиток системи хореографічної підготовки на Вінниччині останнього сорокаріччя.

8. Охарактеризовано специфіку формування професійної хореографічної підготовки на Вінниччині на рівнях фаховий молодший бакалавр – бакалавр – магістр. Її започаткування було наслідком нагальної потреби у фахівцях для аматорських колективів та закладів позашкільної мистецької освіти.

Проаналізовано особливості освітніх програм «Хореографія» рівня фаховий молодший бакалавр Тульчинського фахового коледжу культури та Вінницького фахового коледжу мистецтв ім. М.Д. Леонтовича. З'ясовано спільне і відмінне у площині освітніх компонент цих закладів. Марковано, що передумовою професійної хореографічної підготовки на Вінниччині стала діяльність клубного відділу (згодом – відділу театралізованого мистецтва) Тульчинського училища культури, на якому здійснювалася базова підготовка клубних працівників, що охоплювали основи хореографії. Циклова комісія режисерсько-хореографічних дисциплін, створена 1991 року, стала базою для подальшого створення на її основі хореографічного відділу.

Якщо підготовка хореографів на рівні молодшого спеціаліста/фахового молодшого бакалавра стала відповіддю на актуальні потреби у викладачах цієї спеціальності закладів позашкільної мистецької освіти, в яких, починаючи з 1990-х років, створюються хореографічні класи, то запровадження на Вінниччині підготовки на рівні бакалавра і магістра була реакцією на запит громадськості у 2010-х роках. Масове поширення хореографічного мистецтва у різноманітних формах і жанрах, поява значної кількості приватних студій, аматорських колективів, створення розгалуженої системи хореографічних відділень у закладах позашкільної мистецької освіти, розвиток хореографічних відділень в обласних коледжах загострили потребу у мобільних фахівцях, що володіють гнучкістю і варіативністю професійних компетенцій, спроможністю до переходу з одного професійного рівня на інший, розвинутими комунікативними навичками. Підготовка саме такого фахівця передбачена освітніми програмами «Хореографія» ступенів бакалавр і магістр у Вінницькому державному педагогічному університеті імені Михайла Коцюбинського.

Враховуючи специфіку навчання у воєнний час, у дисертації проаналізовано позитивні й негативні сторони дистанційного навчання на вказаних освітньо-професійних програмах. Відсутність можливості повноцінного вивчення деяких виконавських нюансів на практичних заняттях,

«дзеркальність» відео зображення, затримка звуку музичного супроводу, неможливість працювати у репетиційній залі, виділені в якості негативних сторін дистанційного навчання. Позитивною стороною стала робота викладачів зі створення відео-уроків з детальних описом та аналізом танцювальних комбінацій, що створює для здобувачів умови повноцінної та продуктивної самостійної роботи.

Загалом, ретроспективний аналіз становлення й розвитку системи хореографічної підготовки на Вінниччині впродовж XX століття дозволив констатувати, що танцювальне мистецтво часів панування радянської влади постає глибоко заідеологізованим. Особливо відчутним був вплив партійних догм та принципів у площині хореографічної підготовки дітей, юнацтва та молоді, адже партійні діячі добре усвідомлювали роль мистецтва у формуванні світогляду підростаючого покоління. Впливаючи на емоційний світ особистості, танець формував не лише її естетичні вподобання, але й моральні принципи. Тому такими важливими бачила влада різноманітні виховні заходи, зокрема бесіди на політичні теми на початку кожної репетиції. Проте саму ідею таких бесід можна модернізувати, змінивши їх тематику. Так, на кожній репетиції колективу можна приділяти час для знайомства його учасників з історією танцю, особливостями національних чи сучасних стилів, видатними зарубіжними й українськими танцівниками. В аматорських колективах можна започаткувати для їх учасників пошукові роботи з презентаціями, під час яких спільно проаналізувати певний стиль, дізнатися про роль певної особистості у розвитку мистецтва танцю тощо. Такий підхід спостерігаємо вже у навчальних програмах Вінницького міського центру художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок», які передбачають у репетиційному процесі час на ознайомлення з історією танцю, відомими танцівниками й хореографами. Головний акцент у Центрі зроблено на вивчення народного танцю та творчості Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського, адже «Барвінок» є єдиним в Україні колективом-супутником його всесвітньовідомого ансамблю.

Жорстокий контроль над репертуаром танцювальних колективів у 1920-х – 1980-х роках влада виправдовували необхідністю патріотично-інтернаціонального виховання громадян та вимогами тематики фестивалів-оглядів, зазвичай присвяченим важливим подіям у житті радянського суспільства (святкуванню ювілеїв В. Леніна чи жовтневої «революції», чергової річниці «перемоги над фашизмом» та ін.). Водночас основою репертуарної політики була багатожанровість та охоплення різних національних хореографічних стилів, що, безперечно, розширювало стильовий кругозір учасників танцювальних колективів.

Враховуючи усі негативні наслідки, спричинені ідеологічним тиском, варто відмітити низку позитивних моментів і цінних надбань, що можуть впроваджуватися також у сучасну систему хореографічної освіти. Першочергово слід виділити заохочення органів державної влади у 1920-х – 1980-х рр. щодо організації хореографічних колективів та доступність занять у них для усіх прошарків суспільства, коли навіть у невеликих селах функціонували танцювальні ансамблі. У сучасних умовах воєнних дій, за значної кількості внутрішньо переміщених осіб безкоштовні заняття у танцювальних колективах для багатьох дітей, що вимушено опинилися у нових умовах життя й навчання, можуть стати способом їх активної соціалізації, пом'якшення стресового стану, психологічної релаксації та реабілітації. Для роботи таких колективів та студій зусиль окремих волонтерів-хореографів буде недостатньо. Вони потребують підтримки на державному рівні, адже, крім відповідних приміщень для занять, необхідна хоча б елементарна звукова апаратура, костюми тощо. Заняття у хореографічних колективах, виступи на концертах, спілкування з однодумцями позитивно впливатиме на психоемоційний стан особистості, особливо у період її формування.

Регулярність занять і постійна підзвітність, що було типовим для роботи професійних й аматорських творчих колективів у радянські часи, також є позитивними рисами хореографічної підготовки зазначеного періоду. Своє

продовження й розвиток вони отримали і в системі мистецьких шкіл, проте більшість приватних хореографічних студій не мають чіткого планування програми занять, а здебільше залежать від вимог конкурсів, в яких беруть участь їх вихованці.

Позитивною практикою, яку варто розвивати й вдосконалювати стала й організація різноманітних семінарів і курсів для керівників танцювальних колективів, що незначною мірою компенсувало брак професіоналів за часів радянсько влади. На сьогодні браку у можливості удосконалення своїх професійних навичок педагоги-хореографи не відчують, адже провідні фахівці, практикуючи артисти постійно проводять майстер-класи для різних вікових груп та осіб з різним рівнем підготовки. Проте усі подібні заходи відбуваються на платній основі і потребують значних фінансових витрат. Для багатьох керівників танцювальних колективів, що працюють у селах та на периферії області, такий спосіб підвищення кваліфікації є малопридатним. Тому організація на базі Вінницького обласного центру народної творчості та Вінницького обласного навчально-методичного центру галузі культури, мистецтв та туризму семінарів і курсів з підвищення кваліфікації для керівників танцювальних колективів сільських клубів може значно сприяти подальшому розвитку хореографічної підготовки молоді на Вінниччині. Такий підхід відповідатиме й Цілям сталого розвитку, проголошеним резолюцією Генеральної Асамблеї Організації Об'єднаних Націй від 25 вересня 2015 року № 70/1 та підтриманим Україною, у розділі, що проголошує заохочення можливості навчання впродовж усього життя для всіх.

Представлена дисертація не претендує на вичерпність дослідження проблеми становлення і розвитку змісту хореографічної підготовки молоді Вінниччини 1920 – 2020-х років. Перспективними напрямками подальших досліджень може бути ґрунтовне вивчення персонального доробку керівників танцювальних колективів та їх впливу на розвиток хореографічного мистецтва регіону; конкурсно-фестивального танцювального руху на Вінниччині; специфіки освітньо-виховного процесу у колективах різного жанру, зокрема

народної, бальної, сучасної хореографії. Крім того, кожен з визначених нами п'яти етапів в історії хореографічної підготовки на Вінниччині може стати предметом окремого історико-педагогічного дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрощук Л. Еволюція хореографічного мистецтва як явища культури в контексті аналізу передумов відкриття хореографічно-педагогічних спеціальностей в вищих педагогічних навчальних закладах України. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2015. Вип. 12 (2). С. 272–280.
2. Андрощук Л. М. Теоретичні основи інновацій у контексті становлення хореографічно-педагогічної освіти. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2016. № 3 (57). С. 292–300.
3. Андрощук Л. М. Роль науково-методичних видань у підготовці майбутніх учителів в системі хореографічно-педагогічної освіти. *Наукові записки*. Серія: Педагогічні науки / ред. кол. В. Ф. Черкасов [та ін.]. Кропивницький : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2017. Вип. 152. С. 97–102.
4. Бажан О. Г. Стан освіти, науки і культури в Українській РСР в середині 60-80-х рр. ХХ ст. *Краєзнавство*. 2002. № 1–4. С. 75–78.
5. Бикова О. В. Вплив хореографічної культури на розвиток індивідуальних творчих здібностей майбутніх вчителів хореографії. *Вісник Чернігівського національного університету*. Серія: Педагогічні науки. 2015. № 127. С. 129–131.
6. Бігус О. О. Народно-сценічна хореографія Прикарпатського регіону: Становлення та тенденції розвитку : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2011. 18 с.
7. Бігус О. Сучасні тенденції хореографічної освіти в Україні. *Dance Studies*. 2021. Vol. 4. № 2. С. 154–161.
8. Бідюк Д. Є. Сучасна хореографічна освіта: британський та український досвід : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04 «Теорія і методика професійної освіти». Київ, 2020. 316 с.

9. Бідюк Н. М., Бідюк Д. Є. Сучасна хореографічна освіта: британський та український досвід. *Педагогічний часопис Волині*. № 1(16). 2020. С. 7–14.
10. Білаш П. М. Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10–30-х рр. XX ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2004. 169 с.
11. Благова Т. Розвиток хореографічної освіти в Україні (XX – початок XXI ст.): дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.04 «Теорія і методика професійної освіти». Київ, 2021. 595 с.
12. Благова Т. Розвиток шкільної і професійної мистецької освіти на Полтавщині (друга половина XIX – початок XX ст.) : навч. посіб. Полтава : Оріяна, 2009. 240 с.
13. Благова Т. Хореографічне мистецтво у системі професійної освіти України 20-х рр. XX ст. *Педагогіка і психологія професійної освіти*. 2010. №3. С. 155–163.
14. Благова Т. Хореографічна освіта в діяльності культурно-освітніх установ України середини XX ст. *Педагогічні науки: зб. наук. пр.* 2011. №58. С. 43–47.
15. Благова Т. Хореографічна освіта в системі початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів : науковий огляд (*Scientific review*), 2015. № 5 (15). С. 71–79.
16. Благова Т. О. Пріоритети професійно-практичної підготовки хореографа в умовах закладів вищої освіти. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання* / гол. ред. Ніколаї Г. Ю. Суми : ФОП Цьома С. П., 2018. Вип. 1(11). С. 3–10.
17. Благова Т. О. Формування професійних компетентностей балетмейстера-педагога у структурі вищої хореографічної освіти: теоретичний аспект. *Вісник Житомирського державного університету*

- імені Івана Франка. Педагогічні науки. Житомир : ЖДУ, 2018. № 3 (94). С. 21–26.
- 18.Благова Т. О. Розвиток хореографічної освіти в Україні у структурі навчальних закладів культури і мистецтв. *Вісник кафедри ЮНЕСКО «Неперервна професійна освіта XXI століття»*. 2021. Вип. 3. С. 58–65.
 - 19.Благова Т. Хореографічна освіта в Україні у структурі спеціалізованих навчальних закладів 20–х рр. XX ст. *Молодь і ринок*. №1 (209). 2023. С. 81–87.
 - 20.Будзяк В. М., Будзяк О. С. Освітній процес в умовах воєнного стану в Україні. *Сучасна вища освіта в умовах війни*. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2022. С.45–49.
 - 21.Бурдейна-Публіка Т. В. Становлення і розвиток професійних форм музичного життя Вінниччини як складової культури Подільського краю : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Львів, 2010. 284 с.
 - 22.Верещагіна-Білявська О. Є., Сушицький М. І. Хореографічне мистецтво України у контексті соціокультурних процесів першої третини XX століття. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. Київ : Вид-во УДУ імені Михайла Драгоманова, 2023. Вип. 29. С. 192–198.
 - 23.Веселовська Г. Український театральний авангард. / Ін-т проблем сучасного мистецтва Нац. акад. мистецтв України. Київ : Фенікс, 2010. 368 с.
 - 24.Ветринська А. В. Інновації в сучасній хореографічній професійній освіті *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2017. № 2. С.59–61.
 - 25.Ветринська А. В. Українська хореографічна освіта XXI століття: сучасний стан та шляхи вдосконалення. *Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції 14–15 квітня 2016 р. м. Київ*. Київ, 2016. С. 17–23.
 - 26.Вимоги для проведення творчих конкурсів з фахових дисциплін для вступників. Вінниця : Вінницький фаховий коледж мистецтв ім. М. Д.

- Леонтовича, 2024. 15 с. URL: <https://www.vfkm.vn.ua/vstupna-kampaniya-2024/>
- 27.Вишотравка Л. Історичний аспект розвитку ритмопластичного методу Е. Жак-Далькроза в Україні (20–30-ті рр. ХХ ст.). *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2010. Вип. 11. С. 47–54.
 - 28.Вінниця у спогадах : у 3-х т. Т. 1 : ХІХ – початок ХХ ст. / упоряд. В. Колесник. Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2013. 730 с.
 - 29.Гайдабура В. М. Театр між Гітлером і Сталіним. Україна. 1941–1944. Доли митців. Київ : Факт, 2004. 320 с.
 - 30.Голдрич О. Хореографія : посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю. Львів : Край, 2003. 160 с.
 - 31.Горбатова Н. О. Розвиток хореографічної освіти в Україні (кінець ХІХ – початок ХХ ст.). *Питання культурології* : міжвідомчий зб. наук. статей. / КНУКіМ. Київ, 2001. Вип. 17. С. 6–12.
 - 32.Горбатова Н. О. Європейська хореографічна культура першої половини ХХ століття (історіографічний аспект). *Наукові записки*. Київ, 2003. Вип. 54. С. 234–243.
 - 33.Горбатова Н. О. Становлення мистецтва класичного танцю в Україні (20–30-ті рр. ХХ ст.) : дис. ... канд. іст. наук : 17.00.01 / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2004. 177 с.
 - 34.Горбатова Н. О. Витоки класичного танцювального мистецтва в Україні *Культура і мистецтво у сучасному світі* : наук. зап. КНУКіМ. Київ : Видав. центр «КНУКіМ», 2008. Вип. 9. С. 6–11.
 - 35.Горбатова Н. О. Хореографічна освіта в Україні (1945–1975 рр.). *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2017. Вип. 39. С. 88–97.
 - 36.Горбатова Н. О. Становлення хореографічної освіти в Україні (кінець ХІХ–початок ХХ століття). *Молодий вчений*. 2017. Вип. 7. С. 67–70.

37. Горбатова Н. О. Бальні танці в контексті хореографічної освіти в Україні (1970–1980-ті рр.) *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2018. Вип. 38. С. 114–125.
38. Гордєєв В. А. Український народний танець на Поліссі: регіональні особливості лексики : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство) / Рівненський державний гуманітарний університет. ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Міністерство освіти і науки України. Івано-Франківськ, 2020. 230 с.
39. Горських, Ю. В. Особливості підготовки вчителів хореографії в окремих країнах пострадянського простору. *Інноваційний розвиток вищої освіти: глобальний та національний виміри змін* : матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції, (06–07 квітня 2016 р., м. Суми). Суми : Видавництво СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2016. Т. 1. С. 130–133.
40. Горських Ю. В. Розвиток хореографічно-педагогічної освіти на пострадянському просторі : монографія. Суми : ФОП Цьома С. П., 2017. 161 с.
41. Григорчук П. С., Кузьмінець Н. П. Початок більшовицького наступу на українську національну культуру на Поділлі на початку 20-х років XX століття. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Історія*. Вінниця : ВДПУ ім. М. Коцюбинського, 2004. Вип. 8. С. 140–143.
42. Гричанюк Л. Конкурс хореографічного мистецтва ім. В. Румянцева. *Світлиця*. 2016. № 4 (55). С. 60–61.
43. Гутник І. Педагогічні умови творчого розвитку майбутніх педагогів-хореографів. *Вища освіта України у контексті інтеграції до європейського освітнього простору*. 2018. 82(IV). С. 198–209.

44. Гутник І. Балетмейстерська творчість Олексія Гомона в контексті народно-сценічної хореографії України. *Танцювальні студії*. December 2020. 4(2). С. 117–125.
45. ДАВО: Ф.Д. 844. Оп. 1 Спр. 89. Арк. 53–54 зв.
46. ДАВО : Ф.Д. 844. Оп. 1 Спр.20. Арк. 147–148.
47. ДАК: Ф. 112. Оп. 1. Спр. 740. Арк. 18–23.
48. Данилюк У. І. Балетні студії в Києві кінця 10-х – 20-х рр. ХХ ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. №2. С. 62–66.
49. Данилюк У. «Школа рухів» Броніслави Ніжинської в культурно-мистецькому житті Києва 1919–1921 років. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Напрям: Культурологія. 2019. Вип. 31. С. 160–164.
50. Данилюк У. Мистецькі процеси в діяльності танцювальних студій Києва 1910–1920-х років. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. Вип. 36. С. 21–27.
51. Данилюк У. І., Гутник І. М. Хореографічна культура Києва 1910-х – 1920-х років: позаукраїнські впливи. *Dance Studies*. 2022. Vol. 5. № 1. С. 45–51.
52. Дворник Д. В. До проблеми організації процесу викладання народного танцю (позиція України та Німеччини). *Мистецькі пошуки* : зб. наук.-метод. пр. Суми : ТОВ «ВПП «Фабрика друку», 2014. Вип. 4. С. 41–45.
53. Дзюба В. П. Реалізація національно-патріотичного виховання у закладах загальної середньої освіти за допомогою цифрових технологій в умовах воєнного стану. *Освітній процес в умовах воєнного стану в Україні*. Одеса : Видавничий дім Гельветика, 2022. С. 132–136.
54. Довідки про роботу відділу культури Жмеринського району. 1987 рік. ДАВО (Державний архів Вінницької обл.). Р-5764. Оп.1. Спр. 338. Арк. 38.

55. Документи про роботу районного театру народної творчості Жмеринського району. 1985 рік. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-5764. Оп.1. Спр. 319. Арк. 35.
56. Документи про проведення оглядів-фестивалів на честь знаменних дат Жмеринського району. 1985-1986 роки. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-5764. Оп.1. Спр. 320. Арк. 68.
57. Документи про проведення конкурсів і народних свят та обрядів. Жмеринський район. 1987 рік. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-5764. Оп.1. Спр. 345. Арк. 30.
58. Документи про діяльність народних самодіяльних колективів. Жмеринський район. 1989-1990 роки. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-5764. Оп. 1. Спр. 361. Арк. 18.
59. Документи про проведення конкурсів і народних свят та обрядів. Жмеринський район. 1989 рік. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-5764. Оп. 1. Спр. 362. Арк. 11.
60. Документи про проведення конкурсів і народних свят та обрядів. Жмеринський район. 1990 рік. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-5764. Оп. 1. Спр. 369. Арк. 32.
61. Документи про діяльність народних самодіяльних колективів. Жмеринський район. 1995 рік. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-5764. Оп. 1. Спр. 410. Арк. 9.
62. Документи про діяльність народних самодіяльних колективів. Жмеринський район. 1995 рік. 1995, 1997, 1998 роки. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-5764. Оп.1. Спр. 411. Арк. 16.
63. Документи про діяльність народних самодіяльних колективів. Жмеринський район. 1996 рік. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-5764. Оп.1. Спр. 423. Арк. 16.
64. Документи про діяльність народних самодіяльних колективів. Жмеринський район. 1997 рік. *ДАВО*. Р-5764. Оп. 1. Спр. 429. 12 арк.

65. Документи про діяльність народних самодіяльних колективів. Жмеринський район. 1998 рік. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-5764. Оп.1. Спр. 440. Арк. 7.
66. Документи про діяльність народних самодіяльних колективів. Жмеринський район. 1999 рік. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-5764. Оп. 1. Спр. 451. Арк. 15.
67. Документи про проведення оглядів, конкурсів художньої самодіяльності, народної творчості. Жмеринський район. 1999 рік. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-5764. Оп.1. Спр. 450. 18 арк.
68. Документи про проведення обласних фестивалів самодіяльного мистецтва. Обласний навчально методичний центр народної творчості та культурно-освітньої роботи. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-4832. Оп.1. Спр. 442. Арк. 100.
69. Документи про проведення I, II, III турів Першого Всесоюзного фестивалю самодіяльного мистецтва. Вінницький обласний будинок народної творчості. 1976-1977 роки. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-4832. Оп. 1. Спр. 384. Арк. 331.
70. Документи про проведення конкурсів, оглядів. Обласний науково-методичний центр народної творчості і культурно-просвітницької роботи. 1983 рік. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-4832. Оп. 1. Спр. 494. Арк. 59.
71. Документи про проведення конкурсів, оглядів. Обласний науково-методичний центр народної творчості і культурно-просвітницької роботи. 1985 рік. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-4832. Оп.1. Спр. 517. Арк. 39.
72. Документи про підготовку і проведення II Всесоюзного фестивалю народної творчості. Обласний науково-методичний центр народної творчості і культурно-просвітницької роботи. 1986-1988 роки. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-4832. Оп.1. Спр. 539. Арк. 83.

73. Документи про проведення обласних семінарів. Обласний науково-методичний центр народної творчості і культурно-просвітницької роботи. 1983 рік. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-4832. Оп.1. Спр. 495. Арк. 69.
74. Документи про роботу колективів художньої самодіяльності. Обласний науково-методичний центр народної творчості і культурно-просвітницької роботи. 1988 рік. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-4832. Оп. 1. Спр. 536. Арк. 41.
75. Документи про роботу художньої ради філармонії за 1974–1976 рр. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-4141. Оп. 2. Спр. 127. Арк. 104.
76. Документи про роботу художньої ради філармонії за 1981–1983 рр. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Ф-4141. Оп. 2. Спр. 140. Арк. 109.
77. Документи працівників культурно-освітніх закладів (протоколи, інформація, програми, сценарії) Калинівського району за 1984 р. *ДАВО*. (Державний архів Вінницької обл.). Р-5031. Оп. 1. Спр. 424. Арк. 18.
78. Документи працівників культурно-освітніх закладів (сценарії, програми, інформація, списки) Калинівського району за 1986 р. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-5031. Оп.1. Спр. 435. Арк. 26.
79. Енциклопедія освіти Акад. пед. наук України / відп. ред. В. Г. Кремень. Київ : Юрінком Інтер, 2008. 1144 с.
80. Єфіменко Ю. В. Хореографічно-педагогічна освіта в Республіці Казахстан: сучасний стан і перспективи розвитку. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання* : зб. наук. пр. Суми : ВВП «Мрія», 2014. Вип. 1/2 (3/4). С. 96–104.
81. Жиров О. А. Історико-педагогічні основи становлення і розвитку народної хореографії в Україні другої половини ХХ століття. *Проблеми розвитку сучасної хореографії та шляхи їх вирішення* : зб. матеріалів

- Всеукр. наук.-практич. конф. (Луганськ, 23–24 листопада 2006 р.).
Луганськ : Луганськ-Арт, 2006. С. 28–32.
82. Забредовський С. Г. Педагогічні умови розвитку мотиваційної сфери студентів хореографічних спеціалізацій в процесі фахової підготовки у вузі культури : автореф. дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.01 / Ін-т підвищ. кваліфікації працівників культури. Київ, 1997. 22 с.
83. Зав'ялова О. К. Інтеркультурний контекст розвитку хореографічної освіти в Російській імперії. *Інтеркультурне виховання дітей та молоді засобами музичного мистецтва* : колективна монографія. Суми : ВВП «Мрія», 2015. Розділ 4.1. С. 116–133.
84. Загайкевич М. П. Балетна драматургія. Київ : Наук. думка, 1969. 230 с.
85. Загайкевич М. П. Драматургія балету. Київ : Наук. думка, 1978. 258 с.
86. Загайкевич М. П. Українська балетна музика. Київ : Наук. думка, 1969. 230 с.
87. Збірник навчальних програм позашкільної освіти художньо-естетичного профілю Вінницького міського центру художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок». URL: <https://drive.google.com/file/d/1FUxCBxZBZcKsev8HQ104QPhluLCV6L2b/view>
88. Зведений річний звіт про роботу обласного науково-методичного центру народної творчості і культурно-просвітницької роботи. 1983 рік. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-4832. Оп. 1. Спр. 489. Арк. 24.
89. Зведення річних звітів закладів клубного типу Калинівського району. 1947 р. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-5031. Оп. 1. Спр. 17. Арк. 66.
90. Звіт музичної секції Губполітпросвіти за 1922 рік. *ДАВО* (Державний архів Вінницької області). Р-254. Оп. 1. Спр. 600.
91. Звіт про проведення експериментально-дослідницької роботи у 2010–2015 році (база проведення – Вінницький міський центр художньо-хореографічної освіти «Барвінок»). URL: <https://surl.li/puannm>

- 92.Звіт про роботу Вінницького обласного будинку народної творчості. 1955 рік. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-4832. Оп. 1. Спр. 53. Арк. 34.
- 93.Звіт Вінницького обласного будинку народної творчості. 1962 рік. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-4832. Оп.1. Спр. 141. Арк. 25.
- 94.Звіт Вінницького обласного будинку народної творчості. 1966 рік. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-4832. Оп.1. Спр. 203. Арк. 26.
- 95.Звіт Вінницького обласного будинку народної творчості. 1970 рік. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-4832. Оп.1. Спр. 274. Арк. 39.
- 96.Звіт про роботу Вінницького обласного будинку народної творчості. 1980 рік. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-4832. Оп.1. Спр. 440. Арк. 34.
- 97.Звіт та інформація про роботу культурно-просвітніх закладів Калинівського району. 1946 р. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-5031. Оп. 1. Спр. 6. Арк. 51.
- 98.Звіти про роботу клубів і бібліотек Калинівського району. 1956 р. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-5031. Оп. 1. Спр. 127. Арк. 317.
- 99.Звіти сільських клубів Калинівського району. 1946 р. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-5031. Оп. 1. Спр. 8. Арк. 48.
100. Звіти та інформації про роботу сільських клубів і бібліотек Калинівського району. 1961 р. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-5031. Оп. 1. Спр. 209. Арк. 44.
101. Зозуля К. Організація навчання хореографії дітей молодшого шкільного віку в позашкільних закладах України в контексті сьогодення. *Acta Paedagogica Volynienses*. 2021. Вип. 4. С. 74–82.
102. Зозуля К. В. Організація навчання хореографії дітей молодшого шкільного віку в позашкільних закладах України (друга половина ХХ століття) : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01. Харків, 2020. 241 с.

103. Зозуля К. В. Діяльність харківського інституту шляхетних дівчат. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2014. Вип. 3 (75). С. 150–153.
104. Зозуля К. Організація навчання хореографії дітей молодшого шкільного віку в позашкільних закладах України у контексті сьогодення. *Acta Paedagogica Volynienses*. 2021. Вип.4. С. 74–82.
105. Зузяк Т. П. Тенденції становлення педагогічної освіти Поділля (кінець XVIII – початок XX століття) : дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.01. Вінниця, 2018. 562 с.
106. Зязюн І. А. Цілісний методологічний підхід у педагогічному науковому дослідженні. *Професійне становлення особистості: проблеми і перспективи* : матеріали VI між., наук.-практ. конф., Хмельницький, 24–26 жовтня 2011 р. / НАПН України, Хмельницький національний ун-т, Ін-т пед. освіти і освіти дорослих. Хмельницький, 2011. С. 7–13.
107. Зязюн І. А. Система сукупних компетенцій і компетентностей у структурі педагогічної діяльності й дії вчителя. *Педагогіка і психологія*. 2014. № 3. С. 18–27.
108. Інформація, довідки, зведені нотатки про роботу закладів культурно-освітньої роботи Калинівського району. 1964 р. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-5031. Оп.1. Спр. 248. Арк. 54.
109. Калібовець С. Роль художньої самодіяльної творчості на формування національної самосвідомості населення Лівобережної України у 1943–1950 роках. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 6: Історичні науки*. 2011. Вип. 95. С. 267–279.
110. Карпенко М., Скрябін О. Київський кадетський корпус: Сторінки історії (1852–1920). *Військово-історичний альманах*. 2006. Вип. 2. С. 4–24.

111. Касьянов Г. В. Українська інтелігенція 1920-х–30-х років: соціальний портрет та історична доля. Київ : Глобус ; Київ : Вік ; Едмонтон : Канадський ін-т Укр. Студій Альберт. ун-ту, 1992. 175 с.
112. Касьянова О. П. Диверсифікація хореографічної освіти України в контексті євроінтеграційних процесів. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : зб. наук. пр. Київ, 2012. Вип. 3. С. 49–54.
113. КЗ «Вінницький міський центр ХХО дітей та юнацтва «Барвінок». Офіційний сайт. URL: <https://barvinok.edu.vn.ua/>
114. Каталог основних освітніх компонент на рівні фахової передвищої освіти спеціальності «Хореографія» ОПП «Народна хореографія» денна форма здобуття освіти 2023–2024 н. р. URL: <https://surl.li/vjrese>
115. Кириленко І. Динаміка розвитку хореографічної культури та освіти. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського* : наук. журнал. Одеса : ПНПУ ім. К. Д. Ушинського. 2023. № 1 (142). С. 21–26.
116. Климчук І. С. Українське хореографічне мистецтво 1950 – 1980-х років як чинник формування національної ідентичності : автореф. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 – Теорія та історія культури. Київ : НАКККиМ, 2021. 19 с.
117. Коваленко Є. Становлення українського балету перших десятиліть ХХ ст. у контексті розвитку виконавського мистецтва. *Мистецтвознавство України*. 2012. Вип. 12. С. 123–132.
118. Комаровська О. Позашкілля. Комплекс програм мистецького спрямування. К.: Шкільний світ, 2013. 64 с.
119. Курінна М. Про київський період творчості Броніслави Ніжинської. *Студії мистецтвознавчі*. 2011. № 1. С. 72–78.
120. Курінна М. Серж Лифар: від київської Центростудії до Паризької опери. *Студії мистецтвознавчі*. 2012. Число 1. С. 86–91.

121. Куртєва К. Р. Хореографічна культура Прикарпаття: інтерпретація народного танцю в контексті художньої вистави : дис. ... д-ра філософії з культурології : 034 «Культурологія» / Харківська державна академія культури. Харків, 2024. 198 с.
122. Куценко С. Формування хореографічної культури студентів: етнокультурний підхід. *Психолого-педагогічні проблеми сільської школи*. 2018. Вип. 59. С. 92–98.
123. Кушка Н. М., Бистріцька Е. С. З театрального життя Вінниці. 1910–1944. (До 90-річчя побудови міського театру). *Рекомендаційний бібліографічний довідник «Знаменні і пам'ятні дати Вінниччини 2000 року»*. Вінниця, 2000.
124. Легка С. А. Українська народна хореографічна культура ХХ ст. : дис. ... канд. іст. наук : 17.00.01 / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2003. 173 с.
125. Луговенко Т. Г. Роль взаємозв'язку професійних та самодіяльних колективів народного танцю у вихованні підростаючого покоління в Україні (40-80-і роки ХХ століття). *Науковий часопис НПУ імен М. П. Драгоманова. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи*. 2018. Вип. 63. С. 102–107.
126. Максименко А. І. Хореографічна освіта в Китаї: традиції та сучасність. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання* : зб. наук. пр. Суми : ВВП «Мрія», 2014. Вип. 1/2 (3/4). С. 105–113.
127. Максименко В. І. Формування художньо-творчого досвіду майбутніх викладачів хореографії у процесі фахової підготовки : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04 – теорія і методика професійної освіти / Український державний університет імені Михайла Драгоманова. Київ, 2024. 284 с.
128. Маліновська М. «Живий музей» відсвяткував у Вінниці своє 75-річчя. *Vlasno.info*. 25 квітня 2019. URL:

<http://vlasno.info/kultura/7/kontserti/item/29831-zhyvyi-muzei-vidsviatkuvav-u-vinny>.

129. Маліцька К. П. Історія міста Вінниці (найдавніші часи – початок ХХІ століття) : навчально-метод. посіб. Вінниця : ММК, 2016. 122 с.
130. Маркова О. Уклін улюбленому вчителю. *Світлиця* : альманах. 2020. №3(71). С. 22–25.
131. Марусик Н. І. Гуцульська хореографія як складова національних мистецько-культурних процесів кінця ХІХ-ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 «Теорія та історія культури (мистецтвознавство) / ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Міністерство освіти і науки України. Івано-Франківськ, 2019. 440 с.
132. Марушка М. Становлення українських хореографічних шкіл у контексті розвитку європейської художньої культури початку ХХ ст. *Молодь і ринок*. 2019. 39 (176) С. 162–166.
133. Матеріали і переписка з організації та проведення свят. Жмеринський район. 1960–1965 рр. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-5764. Оп. 1. Спр. 71. Арк. 108.
134. Матеріали з проведення конкурсів та олімпіад Вінницького обласного будинку народної творчості. 1956 рік. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-4832. Оп.1. Спр. 75. Арк. 12.
135. Матеріали з проведення конкурсів та олімпіад Вінницького обласного будинку народної творчості. 1958 рік. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-4832. Оп.1. Спр. 100. Арк. 148.
136. Матеріали з проведення конкурсів та олімпіад Вінницького обласного будинку народної творчості. 1959-1960 рр. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-4832. Оп. 1. Спр. 111. Арк. 199.
137. Матеріали з проведення конкурсів та оглядів Вінницького обласного будинку народної творчості. 1972 рік. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-4832. Оп. 1. Спр. 302. Арк. 140.

138. Матеріали про підготовку і проведення фестивалю самодіяльного мистецтва, присвяченого 100-річч від дня народження В. І. Леніна Жмеринського району. 1969-1970 рр. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-5764. Оп. 1. Спр. 148. Арк. 148.
139. Матеріали про проведені конкурси Вінницького обласного будинку народної творчості. 1954 рік. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-4832. Оп. 1. Спр. 43. Арк. 30.
140. Матеріали про проведені конкурси та олімпіади Вінницького обласного будинку народної творчості. 1957 рік. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-4832. Оп. 1. Спр. 89. Арк. 119.
141. Матеріали про проведення обласного свята танцю «Чарівне Поділля» Вінницького обласного будинку народної творчості. 1968 рік. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-4832. Оп. 1. Спр. 241. Арк. 29.
142. Матеріали про роботу самодіяльного ансамблю танцю Жмеринського районного будинку культури. Вінницький обласний будинок народної творчості. 1972 рік. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-4832. Оп.1. Спр. 313. Арк. 18.
143. Матеріали про роботу самодіяльного ансамблю танцю Козятинського районного будинку культури. Вінницький обласний будинок народної творчості. 1972 рік. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-4832. Оп.1. Спр. 314. Арк. 15.
144. Матеріали про проведення фестивалю самодіяльного мистецтво до 100-річчя з дня народження В.І. Леніна. 1969 р. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-5877. Оп. 1. Спр. 31. Арк. 69.
145. Матеріали про проведення фестивалю, присвяченого 50-ти річчю утворення Союзу РСР. 1972 р. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-5827. Оп. 1. Спр. 18. Арк. 37.
146. Махінько А. І. З історії кадетських корпусів в Україні. *Сторінки історії*. 2016. Вип. 35. С. 117–126.

147. Медвідь Т. А. Розвиток хореографічної культури національних меншин Херсонщини. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ : Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2011.
148. Мельничук С. Г. Теорія і практика формування естетичної культури майбутніх учителів (історико-педагогічний аспект 1860–1990 рр.) : монографія. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2006. 248 с.
149. Михайлишен О. В., Лученко О. В., Пахольчак Є. С. Формування творчого потенціалу майбутнього вчителя хореографії. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. 2022. Вип. 207. С. 238–242. DOI: <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2022-1-207-238-242>
150. Мокрій Р. Становлення Львівської державної хореографічної школи. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2015. С. 203–208.
151. Мокрій Р. Хореографічно-педагогічний склад Львівської хореографічної школи (сьогодення). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2023. Т. 2. Вип. 69. С. 79–84.
152. Мокрій Р. Творча співпраця Львівської хореографічної школи з Львівським національним академічним театром опери та балету імені Соломії Крушельницької. *Хореографічне мистецтво в Україні та світі: традиції та тенденції розвитку* / упоряд. О. А. Плахотнюк. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка кафедра режисури та хореографії, 2024. С. 35–42.
153. Мокрій Р. Впровадження сучасної хореографії у Львівській хореографічній школі. *Хореографічна культура – мистецькі виміри* : зб. ст. 2023. Вип. 14. С. 136–142.
154. Москвічова Ю. Збереження регіональних фольклорних традицій у творчій діяльності ансамблю пісні і танцю «Поділля» (Вінниця). *Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI століть* : зб. матеріалів VI-ї міжнар. наук.-практ. конф., м. Дрогобич, 7 грудня 2012 р. Дрогобич : Посвіт, 2012. С. 104–109.

155. Москвічова Ю., Сушицький М., Шинкаренко М. Народна хореографічна культура Вінниччини: збереження й трансформація регіональних традицій. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 59. Т. 2. С. 85–92.
156. Мостова І. С. Художньо-мистецькі аспекти ідентифікації народних танців Слобожанщини в контексті соціокультурного розвитку регіону : дис. ... канд. мистецтвознавства (д-ра філософії) : 26.00.04 «Українська культура (мистецтвознавство)» / Харківська державна академія культури. Харків, 2019. 212 с.
157. Мурована І. В. Розвиток дитячої хореографічної освіти на Кіровоградщині (остання чверть XX – початок XXI століття) : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / Центральноукраїнський держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка. Кропивницький, 2018. 295 с.
158. Навчальний план підготовки бакалавра хореографії. Вінниця: Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, 2024. 4 с. URL: <https://sites.google.com/vspu.edu.ua/dep-muz-instrument/osvita>
159. Навчальний план підготовки магістра хореографії. Вінниця: Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, 2024. 3 с. URL: <https://sites.google.com/vspu.edu.ua/dep-muz-instrument/osvita>
160. Наказ Міністерства освіти і науки України від 04.03.2020 р. № 358 «Про затвердження стандарту вищої освіти за спеціальністю 024 «Хореографія» для першого (бакалаврського) рівня вищої освіти». URL: <https://mon.gov.ua/ua/npa/pro-zatverdzhennya-standartu-vishoyi-osviti-za-specialnistyu-024-horeografiya-dlya-pershogo-bakalavrskogo-rivnya-vishoyi-osviti>

161. Народний ансамбль танцю «Дружба». URL: <https://surli.cc/rbiyhc>
162. Нестеренко В. А. Українізація на Поділлі у 20-30-х роках ХХ ст.: Основні напрями, наслідки, недоліки та особливості / Подільська державна аграрно-технічна академія, Центр дослідження історії Поділля. Кам'янець-Подільський : Абетка, 2003. 68 с.
163. Ніколаї Г. Ю. Теоретико-методологічні засади дослідження хореографічно-педагогічної освіти в Україні. *Мистецтво та освіта*. 2016. № 3. С. 7–12.
164. Ніколаї Г. Ю., Колесник М. С. Інтеркультурне виховання підлітків на Близькому Сході засобами хореографії. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. 2013. Вип. 2. С. 124–134.
165. Оголошення. *Слово Подоли*. 1918. 22 жовт.
166. Онофрійчук Л. М., Пахольчак Є. С., Онофрійчук С. О. [Розвиток музикальності школярів на заняттях з хореографії](#). *Науковий часопис НПУ імені МП Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. 2023. № 29. С. 169–176.
167. Освіта України в умовах воєнного стану. Інноваційна та проєктна діяльність : наук.-метод. зб. / за заг. ред. С. М. Шкарлета. Київ ; Чернівці : Букрек, 2022. 140 с.
168. Освітньо-професійна програма «Хореографія. Народна хореографія». Освітньо-професійний ступінь фаховий молодший бакалавр. Вінниця: Вінницький фаховий коледж мистецтв ім. М. Д. Леонтовича, 2024. 11 с.
169. Освітньо-професійна програма «Хореографія». Першого (бакалаврського) рівня вищої освіти. Вінниця: Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, 2024. 21 с. URL: <https://sites.google.com/vspu.edu.ua/dep-muz-instrument/osvita>
170. Освітньо-професійна програма «Хореографія». Другого (магістерського) рівня вищої освіти. Вінниця: Вінницький державний

- педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, 2024. 16 с.
URL: <https://sites.google.com/vspu.edu.ua/dep-muz-instrument/osvita>
171. Павлюк Т. С. Українське балетмейстерське мистецтво другої половини XX ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2005. 199 с.
 172. Паньок Т. В. Розвиток вищої художньо-педагогічної освіти в Україні у XX столітті : монографія. Харків : Оперативна поліграфія ФОБ Здоровий Я. А., 2016. 660 с.
 173. Пастух В. В. Сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20–30-х років XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Київський Національний університет культури і мистецтв. Київ, 1999. 20 с.
 174. Пастухов О. А. Хореографічна освіта онлайн: за і проти. [*Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.*](#) 2022. № 4. С. 55–60.
 175. Пахольчак Є. Етапи розвитку хореографічної діяльності від аматорства до сучасних приватних танцювальних студій Вінниччини. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти.* 2024. С. 154–160.
 176. Пахольчак Є., Кулик Д. Особливості освітнього процесу студентів-хореографів в умовах воєнного стану. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки.* 2023. Вип. 3. С. 223–226.
 177. Пахольчак Є. Передумови становлення хореографічної освіти Вінниччини (кінець XIX – XX століття) *Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання*, 2025, № 4, С. 96-103
 178. Пахольчак Є., Кулик Д. Особливості освітнього процесу студентів-хореографів в умовах воєнного стану. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки.* 2023. Вип. 3. С. 223–226.

179. Петрик О. О. Балетна труппа Львівського театру опери та балету другої половини ХХ – початку ХХІ століть: художньо-творчий аспект : дис. канд. мистецтвознавства : 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Львівський національний університет імені Івана Франка та Державний вищий навчальний заклад «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Івано-Франківськ, 2020. 277 с.
180. Петько Л. В. Дистанційне навчання. Військовий стан. Викладач-студент. *Освітній процес в умовах воєнного стану в Україні*. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2022. С. 342–347.
181. Підлипська А. М. Проблеми наукових досліджень хореографічної культури України. *Проблеми розвитку сучасного хореографічного мистецтва та шляхи їх вирішення* : матеріали ІІ Всеукр. наук.-практ. конф., 17–18 листоп. 2011 р. Луганськ : Вид-во ЛДІМК, 2011. С.73–75.
182. Плани і заходи про роботу культурно-просвітницьких закладів Калинівського району на 1972 р. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-5031. Оп. 1. Спр. 317. Арк. 65.
183. Плани і заходи про роботу культурно-просвітницьких закладів Калинівського району на 1974 р. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-5031. Оп.1. Спр. 340. Арк. 23.
184. Плани роботи клубних закладів Калинівського району на 1983 р. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-5031. Оп.1. Спр. 418. Арк. 38.
185. Плахотнюк О. А. Хореографічна освіта у класичному університеті. *Художні практики та мистецька освіта у кроскультурному просторі сучасності* : матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф., 7–8 жовтня 2019 р. Полтава : ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2019. С. 44–46.
186. Плани роботи художньої ради і творчих колективів філармонії на 1984-1988 рр. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Ф-4141. Оп.2. Спр.155. Арк. 25.

187. Повалій Т. Л. Арт-терапевтичні аспекти хореографічної освіти в Польщі. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2011. № 8 (18). С. 92–99.
188. Повалій Т. Л. Інтеркультурний вимір науково-методичного простору вищої хореографічної освіти Польщі. *Інтеркультурне виховання дітей та молоді засобами музичного мистецтва* : колективна монографія. Суми : ВВП «Мрія», 2015. Розділ 4.2. С. 133–146.
189. Повалій Т. Л. Модернізація хореографічної освіти в Польщі (кінець XX – початок XXI століття) : монографія. Суми : ВВП «Мрія», 2015. 220 с.
190. Повалій Т. Л. Історія хореографічного мистецтва : навч.-метод. посіб. для студентів факультетів мистецтв педагогічних університетів. Суми : СПДФО Повалій К. В., 2014. 120 с.
191. Повалій Т. Л. Модернізація хореографічної освіти в Республіці Польща : автореф. дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.01 – Загальна педагогіка та історія педагогіки / Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка. Суми, 2015. 20 с.
192. Повалій Т. Л. Сутність модернізації хореографічної освіти в Польщі та Україні. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання* : зб. наук. пр. Суми : ВВП «Мрія», 2014. Вип. 1/2 (3/4). С. 126–135.
193. Поділля в роки громадянської війни / ред. Р. Мехеда. Вінниця, 1959. 335 с.
194. Поліщук А. С. Розвиток мережі клубних закладів на Вінниччині середині 60–80-х рр. XX ст. *Історія та географія* : зб. наук. пр. Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. 2013. Вип. 49. С. 185–187.
195. Положення державного політичного керівництва від 8 березня 1922 року. *ДАВО* (Державний архів Вінницької області). Р-254. Оп. 1. Спр. 640. Арк. 1.

196. Положення про мистецьку школу : Наказ М-ва культури і мистецтв України № 686 від 09.08.2018. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1004-18#Text>
197. Положення про початкові спеціалізовані мистецькі навчальні заклади (школи естетичного виховання) : Наказ М-ва культури і мистецтв України № 523 від 06 серп. 2001 р. із змінами, внесеними згідно з Наказом М-ва культури і туризму № 331 від 23.05.2006. URL : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0803-01>
198. Поляхівський Я. Веселка від «Трембіти» до «Поділля» : віхи творчості балетмейстера і композитора Анатолія Кондюка. *Вінницький край*. 2009. № 1. С. 102–107.
199. Похиленко В. Ф. Актуальні проблеми розвитку хореографічної освіти України. *Наукові записки Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: Педагогічні науки*. 2019. Вип. 167. С. 87–89.
200. [Похиленко В. Ф.](#), Саленко О. О. Сучасний стан та шляхи вдосконалення української хореографічної освіти. [Наукові записки Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія : Педагогічні науки](#). 2018. Вип. 163. С. 119–124.
201. Про заборону навчання танцю, 31 бер. 1914 р. ЦДІА України (Центр. держ. іст. архів України). Ф. 707. Оп. 256. Од. зб. 265-а. Арк. 325.
202. Про освіту : Закон України від 05 верес. 2017 р. № 2145-VIII *Офіційний вісник України*. 2017. № 78. С. 7–84.
203. Про позашкільну освіту : Закон України від 22.06.2000 № 1841-III. URL : https://kodeksy.com.ua/pro_pozashkilnu_osvitu.htm
204. Програма творчого конкурсу з народно-сценічного танцю. Тульчин: Тульчинський фаховий коледж культури, 2024. 4 с. URL: <https://uatkk.net/programy-vstupnyh-vyprobuvan-9-kl/>

205. Програми концертів естрадних бригад Вінницької обласної філармонії. 1966 рік. *ДАВО* (Державний архів Вінницької області). Р-411. Оп. 2. Спр. 84. Арк. 15.
206. Програми концертів естрадних бригад Вінницької обласної філармонії. 1968 р. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-4141. Оп.2. Спр.104. Арк. 104.
207. Програми концертів естрадних бригад Вінницької обласної філармонії. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-4141. Оп. 2. Спр. 114. 1969 р. Арк. 27.
208. Програми концертів художніх колективів Вінницької обласної філармонії. 1971–1973 рр. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-4141. Оп. 2. Спр. 123. Арк. 32.
209. Програми концертів естрадних бригад Вінницької обласної філармонії. 1974–1977 рр. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-4141. Оп. 2. Спр. 128. Арк. 65.
210. Програми концертів художніх колективів Вінницької обласної філармонії. 1979–1980 рр. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-4141. Оп. 2. Спр. 135. Арк. 16.
211. Програми концертів художніх колективів Вінницької обласної філармонії на 1983 рік. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Ф-4141. Оп.2. Спр. 152. Арк. 52.
212. Програми концертів і репертуари на 1984-1988 рр. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Ф-4141. Оп. 2. Спр. 156. Арк. 79.
213. Протокол №9 засідання Подільського Губревкому від 10.03.1921. *ДАВО* (Державний архів Вінницької області). Р-925. Оп. 2. №206. Арк. 21.
214. Реброва О. Є. Міждисциплінарний підхід та його застосування у галузі хореографічно-педагогічної освіти. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені*

- К. Д. Ушинського* : зб. наук. пр. Івано-Франківськ. 2015. № 5/6. С. 129–135.
215. Реброва О. Є. Хореографічно-педагогічна ментальність як універсалія мистецької освіти. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки* / ред. колегія : В. В. Радул, В. А. Кушнір [та ін.]. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2015. Вип. 139. С. 22–27.
 216. Різні звіти сільських клубів і бібліотек Калинівського району 1946 – 1947 р. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-5031. Оп. 1. Спр. 20. Арк. 83.
 217. Річний звіт Козятинського відділу культури за 1973 р. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-5877. Оп. 1. Спр. 53. Арк. 37.
 218. Річний звіт про роботу сільських клубів районного будинку культури Жмеринського району. 1964 рр. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-5764. Оп. 1. Спр. 101. Арк. 36.
 219. Річні звіти про роботу Жмеринського районного будинку культури район. 1960–1961 рр. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-5764. Оп. 1. Спр. 73. Арк. 43.
 220. Річні звіти про роботу Жмеринського районного будинку культури район. 1962–1963 рр. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-5764. Оп. 1. Спр. 85. Арк. 49.
 221. Річні звіти про роботу Жмеринського районного будинку культури район. 1964–1965 рр. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-5764. Оп. 1. Спр. 100. Арк. 48.
 222. Річні звіти про роботу культурно-освітніх закладів Жмеринського району. 1965 р. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-5764. Оп. 1. Спр. 115. Арк. 51.
 223. Річні текстові і статистичні звіти про роботу клубних закладів Жмеринського району. 1973–1978 роки. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-5764. Оп. 1. Спр. 197. Арк. 242.

224. Річний статистичний звіт Вінницького обласного будинку народної творчості. 1950 рік. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-4832. Оп.1. Спр. 18. Арк. 9.
225. Річний статистичний звіт Вінницького обласного будинку народної творчості. 1953 рік. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-4832. Оп. 1. Спр. 33. Арк. 43.
226. Річні звіти сільських клубів і бібліотек Калинівського району. 1954 р. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-5031. Оп. 1. Спр. 88. Арк. 61.
227. Річні статистичні звіти про роботу культурно-освітніх закладів Калинівського району. 1962 р. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-5031. Оп. 1. Спр. 248. Арк. 48.
228. Річні текстові звіти про роботу сільських клубів Калинівського району. 1963 р. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-5031. Оп. 1. Спр. 235. Арк. 78.
229. Річні звіти установ клубного типу. 1946–1953 рр. *ДАВО* (Державний архів Вінницької області). Р.–5891. Спр. 38.. Відділ культури Бершадського району Вінницької області. Арк. 39.
230. Річні звіти установ клубного типу. 1954 рік. *ДАВО* (Державний архів Вінницької області). Р.–5891. Спр. 43. Відділ культури Бершадського району Вінницької області. Арк. 109.
231. Річні звіти установ клубного типу. 1955 рік. *ДАВО* (Державний архів Вінницької області). Р. – 5891. Спр.52. Відділ культури Бершадського району Вінницької області. Арк. 98.
232. Річні звіти установ клубного типу. 1963 рік. *ДАВО* (Державний архів Вінницької області). Р.–5891. Спр. 83. Відділ культури Бершадського району Вінницької області. Арк. 5.
233. Річні звіти установ клубного типу. 1973 рік. *ДАВО* (Державний архів Вінницької області). Р. –5891. Спр. 121. Відділ культури Бершадського району Вінницької області. Арк. 128.

234. Рудічева Н. К. Факультет громадських професій: неформальна освіта студентської молоді у другій половині XX століття. *Освіта дорослих: світові тенденції, українські реалії та перспективи* : монографія / за заг. ред. Н. Г. Ничкало, І. Ф. Прокопенка ; Ін-т пед. освіти і освіти дорослих ім. І. Зязюна НАПН України, Харків. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. Харків : Бровін О. В., 2020. С. 532–538.
235. Савчин Л. Хореографічна культура в системі культурологічних знань. *Вісник науки та освіти*. 2022. №3 (3). С. 141–154.
236. Сбруєв М. Г. Танцювальна освіта у середніх школах США: інноваційний зміст стандарту K-12 ARTS. *Наукові абрисы III тисячоліття, індустрія хай-тек та проблеми інноваційної освіти в умовах крос-культурних взаємодій* : тези виступів учасників Міжнародної наукової конференції, (17–18 червня 2016 р.) Суми : ФОП Цьома С. П., 2016. С. 160–162.
237. Семенко Л., Логінов О. Вінницький театр у свічаді історії (1910–1944). Київ : Центр ДЗК, 2019. 536 с.
238. Семенова Н. М. Феномен української національної балетної вистави: аналіз досліджень. *Культура України*. 2011. Вип. 35. С. 207–216.
239. Сердюк Т. І. Формування художньо-естетичного досвіду майбутніх учителів хореографії : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01. Київ, 2009. 280 с.
240. Сірополко С. Історія освіти в Україні. Київ : Наук. думка, 2001. 912 с.
241. Сітенко Т. «Польський чинник» у діяльності Київського оперного театру кінця XIX – початку XX ст. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2017. Вип. 20. С. 14.–21.
242. Сорока Ю. Г. Методологія дослідження культури в соціології: культурно-аналітичний підхід. *Методологія теорія та практика*

- соціологічного аналізу сучасного суспільства* : зб. наук. пр. Харків : Видавничий центр Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Харків, 2007. С. 113–118.
243. Справа про дозвіл міщанам Шибинському і Тимофєєву влаштувати у місті Києві танцювальні вечори, 10–23 грудня 1857 року. ЦДІА України (Центр. держ. іст. архів України). Ф. 442. Оп. 34. Од. зб. 1295. Арк. 1–6.
244. Справа про дозвіл міщанину Іванову організувати у місті Києві танцювальні вечори, 7–12 листоп. 1857 р. ЦДІА України (Центр. держ. іст. архів України (Central State Historical Archives of Ukraine). Ф. 442. Оп. 34. Од. зб. 1180. Арк. 1–2.
245. Стандарт вищої освіти за спеціальністю 024 «Хореографія» галузі знань 02 «Культура і мистецтво» для другого (магістерського) рівня вищої освіти. 16 с. URL: <https://mon.gov.ua/static-objects/mon/sites/1/vishcha-osvita/zatverdzeni%20standarty/2020/03/024-choreografia-M.pdf>
246. Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії. Київ : Муз. Україна, 2003. 440 с.
247. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України ім. Тараса Шевченка: історія і сучасність. Київ : Муз. Україна, 2002. 735 с.
248. Стасько Б. Хореографічне мистецтво Івано-Франківщини. Івано-Франківськ : Лілея НВ, 2004. 312 с.
249. Стасько Б. Танці з Прикарпаття. Івано-Франківськ : Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2008. 206 с.
250. Статистичні звіти про роботу клубних закладів Калинівського району на 1976 р. ДАВО (Державний архів Вінницької обл.). Р-5031. Оп.1. Спр. 359. Арк. 65.

251. Статті, розміщені в газетах, листи і заяви громадян, спрямовані на покращення роботи естрадних бригад. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-4141. Оп. 2. Спр. 105. 1968 р. Арк. 35.
252. Статут КЗ «Вінницький міський центр ХХО дітей та юнацтва «Барвінок». URL: https://drive.google.com/file/d/1fwlJQKu4NyhHjaohQ2iwkyGxGv_e31k7/view
253. Стефанович М. Київський театр опери та балету. Київ, 1968. 258 с.
254. Сухенко Т. Інститути шляхетних дівчат в Україні в ХІХ столітті. *Етнічна історія народів Європи* / редкол. Слюсаренко А. (голова), Курас І., Борисенко В. та ін. Київ : УНІСЕРВ, 2000. Вип. 7. С. 80–84.
255. Тараканова А. П. Система хореографічного виховання у школах і позашкільних закладах : навч.-метод. посіб. Київ : ІЗМН, 1996. 284 с.
256. Театр і музика. *Слово Подолії*. 1918. 26 липня.
257. Театр і музика. *Слово Подолії*. 1918. 6 серпня.
258. Театр і музика. *Слово Подолії*. 1918. 17 серпня.
259. Театр і музика. *Слово Подолії*. 1918. 23 серпня.
260. Театр і музика. *Слово Подолії*. 1918. 30 серпня.
261. Текстовий звіт Вінницького обласного будинку народної творчості. 1961 рік. *ДАВО* (Державний архів Вінницької обл.). Р-4832. Оп.1. Спр. 132.. 28 арк.
262. Типова освітня програма середнього (базового) підрівня початкової мистецької освіти з хореографічного мистецтва початкового професійного спрямування, класи народно-сценічного танцю, бального танцю, класичного танцю, сучасного танцю тощо. Київ : Міністерство культури України, 2020. 12 с.
263. Типова освітня програма елементарного підрівня початкової мистецької освіти з хореографічного мистецтва, клас танцю. Київ : Міністерство культури України, 2019. 15 с.
264. Ткаченко І. О. Особливості розвитку системи вищої хореографічної освіти в Німеччині. *Актуальні питання мистецької*

- освіти та виховання* : зб. наук. пр. Суми : ВВП «Мрія», 2014. Вип. 1/2 (3/4). С. 88–95.
265. Ткаченко І. Розвиток вищої хореографічної освіти в Німеччині (друга половина XX – початок XXI століття) : монографія. Суми : ФОП Цьома С. П., 2023. 272 с.
 266. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України в персоналіях : біобібліографічний довідник / Біографічний ін-т НАН України. Київ : Інтеграл, 1999. 223 с.
 267. Філімонова-Златогурська Є. Відомі постаті народно-сценічного хореографічного мистецтва Вінниччини. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Мистецтвознавство. 2022. Вип. 58, т. 2. С. 144–148.
 268. Філімонова-Златогурська Є. Творець народного хореографічного мистецтва Вінниччини Анатолій Кондюк. *Knowledge, Education, Law, Management*. 2021 № 3 (39). vol. 2. С. 61– 66.
 269. Фриз П. І. Етнокультурний вимір українського хореографічного мистецтва. *Рідне слово в етнокультурному вимірі*. 2012. С. 488–492.
 270. Фрицюк В. А., Пахольчак Є. С., Фрицюк В. М. Розвиток мотивації професійного саморозвитку майбутніх бакалаврів хореографії в освітньому середовищі закладу вищої освіти. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. 2023. №29. С. 77–84.
 271. Хореографічне мистецтво в Україні та світі: традиції та тенденції розвитку / упоряд. О. А. Плахотнюк. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка кафедра режисури та хореографії, 2024. 234 с.
 272. Хроніка. *Вінницькі вісті*. 1941. 12 вересня.
 273. Хроніка. *Вінницькі вісті*. 1941 11 вересня.
 274. Хроніка. *Вінницькі вісті*. 1941. 19 вересня.
 275. Хроніка. *Вінницькі вісті*. 1941. 12 жовтня.
 276. Хроніка. *Вінницькі вісті*. 1941. 19 жовтня.
 277. Хроніка. *Вінницькі вісті*. 1941. 29 жовтня.

278. Хроніка. *Вінницькі вісті*. 1941. 21 листопада.
279. Хроніка. *Вінницькі вісті*. 1941. 30 листопада.
280. Хроніка. *Вінницькі вісті*. 1941. 20 грудня.
281. Хроніка. *Вінницькі вісті*. 1942. 19 січня.
282. Хроніка. *Вінницькі вісті*. 1942. 25 січня.
283. Хроніка. *Вінницькі вісті*. 1942. 12 лютого.
284. Хроніка. *Вінницькі вісті*. 1942. 17 лютого.
285. Хроніка. *Вінницькі вісті*. 1942. 10 березня.
286. Хроніка. *Вінницькі вісті*. 1942. 30 травня.
287. Хроніка. *Вісті*. 1921. 28 серпня.
288. Хроніка. *Шлях*. 1919. 3 вересня.
289. Хроніка. *Шлях*. 1919. 30 вересня.
290. Цвігун О. А. Розвиток музичної освіти в навчальних закладах Києва (друга половина XIX- початок XX ст.) : дис... канд. пед. наук: 13.00.45 / Ін-т педагогіки і психології проф. освіти АПН України. Київ, 2000. 226 с.
291. Цвілюк С. А. Українізація України : Тернистий шлях національно-культурного відродження доби сталінізму. Одеса : Маяк, 2004. 200 с.
292. Циганюк В. Ф. Нещасні щасливі. Вінниця, 1991. 27 с.
293. Чепалов О. Хореографічний театр Західної Європи XX ст. : монографія. Харків : ХДАК, 2007. 344 с.
294. Чепалов О. Хореологія як нова дисципліна у навчанні студентів-хореографів вузів України. *Українська культура в контексті сучасних наукових досліджень та практичних реалій* : зб. матеріалів Міжнарод. наук.-практ. конф., Київ, 21–22 грудня 2006 р. Київ : ДАКККіМ, 2007. Ч. 2. С. 229–231.
295. Чепалов О. Хореологія – теорія хореографічного мистецтва (Перспективи становлення у науковій та навчальній практиці). *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка* : зб. наук. пр.

- Луганськ : Луганськ. держ. інст. культури і мистецтв, 2007. Вип. 7. Ч. 2. Мистецтвознавство. С. 172–180.
296. Чепалов О. Хореологія як наука: культурологічні та мистецтвознавчі аспекти. *Танцювальні студії*. 2018. №1. С. 16–27.
 297. Черкашина О. Вінницький театр опери та балету як феномен розвитку театральної культури 30-х років минулого століття. *Діалог культур у контексті історії україно-грецьких зв'язків* : зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конференції. Київ, 20 травня 2011 р. Київ : НАКККиМ, 2011. С. 231–235
 298. Чжин Цянь. Розвиток художньо-естетичних орієнтирів студентів коледжів засобами хореографічного мистецтва: тренди, моделі, орієнтири. *Академічні візії*. 2023. Вип. 17.
 299. Чілікіна Н. Проблематика сучасної хореографічної освіти. *Проблеми підготовки сучасного вчителя* : зб. наук. пр. Умань, 2015. Вип. 12, ч. 2. С. 298–308.
 300. Чілікіна Н. О. Соматичне навчання в сучасній хореографічній освіті. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матеріали міжнар. наук. конф. (26–27 листоп. 2015 р.). Харків, 2015. С. 114–116.
 301. Чілікіна Н. Кінезіологія як новація в процесі навчання хореографії. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 21–22 квіт. 2016 р. Харків, 2016. С. 226–227.
 302. Чілікіна Н. О. Сучасна хореографія: актуальні підходи до навчання. *Хореографія XXI століття: мистецький та освітній потенціал* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Київ, 15–16 квіт. 2016 р.). Київ, 2016. С. 286–289.
 303. Чілікіна Н. Аспекти сучасної початкової хореографічної освіти. *Кінезіологія танцю та техніко-естетичних видів спорту* : навч.-метод.

- посіб. / авт. кол.: Андрощук Л. М. та ін. ; упоряд. О. А. Плахотнюк. Львів, 2018. Ч. 2. С. 7–16.
304. Чілікіна Н. О. Особливість навчальної складової сучасної початкової хореографічної освіти. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 26–27 квіт. 2018 р. Харків, 2018. С. 170–172.
305. Чілікіна Н. О. Сучасна проблематика танцювальних студій / Чілікіна Наталія Олександрівна. *Танцювальні студії* : зб. наук. пр. Київ, 2018. Вип. 1. С. 57–69.
306. Чубукіна О. М. Організація діяльності клубних об'єднань вищих педагогічних навчальних закладів України (друга половина XX століття). *Professional Art Education*. 2021. Vol. 2 (1). С. 60–66.
307. Шариков Д. І. Сучасна хореографія як феномен художньої культури XX століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2008. 190 с.
308. Шариков Д. І. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. Типологія хореографії. : монографія. Київ : КиМУ, 2013. Ч. III. 90 с.
309. Щербаківський Д. М. Оркестри, хори і капели на Україні за панщини. *Козак Мамай* : мистецько-етнографічні праці. Київ : Факт, 2008. С. 279–315.
310. Щербатюк Т. Вінницький агрегатний завод «вижили» секонд-хенди та торгові центри. *Vlasno.info*. 28 лютого 2017 р. URL: <http://vlasno.info/ekonomika/3/biznes/item/16697-vinnytskyi-ahrehatnyi-zavod-vyzhyly-sekond-khendy-ta-torhovi-tsentry>.
311. Щур Л. Б. Народна хореографічна культура Західного Поділля: трансформація та збереження танцювальної традиції : дис. ... канд. Мистецтвознавства : 26.00.01 – Теорія та історія культури / Тернопільський національний педагогічний університет імені

- Володимира Гнатюка, Державний вищий навчальний заклад «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Міністерство освіти і науки України. Івано-Франківськ, 2021. 371 с.
312. Якимчук О. Дитяча хореографічна освіта у соціокультурному просторі територіальної громади (на прикладі Вінницько-Хутірської та Лука-Мелешківської дитячих шкіл мистецтв). *Modern art education: theoretical- practical discourse. Scientific monograph*. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2023. P. 373–383.
 313. Carey S. S. A beginner's guide to scientific method. 2. ed. Belmont, California : Wadsworth, 1998.
 314. Christensen L. B. Experimental methodology. 7.ed. Boston : Allyn and Bacon, 1997.
 315. Correa da Silva, Joao Gilberto..*Science and Scientific Method*. 2022. Vol. 11. Is. 4. P. 621–624
 316. Hinkelmann K., Kempthorne O. Design and analysis of experiments. New York : John Wiley, 1994.
 317. L'Approche systémique : de quoi s'agit-il? Synthèse des travaux du Groupe AFSCET, «Diffusion de la pensée systémique». (Gérard Donnadiou, Daniel Durand, Danièle Neel, Emmanuel Nunez, Lionel Saint-Paul), 2003. English version proposed by Elizabeth Devlin-Couvert, December 2017. URL: <https://www.afscet.asso.fr/Archives/Systemic-Approach-eng.pdf> Дата звернення 25.11.2024
 318. Lastrucci C. L. The scientific approach, basic principles of the scientific method. Cambridge, Massachusetts : Schenkman, 1963.
 319. Novosadova A., Luchenko O., Filimonova-Zlatohurska Y., Pakholchak Y., Kulyk D. Development of artistic and imaginative thinking of the future choreography teacher in the process of professional training. *Research in Dance Education*. 2024 (Scopus).
 320. The structure of scientific thought, an introduction to philosophy of science / Madden E. H. (ed.) Boston: Houghton Mifflin, 1960.

321. Stinson Susan W. Research as choreography. *Research in Dance Education*. 7:2, 201. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14647890601029618>
322. Wilson E. B. An introduction to scientific research. New York : Dover, 1990.