

ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО
ФАКУЛЬТЕТ МИСТЕЦТВ ТА ХУДОЖНЬО-ОСВІТНІХ ТЕХНОЛОГІЙ
КАФЕДРА МУЗИКОЗНАВСТВА, ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ
ПІДГОТОВКИ ТА ХОРЕОГРАФІЇ

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

**Розвиток українського хореографічного мистецтва другої половини XX –
початку XXI століття**

Здобувача освітнього ступеня магістр
Галузь знань 02 Культура і мистецтво
Спеціальності 024 Хореографія
Освітньої програми 024 Хореографія

Сердюка Романа В'ячеславовича

Науковий керівник: канд. мистецтвознавства,
доц. Якимчук Олена Миколаївна

Національна шкала _____

Кількість балів _____ оцінка ECTS _____

Голова комісії _____
(підпис) (ініціали, прізвище)

Члени комісії _____
(підпис) (ініціали, прізвище)

(підпис) (ініціали, прізвище)

Вінниця 2023

ЗМІСТ

Вступ.....	3
Розділ 1 Теоретичні засади дослідження українського хореографічного мистецтва другої половини XX – початку XXI століття.....	7
1.1. Методологічна база дослідження.....	7
1.2. Жанрово-стильова парадигма українського хореографічного мистецтва 1950-1991 рр.....	13
1.3. Функціонування українського хореографічного мистецтва часів Незалежності.....	20
Розділ 2 Жанрова характеристика українського хореографічного мистецтва другої половини XX – початку XXI ст.....	27
2.1. Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені Павла Вірського як осередок збереження національних традицій.....	25
2.2. Академічний театр «Київ Модерн-балет» як виразник хореографічного мистецтва доби постмодерну.....	33
2.3. Хореографічна жанрово-стильова палітра Вінниччини.....	37
2.3.1. Академічний ансамбль пісні і танцю «Поділля» - професійний вокально-хореографічний колектив Вінниччини.....	37
2.3.2. Дитяча хореографічна освіта у соціо-культурному просторі м. Вінниця	40
Висновки.....	49
Список використаних джерел.....	54

ВСТУП

Українське хореографічне мистецтво є самобутнім явищем національної культури, яке відбиває тисячолітню історію нашого народу, його традиції, історичний досвід тощо. Національна хореографія займає чільне місце у духовній спадщині України.

Витоками хореографічного мистецтва будь-якої нації є народні танці, генеза яких знаходиться в давніх обрядах, пов'язаних, у першу чергу, з трудовою діяльністю суспільства. Генеза української професійної хореографічної культури – танці давніх слов'ян, що були важливою складовою їх синтетичних обрядів, які охоплювали безпосередньо танець, спів, пантоміму, елементи драматичного мистецтва.

У наш час танець займає значне місце у соціо-культурному просторі, містить у собі культуру певного історичного часу в її цілісності, відображає ціннісні установки, настрої суспільства, які стають вагомим чинником для дослідження динамічних процесів у танцювальній культурі.

Період другої половини XX – початку XXI ст. позначений формуванням методичних засад національного хореографічного мистецтва, засвоєнням досвіду західно-європейських балетмейстерів, його асиміляцією на національному ґрунті, формуванням і подальшим розвитком основних напрямів національного хореографічного мистецтва – класичного, народно-сценічного, сучасного танцю тощо. У професійному танці хореографічний спадок знайшов утілення у хореографічних сюїтах, балетних виставах, опанування танцю модерн, переосмислення лексики класичного танцю у хореографічному мистецтві кінця XX-початку XXI ст.

Мистецтвознавці виявляють інтерес до українського хореографічного мистецтва. Так, ґрунтовними дослідженнями про український балет є монографії Ю. Станішевського. Лексиці народно-сценічного танцю присвячена монографія К. Василенка. Українське хореографічне мистецтво XX ст. у культурологічному контексті розглядає С. Легка, українське

балетмейстерське мистецтво другої половини ХХ ст. – Т. Павлюк. Осмисленню сучасного вітчизняного хореографічного мистецтва у філософському контексті присвячене дослідження С. Дункевич. Д. Шаріков презентує сучасну хореографію як феномен художньої культури ХХ ст. Творчості та принципам балетмейстерської діяльності видатного хореографа П. Вірського присвячена праця Н. Семенової.

Отже, представлене магістерське дослідження знаходиться у контексті зазначених праць. Ураховуючи вищезазначені чинники вважаємо звернення до цієї теми актуальним.

Об'єкт дослідження – українське хореографічне мистецтво.

Предмет дослідження – жанрові та стильові особливості українського хореографічного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Метою дослідження є визначити жанрові й стильові особливості українського хореографічного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Для досягнення мети необхідною є постановка й реалізація таких **завдань**:

- охарактеризувати жанрово-стильову парадигму українського хореографічного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст.;
- охарактеризувати функціонування українського хореографічного мистецтва періоду Незалежності України;
- визначити роль Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського як осередка збереження національних традицій;
- визначити роль академічного театру «Київ Модерн-балет» як виразника хореографічного мистецтва доби постмодерну;
- визначити роль академічного ансамблю пісні і танцю «Поділля» у формуванні хореографічного мистецтва Вінниччини;
- визначити роль дитячої хореографічної освіти у соціо-культурному просторі м. Вінниці.

Матеріалом дослідження є діяльність хореографічних колективів, а саме, Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені П. Вірського, академічного театру «Київ Модерн-балет», академічного ансамблю пісні й танцю «Поділля» (м. Вінниця), мистецьких закладів освіти м. Вінниця, народного ансамблю танцю «Барвінок» (м. Вінниця) тощо.

Теоретичне значення роботи полягає в:

- уточненні жанрово-стильових особливостей хореографічного мистецтва другої половини XX – початку XXI ст.;
- розкритті особливостей функціонування академічного театру «Київ Модерн-балет» як виразника хореографічного мистецтва доби постмодерну;
- розкритті особливостей дитячої хореографічної освіти у соціо-культурному просторі м. Вінниця.

Практичне значення роботи полягає у можливості використання матеріалів у теоретичних курсах дисциплін «Історія хореографічного мистецтва», «Мистецтво балетмейстера», «Хореологія», а також використання аналізу діяльності хореографічних колективів у теоретичній та практичній площині.

Методи дослідження. Для досягнення мети й вирішення поставлених завдань був застосований когнітивний підхід у вивченні хореографічного мистецтва та використані такі методи дослідження: структурно-системний – при вивченні наукових джерел з проблематики магістерської роботи; теоретичний – при дослідженні концептуальних та жанрово-стильових засад балетмейстерської практики; історико-типологічний – у процесі розгляду історичних зв'язків та спадкоємності у розвитку хореографічних жанрів, виявлення єдності еволюційного ланцюга хореографічного мистецтва; інтерпретологічний – при вивченні проблематики, пов'язаної з діалогічністю композиторської та балетмейстерської практики у сфері хореографічного мистецтва; комплексний – при аналізі хореографічних творів; компаративний – при порівнянні художніх артефактів у процесі вирішення

проблеми розуміння конкретних мистецьких явищ та процесів; метод узагальнення – при підведенні підсумків дослідження.

Апробація результатів дослідження. За результатами магістерського дослідження написані й надруковані дві статті.

Структура роботи. Дослідження складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел (57 позицій). Загальний обсяг – 58 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

1.1. Методологічна база дослідження

Аналіз наукової літератури, присвяченої вивченню різноманітних аспектів сучасної хореографічної культури засвідчує, що перші її теоретичні дослідження розпочались ще у 20-х роках ХХ століття.

Проте, справжній підйом наукових досліджень у галузі хореографічного мистецтва спостерігаємо наприкінці ХХ – початку ХХІ століть. Саме у цей період з'являється низка дослідницьких праць, присвячених і проблемам українського національного хореографічного, і питанням класичного балетного мистецтва. Велику кількість наукових праць, присвячених вивченню різних аспектів світового й національного хореографічного мистецтва можна згрупувати за напрямками: історико-аналітичним, проблемно-теоретичним, фольклорно-етнографічним та освітньо-методичним [15]. Такий розподіл стався можливим саме завдяки наявності на початок ХХІ століття достатньої кількості наукових праць, які досліджують сучасну хореографічну культуру в різних аспектах.

До досліджень історично-аналітичного характеру можна віднести праці М. Загайкевич [18-20], Ю. Станішевського [34-37], Г. Боримської [6].

У 1970-ті роки радянська дослідниця Г. Боримська у соціокультурному контексті вивчає творчий досвід Державного заслуженого академічного ансамблю танцю під керівництвом П. Вірського [6].

У працях Марії Загайкевич, які загалом відносяться до проблемно-теоретичного напрямку дослідження, можна віднайти і розв'язання питань історичного розвитку хореографічної культури, адже в них також «грунтовно

досліджується історія становлення української балетної музики радянського періоду. Детально аналізуються балетні вистави, виконавці, музика, узагальнюються тенденції розвитку українського балетного мистецтва. Характеризуючи музичну балетну творчість післяжовтневого періоду, автор наголошує на основних музично-драматургічних принципах творення образної системи, використанні кращих традицій народного мистецтва» [15, с. 3].

Дослідником історії українського мистецтва балету у сучасній мистецтвознавчій науці постає Юрій Станішевський. Так, становлення і розвиток сценічної хореографічної культури України досліджено Ю. Станішевським у ґрунтовній праці «Балетний театр України. 225 років історії» [36], в якій розглянуто період від 1778 до 2003 року. Під час відтворення історії національного професійного хореографічного мистецтва дослідник неодноразово піднімає питання синтезу традицій класичного та народного танців. Неодноразово об'єктом дослідження науковця поставало хореографічне мистецтво радянського періоду. У працях «Український радянський балет» [34] і «Балетний театр Радянської України: 1925–1985. Шляхи і проблеми розвитку» [35], незважаючи на їх ідеологічну ангажованість, що було притаманно мистецтвознавству 1960–1980 років, ґрунтовно досліджується історичний шлях розвитку українського балету радянської доби, розкривається роль окремих майстрів балетного мистецтва у процесі становлення національної хореографічної школи, характеризуються основні надбання і досягнення українського балету вказаного періоду, визначаються історичні джерела зародження національної хореографічної школи. Так, період кінця XIX – початку XX ст. Ю. Станішевський розглядає як передумову виникнення українського балету, становлення якого пов'язане з відкриттям післяреволюційних подій театрів опери та балету в українських містах, із діяльністю українських композиторів, які почали писати балетну музику» [15, с. 5–6].

У дослідженні Н. Горбатової обсяг історично-аналітичного дослідження мистецтва класичного танцю в Україні обмежується періодом його становлення у 1920–1930-х роками. Інтерес саме до цього періоду визначається тим, що у «20–30-ті роки ХХ ст. створювався й формувався балетний театр України як складова національної музично-театральної культури. Із становленням класичного танцювального мистецтва у 20–30-ті роки українська хореографія набула нових форм і пластичних барв: урізноманітнилася лексика як народного, так і класичного танцю, почався процес зростання технічної майстерності виконавців та професіоналізму балетмейстерів» [15, с. 4]. Акцентуючи свою увагу на класичному танці, О. Горбатова простежує шляхи його формування й утвердження в Україні як одного з вершинних досягнень національної хореографії. Дослідниця розкриває витoki класичного танцювального мистецтва в Україні та ретельно аналізує основні тенденції становлення класичного танцювального мистецтва в Україні у 20–30-ті роки ХХ століття. Дослідження характеризується комплексним системним підходом, завдяки якому «виявлено основні напрями та характер якісних змін в процесах оновлення лексики й образно-стилістичної палітри української класичної хореографії у 20–30-ті роки ХХ ст.; узагальнено досвід хореографічної освіти в Україні, зокрема в справі опанування структурних форм і поетики класичного танцю досліджуваного періоду; з'ясовано особливості збагачення лексики класичного балету на українській професійній сцені у досліджуваний період» [там само].

До досліджень проблемно-теоретичних характеру хореографічної культури, як було зазначено вище, можна віднести праці М. Загайкевич «Драматургія балету» [20] та «Українська балетна музика» [18]. У ґрунтовній роботі М. Загайкевич «Драматургія балету» «досліджується жанрова специфіка балетної музики, зв'язок музичних і хореографічних виражальних засобів. Мистецтвознавець висвітлює проблеми балетної драматургії у процесі становлення професійного хореографічного мистецтва на Україні, розкриває його зв'язки з національним музично-драматичним театром та

подає ґрунтовний аналіз балетної творчості українських композиторів, включаючи перші спроби опанування вітчизняними митцями цього жанру, а також хореографічні номери опер» [15, с. 4].

Монографія М. Загайкевич «Українська балетна музика» розглядає широке коло проблемно-теоретичних питань, поміж яких постає проблема виявлення фольклорних джерел української балетної музики. Головна увага дослідниці зосереджена на періоді розквіту української класичної театральної драматургії, який проявився у синтезі усіх видів мистецтв класичного театру.

Хореографічний театр Західної Європи у контексті проблемно-теоретичного й історико-аналітичного напрямів досліджує у своїй монографії О. Чепалов [42]. Modern та contemporary як типові приклади сучасного танцю у Західній Європі ХХ століття досліджуються у культурологічному контексті. Автор виявляє «динаміку активного впровадження нових видів танцювального мистецтва, залежно від традицій художньої культури та соціальних умов» [44, с. 22]. Дослідник встановлює причини, «що призвели до повної або часткової відмови від класичного танцю та балетного жанру в усталеному вигляді і переваги танцю вільного (виразного)» [там само].

Окрему увагу О. Чепалов приділяє визначенню типових рис постмодерністського танцю, який призвів до трансформації концепції краси і розуміння танцю як такого. Історична панорама хореографічного театру Західної Європи у монографії О. Чепалова представлена від періоду «Російських сезонів» до авангардних відеоінсталяцій на межі ХХІ століття.

Проблемно-теоретичне коло питань зародження і розвитку сучасного хореографічного мистецтва ХХ ст. розглядається у працях Д. Шарикова [46-52]. Зокрема, в його дисертації «Сучасна хореографія як феномен художньої культури ХХ століття», «систематизовано й узагальнено досвід попередників у вивченні цієї галузі, вказується, що лишилось поза їх увагою, але має важливе значення для подальших досліджень з сучасної хореографії – теорії й історії» [46, с. 19]. О. Шариков здійснює дефінітивний аналіз

сучасної хореографії, визначає її джерела та етапи становлення. На основі аналізу масиву наукових джерел, власних спостережень над творчою роботою хореографів та над специфікою їх постановок, дослідник розкриває новітні й синтезовані форми танцю XX століття, а також класифікує сучасне хореографічне мистецтво за напрямками, стилями і видами.

Дотичним до кола проблем, поставлених Д. Шариковим, є дослідження Т. Павлюк «Українське балетмейстерське мистецтво другої половини XX ст.» [29], в якому застосовано комплексний підхід до вивчення хореографічної культури в Україні 50–90-х років XX століття. У коло дослідження Т. Павлюк потрапляє і балетний театр, і народно-сценічне хореографічне мистецтво. Дослідниця узагальнює балетмейстерський досвід П. Вірського, В. Вронського та А. Шекери. Враховуючи досвід західної хореографії, українська дослідниця виявляє сутність національного балетмейстерського мистецтва як історико-культурного феномена.

У контексті проблемно-теоретичного підходу до вивчення мистецтва танцю досліджує феномен синтезу мистецтв в сучасній сценічній хореографії Д. Бернадська [2]. Узгоджуючи прояви цього феномену з особливостями художнього світосприймання XX століття, Д. Бернадська аналізує особливості жанрового синтезу в українському сценічному хореографічному мистецтві та узагальнює надбання сценічно-хореографічного досвіду в контексті масової культури в Україні останніх десятиліть.

Поєднанням історико-аналітичного і проблемно-теоретичного напрямів дослідження хореографічного мистецтва характеризується дисертація О. Шабаліної, присвячена культурологічному аспекту вивчення модерного танцю жінок-балетмейстерів Заходу у XX столітті [45]. Спираючись на якісно нові результати вивчення фактології розвитку хореографічного мистецтва Заходу у XX століття та введенні до наукового обігу інтерпретаційні стратегії, О. Шабаліна узагальнює та систематизує теоретико-методологічні підходи в дослідженні становлення модерного танцю жінок-балетмейстерів Заходу XX століття; окреслює нові теоретико-методологічні засади дослідження

модерного танцю жінок-балетмейстерів Заходу (новітнього періоду) на основі зіставлення основних методологічних підходів; вивчає доробок сучасних балетмейстерів паралельно історії фемінізму; комплексно досліджує соціальні й культурні джерела впливу емансипованих жінок-хореографів Заходу на становлення нового танцю XX століття [45, с. 2]. Українська дослідниця також ретельно вивчає зразки «танцювальної культури США та Західної Європи, які креативно впливали на розвиток сучасного танцю у світовому масштабі» [там само].

Виявленню естетико-стильових особливостей стилю «модерн» у хореографії та відтворенню еволюції танцю «модерн» у художній культурі XX століття присвячено дослідження М. Погребняк [31], що знаходиться у межах проблемно-теоретичного та історико-аналітичного напрямів дослідження хореографічної культури. Спираючись на широкий комплекс літературних джерел та досвід мистецької практики, дослідниця подає цілісну картину функціонування танцю «модерн» у культурному просторі XX століття від його виникнення до постмодерністських експериментів.

У роботах О. Бойко художній образ в українському народно-сценічному танці досліджується у руслі проблемно-теоретичного напрямку [40–41]. О. Бойко визначає специфіку образу в танцювальному мистецтві, виявляє особливості українського хореографічного образотворення, його етнонаціональне походження та національне бачення української хореографічної образності, що демонструє вихід і у напрям фольклорно-етнографічних досліджень.

Грунтовним дослідженням у фольклорно-етнографічного руслі, яке охоплює також й історико-аналітичний і проблемно-теоретичний напрями, є монографія К. Василенка «Лексика українського народно-сценічного танцю» [10]. Дослідник аналізує та узагальнює досвід народно-сценічних танців, що входили до репертуару цілої низки професійних та самодіяльних ансамблів танцю (Державного заслуженого академічного ансамблю танцю ім. П. Вірського, танцювальних груп професійних народних хорів, понад

50 аматорських ансамблів танцю, зокрема заслужених колективів України «Ятрань», «Дніпро», «Дарничанка», «Галичина», «Юність Закарпаття» та інших). Лексика українського народно-сценічного танцю «розглядається в її становленні, збагаченні, модифікації від давньоруських хороводів, плясок, танців до сучасних багатопланових композицій. Цей процес відбувається завдяки відновленню структури стародавніх рухів, використання локальних рухів, елементів танців споріднених культур, класичного танцю, спорту, народних ігор» [10, с. 4]. При аналізі лексики народного танцю К. Василенко враховує особливості національного, локального, стильового, виконавського музично-хореографічного колориту.

Загальну специфіку спрямування фольклорно-етнографічного напрямку дослідження хореографічної культури представлено у дисертації С. Легкої «Українська народна хореографічна культура ХХ століття» [22]. Дослідниця здійснює історико-культурний аналіз української народної хореографічної культури ХХ століття у трьох напрямках: функціональному, лексико-семантичному та концептуально-теоретичному. «Історико-культурний аналіз розвитку української народної хореографічної культури здійснюється у таких аспектах: український народний танець у побуті; у контексті розвитку драматичного театру; як самостійний твір мистецтва; у контексті становлення та розвитку українського балетного театру; як об'єкт наукової рефлексії; розвиток української хореографічної освіти» [22, с. 19]. С. Легка також досліджує лексичні, жанрові та стилістичні інновації у галузі українського народного танцю.

У галузі регіональних досліджень, які торкаються проблем хореографічної культури Вінниччини, знаходиться публікація Ю. Москвічової [27], Є. Філімонової-Златогурської [53-55], у яких дослідниці висвітлюють функціонування хореографічних колективів у соціо-культурному просторі вінницького регіону.

1.2. Жанрово-стильова парадигма українського хореографічного мистецтва 1950-1991 рр.

Початок другої половини ХХ ст. позначений процесами активної відбудови після Другої світової війни. Під час війни 1941-1945 рр. усі оперні театри, крім Львівського, були евакуйовані. Так, Київський театр опери та балету спочатку опинився в Уфі (Башкирія), а згодом – в Іркутську. Харківський театр опери та балету був спочатку евакуйований у Читу, але пізніше тимчасово об'єднався в один колектив з Київським театром в Іркутську. Одеський і Дніпропетровський оперні театри отримали базу у Красноярську, також спільно працюючи. Львівський театр продовжував функціонувати у рідному місті, проте вже у сезоні 1941–1942 років з його репертуару зникли українські опери.

У повоєнний період з львівськими танцівниками співпрацює В. Вронський, який у Львові здійснив постановки балетів «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва та «Лілея» К. Данькевича.

Вплив політичного керівництва на ствердження ідей соцреалізму свідчить репертуар балетних вистав Львівського театру у 1950–1980-х рр. З балетної класики залишаються «Лебедине озеро», «Бахчисарайський фонтан», «Жизель», «Баядерка», «Пер Гюнт», проте з'являється низка вистав, присвячених презентації життя радянського народу в умовах соцреалізму – «Хустка Довбуша», «Сойчине крило» та «Оріся» А. Кос-Анатольського, «Тіні забутих предків» В. Кирейка, «Кам'яна квітка» С. Прокоф'єва, «Тропою грому» К. Караєва. Не зважаючи на обмеження репертуару через ідеологічні установки, танцювальна труппа стала осередком популяризації музики сучасних українських композиторів та збереження кращих досягнень національної класичної хореографії.

Низку прем'єр балетів сучасних українських і російських композиторів було здійснено і в Харкові. Балетмейстер В. Литвиненко у 1948 р. представив «Данко» В. Нахабіна, В. Нікітін у 1953 р. – «Весняну казку» Б. Асаф'єва й оперу-балет для дітей І. Польського «Терем-теремок», В. Ковтунов у другій половині 1950-х років – балети «Маска», «Тіні великого міста» і «Пісня про дружбу» та ін.

Проте, незважаючи на засилля методу соціалістичного реалізму у театральних творах, в їх хореографічному втіленні можна віднайти явні прогресивні риси. Так, Т. Павлюк, вбачає, що суттєвою «ознакою балетмейстерських пошуків у цей період театрознавці вважають повернення балетного театру до національних культурних традицій» [29, с. 8]. Далі дослідниця зазначає, що цей процес здійснюється у двох напрямках, при яких у першому випадку пантомімічний балет збагачується елементами народної танцювальної лексики. «Взірцевими сприймаються танцювальні знахідки П. Вірського, який, відроджуючи зразки української танцювальної творчості, поповнює їх елементами класичної хореографії (балет «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського, балетмейстер М. Трегубов, 1956 р.; «Лісова пісня» М. Скорульського, балетмейстер В. Вронський, 1958 р.)» [там само]. Другий напрям пошуків спричинений появою нової української балетної музики, яка потребувала створення нових пластичних образів – «носіїв певних емоційних, а ширше, психологічних барв, які дозволяли б більш заглиблено передавати всі колізії вистави («Тіні забутих предків» В. Кирейка, балетмейстер Т. Романова, 1960 р., м. Львів; «Лілея» К. Данькевича, балетмейстер А. Шекера, 1964 р.)» [там само].

Пошуки українських балетмейстерів призвели до створення нової танцювальної стилістики, побудованої на синтезі класичного балету і народної хореографії.

Нетривалий період «хрущовської відлиги» проявився у створенні нової хореографічної музики (балети Ю. Рожавської, Б. Буєвського, М. Сильванського, Б. Яровинського), проте їх сценічне втілення не призвело до художньо якісних результатів. За твердженням Т. Павлюк, «ситуація почала змінюватися лише після того, як була здійснена друга редакція балету «Чорне золото» В. Гомоляки, за хореографією П. Вірського, якому вдалося поєднати лексику класичного танцю з виражальними засобами ансамблевих танцювальних форм, які склалися в межах народного сценічного танцю. Цей напрямок продовжили львівські балетмейстери М. Заславський та

А. Шекера у постановці балету «Орися» А. Кос-Анатольського» [там само, с. 9]. Свій гідний внесок у розвиток хореографічного мистецтва здійснили у цей період балетмейстери І. Бельський, В. Васильов, О. Виноградов, Н. Касаткіна, та ін. Окремо слід виділити постаті П. Вірського, В. Вронського та А. Шекери.

Інноваційними хореографічними композиціями мистецтвознавці вважають постановки А. Шекери («Досвітні огні» Л. Дичко), який створив узагальнені пластичні образи, адекватні композиторському задуму. За визначенням Т. Павлюк, таких постановок на той час було небагато. Більшість з них являла собою поєднання пантомімічних прийомів. Зрушення у позитивну сторону стають помітними наприкінці 1960-х років у виставах «Жовтнева легенда» Л. Колодуба у постановці П. Вірського у керованому ним Ансамблі танцю та «Поема про Марину» Б. Яровинського за хореографією В. Вронського. Зазначені одноактні балети на сучасну тему стали надзвичайною подією у становленні неповторного українського хореографічного мистецтва. Балетмейстери здійснили спробу оновити тогочасну балетну стилістику через поєднання різножанрових танцювальних елементів: танцю-модерн, народної хореографічної лексики (П. Вірський), класичного й народного танців з ритмізованою пантомімою (В. Вронський) [29].

1970-1980-ті роки позначені змінами, які відбуваються у світовій хореографії та упроваджуються до творчості балетмейстерів Київського, Донецького, Львівського, Одеського, Харківського оперних театрів.

У повоєнний час відроджується система хореографічної освіти – у Львові, Харкові, Одесі відновлюють роботу балетні школи при театрах.

Значною подією у розвитку національного хореографічного мистецтва відіграло відкриття у 1974 р. Дніпропетровського державного театру опери і балету, танцювальний колектив якого розпочав свою діяльність з вистави «Лебедине озеро» у постановці Л. Воскресенської. Щороку балетна трупа театру демонструвала по дві прем'єрні вистави. Були здійснені постановки

«Бахчисарайського фонтану» Б. Асаф'єва, «Материнського поля» К. Молдобасанова, «Асель» В. Власова, «Блазня», «Блудного сина», «Ромео и Джульєтта» С. Прокофєва та ін. Традиційно для практики функціонування театрів опери та балету, у 1993 р. у Дніпропетровську також було відкрито хореографічну школу, випускники якої поповнюють танцювальний колектив театру.

На розвиток українського хореографічного мистецтва у період 1970–1980-х років певною мірою вплинули гастролі провідних балетних театрів світу. У різні роки цього періоду Україну відвідали танцювальні колективи «Гранд-Опера» під керівництвом С. Лифаря, Англійського королівського балету, балетної трупи «New York City Ballet». Знайомство з кращими надбаннями світової хореографії стимулювало пошуки вітчизняних митців.

Значною подією стала вистава А. Алонсо «Кармен-сюїта», яка презентувала нові виражальні можливості класичної і модерністської лексики. На вітчизняній сцені ця постановка сприяла пошуку сучасних засобів танцювальної виразності, які, в свою чергу, увели українське балетмейстерське мистецтво у європейський контекст нової естетики та особливостей втілення музичного образу.

Балетмейстери стали орієнтуватись на акторські можливості та індивідуальні особливості артистів, що призвело до варіативності постановок «Кармен-сюїти» у різних театральних трупах. Українські балетмейстери, зберігаючи загальні риси хореографії А. Алонсо, оновили їх відповідно до можливостей та акторської майстерності танцівників. Цей напрям став провідним у функціонуванні українських балетних труп протягом 1970-1980-х років. Аналізуючи особливості розвитку балетмейстерської діяльності цього періоду, Т. Павлюк наголошує, що імплементація зарубіжного досвіду на українській сцені відбулась в опосередкованій формі, шляхом повтору-інтерпретації нових постановок. Такий підхід обумовлений бажанням розширити репертуар балетного мистецтва й осучаснити класичну спадщину [29, с. 11]. Це виявилось у поліфонізації загального малюнка хореографічної

постановки вистави (постановки І. Чернишова, Л. Воскресенської в Одесі й Дніпропетровську), (хореографія М. Корягіна, М. Трегубова, В. Вронського, А. Шекери), уваги до деталей, відтворенні провідних конфліктних ліній музичної драматургії, симфонізації побудови танцювальної драматургії (постановк А. Шекери у Київському та Львівському театрах) [там само].

Поступове накопичення власного досвіду українськими балетмейстерами сприяло появі балетів «Сім красунь» К. Караєва у постановці М. Трегубова, «Стежкою грому» К. Караєва, «Легенда про любов» А. Мелікова у постановці А. Шекери.

Новаторство балетмейстерських підходів демонструють постановки балетів С. Прокоф'єва, насамперед, «Ромео і Джульєтта», «Попелюшка».

За визначенням Т.Павлюк, різножанрові прочитання «Попелюшки» відбулись в оперних театрах: представлення балету-поєми у постановці Одеського театру (балетмейстер О.Виноградов), ліричного монологу-сповіді в Харківському театрі опери та балету (балетмейстер М. Арнаудова), філософської казки у Львівському театрі (балетмейстер А. Шекера) [та само, с. 12].

У «Ромео і Джульєтті» знайшов втілення принцип оновлення засобів танцювальної виразності відповідно до виконавських можливостей балетної трупи, який реалізовували балетмейстери В. Вронський, О. Дадішкіліані, М. Заславський, А. Панतिकін, А. Шекера. Митці намагались змінити хореографічне рішення шляхом використання засобів виразності, що підказувала музична партитура балету. Кожен з балетмейстерів по-своєму підійшов до відтворення образів шекспірівських героїв на танцювальній сцені. Психологічно-філософська основа музики балету певною мірою знайшла втілення у постановочних рішеннях цього балету – як ліричної драми у версії А. Панतिकіна (Харків), узагальненого образу – стилізації середньовічного способу життя у виставі М. Заславського (Львів), філософській трагедії у постановці А. Шекери (Київ) [там само].

Результати дослідження Т. Павлюк українського балетмейстерського мистецтва 1970-х – першої половини 1980-х років як складової національної хореографічної культури дають підстави визнати, що протягом зазначеного періоду виразова палітра української хореографії зазнала оновлення й збагачення. Народно-сценічний танець продовжував зберігати своєрідність національної хореографії, відтворюючи найкращі зразки цього виду хореографічного мистецтва – П. Чубинського, В. Верховинця, А. Гуменюка, П. Вірського. Цьому сприяє діяльність низки професійних та аматорських хореографічних колективів. Серед них Національний ансамбль танцю України імені П. Вірського, театр танцю «Заповіт» (Харків), «Таврія» (Крим), «Донбас» (Донецьк), «Надзбручанка» (Тернопіль), «Зоряни» (Кіровоград), «Славутич» (Дніпропетровськ), «Верховина» (Львів), «Родослав» (Житомир), «Запорожець», хореографічні групи Народного хору імені Г.Верьовки, Закарпатського, Волинського й Черкаського народних хорів, Буковинського, Чернігівського та Гуцульського ансамблів пісні й танцю, Полтавської філармонії тощо. Просвітницьку діяльність провадять аматорські колективи українського народно-сценічного танцю, зокрема, ансамбль «Україна» (м. Київ), «Сонечко» (м. Житомир), «Покуття» (Івано-Франківщина), «Полісянка» (м. Рівне), «Пролісок» (м. Кіровоград), «Радість» (м. Луцьк). Сформовані у 1980-ті роки ХХ ст., зазначені ансамблі продовжують свою творчу й виховну роботу з юними танцівниками.

Протягом кількох десятиріч зберігають та передають нащадкам скарби української народно-сценічної хореографії н.а. України Анатолій Кривохижа, Володимир Петрик, Клара Балог, Дарій Ластівка, Георгій Клоков, Рафаїл Малиновський, Олексій Гомон, Валентина Вантух, Борис Колногузенко, Микола Коломієць. Сучасний балет, претендуючи на роль синтетичного жанру з його багатовимірною символікою, має тенденцію апелювати до язичницького колективного несвідомого, що дає змогу сприймати реальність на емоційному та позасвідомому рівні навіть непідготовленому глядачеві [16].

Крім зазначеної особливості у поколінні балетмейстерів 1970-х років поступово балетмейстери для починають застосовувати засоби виразності, запозичені із суміжних видів мистецтв – музики, театру, живопису, що стало однією з провідних рис хореографічного мистецтва у період 1980-1990-х років.

1.3 Функціонування українського хореографічного мистецтва часів Незалежності

Про значні зміни у розвитку української хореографічної культури можна говорити із настанням часів незалежної державності. Зважаючи на економічні труднощі, менеджери балетних труп змушені були віднаходити нові підходи і шляхи їх економічного розвитку та змогли організувати гастролі багатьох колективів театрів в Європі та Північній Америці. Успіх концертів засвідчив високий рівень майстерності як самих танцівників, так і балетмейстерів.

У пошуках нових форм балетних вистав українські хореографи здійснюють низку цікавих експериментів. Зокрема, на синтезуванні традицій неокласики і джазу побудовані у Дніпропетровському театрі балетні вистави О. Ніколаєва «Блюз...», «Танго нашого двору», «Академія натхнення».

Постають українські театри й осередками світових прем'єр. Так, у Львові було здійснено постановку «Повернення Баттерфляй» М. Скорика. Цікавим експериментом була і постановка у Львівському театрі «Медей» Р. Габічвадзе.

М. Боярчиков у Харкові здійснює сміливу постановку зонг-опери «Орфей та Евридіка» О. Журбіна, в якій екстравагантна пластика джаз-танцю і модерну поєднувалася з основами віртуозного класичного танцю.

Яскравим експериментаторством вирізняється і творчість А. Шекери. Здійснена ним у Національній опері новаторська постановка «Лебединого озера» стала виставою, в якій «симфонічна за своїми формами хореографія і поетичний декораційний живопис були підпорядковані музиці П. Чайковського і являли собою високу художню гармонію» [46, с. 15].

Представив хореограф і власне бачення хореографічної інтерпретації симфонічної музики на прикладі постановки «Фантастичної симфонії» Г. Берліоза.

Хореографічні пошуки стимулював і Міжнародний конкурс балету імені Сержа Лифаря, започаткований у Києві у 1994 р.

Кінець XX – початок XXI ст. позначений суперечливими тенденціями та підходами у розвитку української народної хореографії, що позначене у збереженні її недоторканості від різних інновацій до уникнення використання національних традицій і створення лексики, альтернативної національним особливостям українського танцю.

Характерними рисами для сучасного хореографічного мистецтва є створення образу засобами танцювальної лексики, де вона знаходиться у цілісній системі хореографічного твору. Тут рухи, жести, прийоми об'єднані загальною ідеєю, реалізуються у поєднанні зазначених складових. Такими особливостями удосконалення хореографічної лексики С. Дункевич вважає збагачення образно-смісловій палітри балетного сценічного мистецтва XX ст. шляхом пошуку нових пластичних рішень та засобів виразності сценічної хореографічної мови; взаємозбагачення елементів класичного й народного танцю (що яскраво репрезентовано у творчості П. Вірського); розробка нової драматургії сценічного дійства, сюжетно насиченої, з високими темпово-ритмовими вимогами до виконавства; технічне ускладнення виконавської манери, опанування багатостилевим та різножанровим художнім матеріалом балетного танцю [16, с.10].

Наступними рисами сучасної хореографії, за визначенням С. Дункевич, є характерна діалогічність з масовою публікою й культурною елітою.

У річищі постмодерної естетики кінця XX-початку XXI ст. сформувалось сучасне хореографічне мистецтво, що відтворює особливості національної ментальності засобами сучасної пластики. Використовуючи народну та музику сучасних українських композиторів, хореографи створюють композиції, що відображають загальний стан сучасного

суспільства – обтяженість інформацією, наявність скепсису, депресивного стану, стресу. За ствердженням С. Дункевич, на жаль, живі емоції та враження від плину життя (натури) не потрапляють в поле зору митця [там само].

На думку А. Рубіної¹, на одиницю часу у сучасній хореографії сьогодні припадає зовсім мало смислової інформації [32].

У постановці А. Рубіної на театральних сценах представлені низка оригінальних постановок: балети «Весна священна», «Петрушка», «Майська ніч», оперно-балетні композиції «Дитя і чари», балет «А зорі тут тихі». Мисткиня є володаркою кількох театральних премій: «Пектораль», «Образ мрії», «Зірка Голлівуду». Останню А. Рубіна отримала за участь у шестигодинному концерті в Лос-Анджелесі. Артисти єврейського театру «Мазлтов» презентували її балет «Єрусалим», філософський зміст якого утілений у витонченій, самобутній формі.

З постмодернізмом пов'язане поширення напряму масового танцю, що сприяло використанню у хореографії трюків, не характерних для танцю. Так, прикладом такої постановки стала «Різоми» О. Залевського.

¹ Рубіна Алла Давидівна (1944, Київ) – українська артистка балету, хореограф, критик, театрознавець. Заслужена артистка України. Закінчила Київське державне хореографічне училище, Державний інститут театального мистецтва (ГИТИС), факультет театрознавства, курс Миколи Ельяша, м.Москва, Санкт-Петербурзьку (Ленінградську) державну консерваторію, факультет музичної режисури, режисура балету, курс Микити Долгушина.

Працювала артисткою балету в Одеському й Київському театрах опери й балету.

Як Головний балетмейстер працювала в Київському державному мюзік-холі й Київському театрі естради, у Державному музичному театрі для дітей й юнацтва.

У 1990-1996 р. – головний балетмейстер Київського єврейського театру «МАЗЛТОВ», де заснувала вперше у світі професійний «Єврейський балет», що сповідує культуру Діаспори. В 1995 році на фестивалі в Лос-Анджелесі «Єврейський балет» одержав почесний приз «Зірка Голівуду».

Член журі багатьох міжнародних конкурсів: «Сержа Лифаря» Україна, Київ; Сучасної хореографії «Сергія Дягілєва» Гдиня, Польща; «XXI століття» Україна, Київ.

Лауреатка міжнародного конкурсу ім. Сержа Лифаря в номінації «Хореограф» (1994, 1996). Володарка почесного призу «Зірка Голівуду», Лос-Анджелес, США (1995).

Володарка театральних премій «Київська пектораль» (1998, 2000, 2002, 2003) й «Образ мрії» (1997).

Лауреатка міжнародного фестивалю театрів у м.Бухарест, Румунія (1994). Володарка більш ніж 30 нагород Всеукраїнських, Міжнародних фестивалів і конкурсів.

Режисерський почерк А. Рубіної характеризується поєднанням імпровізаційності з високо художньою майстерністю. Режисерка критично ставиться до сучасної західної хореографії. Мотиви агресії є чужими для її творчості. Додаткові ефекти антуражу (грим, блискавку, гуркіт) мисткиня вважає недовговічними. Першочерговими завданнями балетмейстера А. Рубіна вважає ретельний добір музики, органічне поєднання художніх форм і змісту [32].

«Прикро, – зауважує А. Рубіна, – що часто чужу форму наповнюю своїм змістом. Власним, вистражданим... Можливо, не всі модні технології знаю. Останнім часом тяжію до мінімалізму. Відкидаю все зайве.... Єдине, чого б ніколи не ставила, – «Маркіза де Сада», бо мені близькі духовні теми. Спорідненість з Космосом, секрет нашого перебування на Землі, сенс існування, для чого в цей світ прийшла людина і хто вона така... Інколи кортить поглянути на щось крізь призму гумору, іронії. Так були створені «Сіртакі» й «Чудернацькі люди». Буває, дивлюсь на танець по-філософськи у «Містечковій феєрії» [там само].

Цікаві хореографічні задуми реалізовані сучасним балетмейстером, художнім керівником ансамблю імені П. Вірського, героєм України Мирославом Вантухом. Прикладами таких постановок є композиції «Український чоловічий танець з бубнами», «Угорська рапсодія» та ін. Будучи головним балетмейстером ансамблю України імені П. Вірського, він разом з танцівниками зумів довершено поєднати фольклорно-етнографічні перлини українського народу з лексикою та формами академічного народно-сценічного танцю. Емоційно-виразну картину «Карпати», пройняту національним колоритом, М. Вантух створив у стилі багатопланових монументальних хореографічних полотен П. Вірського. Тут переплелись неповторні народні барви. Участь юних вихованців школи при ансамблі у композиції став кульмінацією постановки.

Часто сучасну хореографію розуміють як довільну композицію рухів. Натомість представники сучасної хореографії презентують її у

філософському осмисленні життя, втілюючи дуалізм буття в трагічному контексті (М. Ек), або втілює життєві суперечності в поезії танцю (І. Кіліан) [16].

Ім'я А. Шекери відоме у хореографічному світі завдяки його новаторським виставам, які надихають на утвердження танцювального симфонізму у монументальних постановках: «Фантастичній симфонії» Г. Берліоза, фолк-опері «Цвіт папороті» Є.Станковича, реалізованої з артистами ансамблю ім. П. Вірського.

Для А. Шекери-балетмейстера характерними є поліфонічністю танцювальної лексики, поєднання класичних, модерних рис. Хореограф стверджує новий напрям у європейському балеті, що його започаткували Ю. Григорович, О. Виноградов, І. Бельський, Н. Касаткіна, В. Васильєв та ін. «Це мистецтво стало діалектичним запереченням ілюстративної хореодрами минулого» [16].

У масштабних постановках А. Шекери за творами В. Губаренка, Є. Станковича реалізувались здобутки національного балетного симфонізму, які позначили риси нового напрямку – балетного театру. У них актуалізувався принцип наскрізного пластичного розвитку хореографічної дії – симфонічна драматургія. Ці риси притаманні інтерпретації балету «Камінний господар» В. Губаренка за однойменною філософською драмою Лесі Українки.

Присутня еkleктика у спробах створення власного балету відповідала полістилістиці художньої культури кінця ХХ ст. Опанування поетики модерну відбувалось шляхом запозичень, цитувань, стилізації, використання західних оригіналів як джерела для нового твору. Вітчизняні митці поступово опановували естетичні принципи модерну й постмодерну, орієнтуючись на класичну традицію й лексику [16].

Таким чином класичний танець поставав у новій якості, поєднуючись з новітніми тенденціями модерністської естетики.

Яскравою сторінкою в хореографічному мистецтві стала діяльність Аніко Рехвіашвілі, з притаманними їй екзистенційно-психологічними

мотивами. Так, стилістика балету «Сузір'я Аніко» (експресія, підкреслена витонченість, «марочність» рухів, звернення до «вічних» музичних канонів та вподобань тощо) актуалізується сучасною людиною у прагненні бути почутою [там само].

Хореографії 2000-х років властиві прояви розпачу й душевного дискомфорту, аж до втрати моральних критеріїв. Інколи вони межують з відвертим цинізмом (хореографічна інтерпретація Р. Віктюком п'єси О. Уайльда «Саломея»). Гротескно-пародійний тон прочитання цього твору межує з апокаліпсичними настроями.

Опанування українським балетним театром естетики модерн-танцю продовжується на початку ХХІ ст. Зруйновані ідеологічні установки зумовили руйнування єдиного художнього методу. Хореографічне мистецтво являло собою строкату палітру претензійних експериментів, метафорично-узагальнених філософсько-естетичних засад постмодерного мистецтва, комерційні пропозиції дилетантів. Така еkleктична панорама потребувала переосмислення, засвоєння, асиміляції на національний ґрунт. Тому у спробах модерн-хореографії відбувались процеси змішування різних смаків, часто позбавлених естетичності. У постановках О. Ватманського (Київський академічний муніципальний музичний театр для дітей і юнацтва) «Поцілунок феї» І. Стравінського й «Візок татуса Жюньє» на музику Р. Штрауса. артисти танцюють модерн-танець на пуантах на кшталт танцівників у виставах видатних метрів сучасності (Дж. Ноймаєр, В. Форсайт, У. Шольц, І. Кіліан), які здійснюють свої постановки на пуантах, рахуючи, що класичний танець є найбільш виразним, гнучким і спроможним органічно вбирати та перетворювати хореографічну лексику авангардних течій та напрямів сьогоденної світової сценічної хореографічної культури [16].

До певних новаторських ідей вдається балетмейстер Радуга Поклітару. Так, на сцені Одеського театру опери і балету у 2002 р. він поставив оригінальну інтерпретацію «Кармен-сюїти» Р. Щедріна та хореографічні фантазії на музику Й. С. Баха, вразивши шанувальників балетної класики.

Постмодерністська лексика з її відверто іронічним ставленням до класичного танцю й експресією настроїв та почуттів, з руйнацією і перекрученням традиційних хореографічних форм викликала значний інтерес і у виконавців і у глядачів [там само].

Р. Поклітару упровадив авангардистську пластику в контексті сучасних течій модерн-балету, де розвінчує канони класичного танцю. Зазвичай, у культурологічному контексті постмодернізм характеризують як реакцію на комерціалізацію культури, на застарілі традиції і прийоми, соціально-культурну конфронтацію офіційному мистецтву. Таке розуміння постмодерну реалізуються у балетмейстерських пошуках М.Ека, В.Форсайта, І.Кіліана, Дж.Ноймаєра, які стверджують антикласичні танцювальні форми й виразові прийоми. Ускладнена й віртуозна хореографічна лексика Р.Поклітару, побудована на нових досягненнях західного балету, стала підґрунтям для класичного танцю Т.Білецької, Д.Дацишина, що підкреслює вольові, емоційно-наснажені риси їхніх головних героїв.

Сміливі пошуки, різноманітні експерименти хореографів і танцівників формують сучасну хореографічну культуру, збагачуючи її новими жанровими ознаками танцю модерн, естрадного, симфонічного, спортивного танцю тощо). Цей процес має інтегративний характер. Українська хореографічна культура збагачується традиціями арабської, латиноамериканської, афроамериканської, західноєвропейської культури. За визначенням мистецтвознавців сценічний танець стає дедалі інтелектуальнішим.

РОЗДІЛ 2

ЖАНРОВА ХАРАКТЕРИСТИКА УКРАЇНСЬКОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ ст.

2.1. Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені Павла Вірського як осередок збереження національних традицій

Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені Павла Вірського є національним професійним танцювальним колективом України.

Основу репертуару ансамблю становлять старовинні й сучасні танці різних регіонів України. Показовою рисою ансамблю є широке відображення сучасної тематики і творче використання спадщини народного танцю.

Легендарний колектив, що є справжньою візитівкою української культури, був створений у 1937 р. балетмейстерами Павлом Вірським² і Миколою Болотовим³ задля вивчення, збереження й популяризації народно-сценічного мистецтва України. За час існування ансамблю очолювали Павло Вірський (1937-1940, 1955-1975), Олексій Гомон (1975-1976), Кім Василенко (1976-1977), Олександр Сегаль (1977–1980). Від 1980 художнім керівником і

² Вірський Пало Павлович (1905-1975) – український танцівник і хореограф, Народний артист СРСР (1960). Організатор (1937), балетмейстер (до 1940), художній керівник (1955-1975) Ансамблю танцю УРСР. У своїй творчості розвив знахідки і традиції, закладені Михайлом Андрійовичем Соболевим. З 1977 р. Національний заслужений академічний ансамбль танцю України носить його ім'я.

³ Болотов Микола Олександрович (1904-1955) – український балетмейстер, артист балету. Працював в Одеському (балетмейстер у 1931-1933 рр.), Харківському (очолював трупу в 1933-1934 рр.), Дніпропетровському (керував балетною трупою у 1934-1935 рр.) та Київському театрах опери та балету разом з П. Вірським. У 1937 р. разом із П. Вірським заснував Державний ансамбль українського народного танцю.

генеральним директором є Мирослав Вантух⁴. Посади головного диригенти обіймали І. Іващенко, Є. Досенко, С. Савчук, В. Редько [1].

Сьогодні посаду головного диригента обіймає н.а. України Олександр Чеберко, який створює обробки для оркестру. Найбільшу популярність дістали «Козацька сотня», «Закарпатська звитяга», обробка української народної пісні «Ой чий то кінь стоїть».

Ансамбль танцю виступав у більш ніж 80 країнах світу, маючи успіх і підтримку глядачів.

Програма колективу складалась з «Української сюїти», сучасних танців Донбасу («Шахтарський перепляс»). Перший виступ ансамблю відбувся першого вересня 1937 р. на Міжнародному театральному фестивалі. Протягом наступних десятиліть ансамбль реорганізовували у Державний ансамбль танцю УРСР (1959). У 1959 р. колективу присвоїли звання заслуженого, 1971 – академічного, 1977 – імені П. Вірського, 1997 – національного.

За часів П. Вірського ансамбль набув статусу одного з найкращих танцювальних колективів світу. У репертуарі ансамблю крім обробок автентичних українських народних танців почали з'являться оригінальні сюжетні й сюїтні композиції, що розкривають минуле й сучасне життя українського народу. П. Вірський став постановником святкового прологу «Ми з України», «Гопака», «Козачка», кадрили «Дев'ятка», завзятих «Запорожців», «Повзунця», епічної композиції «Про що верба плаче», жанрової сценки «Чумацькі радощі», «Шевчиків», «Плескача», поетичної «Подоланочки», картинок з сучасного життя «Вишивальниці», «Моряки», комедійних сценок, навіяних образами українського вертепу «Ляльки», «Ой, під вишнею». У постановці О. Сегалю репертуар ансамблю збагатився

⁴ Вантух Мирослав Михайлович (1939) - з 1980 і до нині – художній керівник та генеральний директор Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. Павла Вірського. Автор понад сорока танцювальних постановок. Герой України, народний артист України, засновник Національної академії мистецтв України.

хореографічними композиціями «Вербиченька», «Лісоруби». За ініціативи головного диригента І. Іващенко склад оркестру змінився задля надання українського звучання музичному супроводу. М. Вантух поповнив репертуар самобутніми композиціями «Карпати», Українським чоловічим танцем з бубнами, Українським святковим, «Літами молодими», «У мирі та злагоді», «Україно, моя Україно». З колективом співпрацювали українські композитори В. Гомоляка, Л. Колодуб, Я. Лапинський. художники А. Петрицький, Ф. Нірод, Т. Яблонська, А. Коцка, Г. Маковська. Тому художнє оформлення вистав завжди вражало своєю вишуканістю.

У різні роки в ансамблі солістами балету працювали Є. Авер'янов (з 1993 – балетмейстер ансамблю), М. Бадрак, Г. Вантух, Є. Гатицький, О. Долгих, В. Застрожнов, В. Ізотов, І. та С. Кирилюки, О. Князєв, В. Коломієць, В. Котляр, А. і В. Магітови, В. Мещан, Б. Мокров, Л. Петренко І. Том'як Г. Чапкіс, А. Фетисова, Б. Чорноусов, А. Шелудько, Н. Юмашева; серед атристів оркестру Д. Коваленко, В. Шунько, О. Пономарьов та ін.

У складі ансамблю групи солістів балету, артистів оркестру, диригент. При ансамблі діє хореографічна студія (1962) та дитяча хореографічна школа (1991).

Досягнення високого професійного рівня упродовж існування колективу стало можливим завдяки активній і копіткій роботі артистів, балетмейстерів, педагогів, спрямованій на невинне удосконалення власного професійного рівня, впровадження високих сценічних стандартів на вітчизняній танцювальній сцені, поповнення репертуару новими сценічними творами, популяризації української хореографічної культури у нашій країні та за її межами.

Підґрунтям високого професійного рівня учасників ансамблю стали естетичні, педагогічні принципи, закладені його фундатором П. Вірським. Коротко охарактеризуємо їх. За визначенням Г. Боримської у діяльності колективу реалізувались основні напрями розвитку української народно-сценічної хореографії, а саме, поєднання традицій і новаторства,

національного й інтернаціонального, поєднання фольклорних джерел із сучасними танцювальними формами, синтез народного й класичного танцю, еволюція лексики українського танцю, розширення тематики хореографічних композицій шляхом звернення до сучасності й театралізації фольклору [6, с.20-22].

Новаторство П. Вірського полягало в органічному поєднанні фольклорної лексики й класичної пластики. Балетмейстер створив академічну танцювальну мову, що стала лексикою сучасної української народно-сценічної хореографії, яка стала провідною тенденцією в її сценізації. Нова лінія створення українського народно-сценічного танцю й балетмейстерська реформа полягала у поєднанні елементів українського танцювального фольклору з класичним танцем [6].

П. Вірський у балетмейстерській діяльності органічно поєднував традиції світового хореографічного мистецтва з новаторськими ідеями, характерними для 1940-1960 рр., створивши зразки поєднання народної хореографії та академічного мистецтва [33].

Професійна діяльність П.Вірського, за визначенням Т. Благової, являє собою етапи розвитку хореографічного мистецтва й освіти, що вплинули на розвиток вітчизняного балетмейстерства, скеровуючи подальші пошуки хореографів [8].

Наступним принципом балетмейстерської діяльності П. Вірського було виявлення драматургії у народно-сценічній хореографії, позбавлення її штампів і шаблонів. Так, за визначенням В. Литвиненка, «творам П. Вірського притаманний драматизм і театральність, які не укладались у звичайні стереотипи народно-сценічної хореографії» [25, с.23]. Як режисер, глибоко осмислюючи ідейно-художній зміст вистави, він прагнув до цілісності хореографічного твору. Застосовуючи досвід балетного театру середини ХХ ст., П. Вірський розвинув у народно-сценічній хореографії принцип «симфонічної пластики», презентуючи власне бачення симфохореографічної драматургії народного танцю, тим самим випередивши

світову практику й довівши, що принципи балетного симфонізму – не монополія класичного балету» [8, с.90].

Яскрава драматургія хореографічних творів зумовлювала відповідний рівень акторської майстерності танцівників. Характерною рисою артистів балету є глибокий артистизм, який помітний балетним критикам і глядачам. Хореограф наполягав на тому, що рух потрібно не танцювати, а розповідати у танці, передаючи його зміст пластикою. Такі задачі обумовили вимогливий підхід до танцівників ансамблю – надзавдання у вигляді реалізації основної ідеї композиції, кожного образу в ній.

Характерною рисою П. Вірського-хореографа та інтерпретатора стало творче збагачення фольклорних джерел. За ловами Ю. Станішевського, Вірський дбав не лише про збереження, розвиток, а й збагачення національного хореографічного мистецтва, популяризуючи його найкращі зразки. Творчим кредо колективу митець визначив творче збагачення народних джерел, акцентуючи увагу на лексичному ускладненні хореографічної мови артистів ансамблю [35]. Л.Цветкова наголошує на багатоаспектності сценічної хореографії П. Вірського – митець розглядав національну хореографічну культуру не як сталу канонізовану форму, а як відкриту художню систему, яка, доповнюючись іншими хореографічними мовами, постійно збагачує її виразально-зображувальну палітру [40, с. 21].

Характерною ознакою ансамблю є різноманітна хореографічна підготовка, завдяки якій танцівники утримують високо професійний рівень. Як зауважує Ю. Станішевський, основою високої хореографічної культури й академічної манери учасників колективу є класичний танець і щоденний класичний екзерсис [35, с.181]. Цей принцип, закладений П. Вірським, є актуальним і у наш час Таким чином формування професіоналізму колективу забезпечується наполегливою щоденною працею біля станка усіх без винятку учасників ансамблю. Принцип професійного зростання танцівника в ансамблі визначає вимогливість його керівника М. Вантуха до акторів, до себе як керівника, що сприяє утримувannya дисципліни, свідомого ставлення до

кропіткої систематичної праці. Для балетмейстера важливо, щоб глядачі не здогадувались, що кожне «па» непросто вишліфовується, глядачі мають спостерігати віртуозне виконання номерів і підтримувати високий професіоналізм оплесками [26].

Важливим педагогічним принципом для М. Вантуха є збереження індивідуальності кожного артиста. Як керівник він знає кожного зі ста двадцяти артистів балету й тридцяти музикантів. Головну мету свою й ансамблю вбачає у продовженні традицій, закладених засновником колективу П. Вірським – це збереження й розвиток української культури, а саме, українського народного танцю. Зберігаючи свою національну ідентичність, артисти, за словами митця, мають йти у ногу з часом.

Творчість Національного ансамблю імені П. Вірського поціновано у світі. Доказом цього є регулярні гастролі у більше, ніж 80 країнах світу, розписаний графік гастрольних маршрутів. У фіналі усіх концертів глядачі аплодують артистам стоячи [там само]. Журналісти авторитетних зарубіжних видань (The New York Times, The Washington Post, Le Figaro), – за словами М. Вантуха, – завжди надають високу оцінку виступам ансамблю за кордоном. Французький журналіст Рене Сервін, який до цього майже завжди всіх критикував, опублікував про нас статтю «Осяйна мрія», де написав: «Таку ідеальну в усьому програму, яку показує ансамбль Вірського, парижани можуть побачити раз на десять чи двадцять років» [там само].

Протягом 2022-2023 років ансамбль активно долучився до мистецького руху на підтримку України. У квітні 2022 р. колектив гастролював у Європі з «Solidarity European tour». Одним з масштабних став виступ на найбільшій європейській сцені у Берліні 20 квітня 2022 р. Цей захід став непересічною культурною подією у Німеччині, основною метою якого стало не лише презентація української культури, а й збір коштів на підтримку вітчизняних мистецьких колективів.

Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені Павла Вірського є ретранслятором народного хореографічного мистецтва.

Принципи ансамблю наслідують не лише відомі майстри народної сцени, а й хореографи-постановники балетного театру.

2.2. Академічний театр «Київ Модерн-балет» як виразник хореографічного мистецтва доби постмодерну

Академічний театр «Київ Модерн-балет» розпочав свою історію 19 грудня 2005 р., коли на київській сцені Київського муніципального академічного театру опери та балету для дітей та юнацтва відбулась прем'єра вистави «Le forze del destino» (Сили долі). Ініціатором вистави став меценат Володимир Філіппов⁵, який запросив для її реалізації хореографа Радугу Поклітару⁶. Вистава, у якій поєдналися класична й сучасна музика, мистецтво бельканто, сучасна пластика, стала резонансною подією у культурному житті Києва. Успіх цього проекту спричинив пропозицію В. Філіппова до Р. Поклітару щодо організації першого в Україні театру сучасної хореографії. Пройшовши попередній кастинг, шістнадцять молодих професійних танцівників склали першу балетну трупку колективу. Прем'єрною виставою новоствореного колективу став балет «Кармен. TV» на дві дії на музику Ж. Бізе, презентація якого відбулась на сцені Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка 25 жовтня 2006 р. Вистава одразу отримала розголос й престижну театральну нагороду «Київська Пектораль – 2006» у двох номінаціях «Краща вистава року» й «Краща робота балетмейстера» [21].

Протягом 2009-2017 рр. «Київ модерн-балет» був у складі Київського муніципального академічного театру опери та балету для дітей та юнацтва.

⁵ Філіппов Володимир – (1968) – український продюсер, художник, співзасновник і генпродюсер продюсерського центру «ІнсайтМедіа» (InSiteMedia).

⁶ Поклітару Радуга - (1972, Кишинів) – хореограф-постановник, працює в Україні та інших країнах, заслужений діяч мистецтв України (2017), лауреат Національної премії України ім. Тараса Шевченка (2016), лауреат премії «Людина року» (2017), народний артист Молдови (2016), лауреат міжнародних конкурсів, засновник та головний балетмейстер Академічного театру «Київ Модерн-балет». Професор кафедри сучасної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв. На сьогоднішній день хореограф є автором понад сорока одноактних та повнометражних вистав і танцювальних сцен в операх, поставлених на різних сценах, серед яких Національні театри Молдови, Латвії, Білорусі, Чехії, Сербії та України,

З кінця 2017 р. – став функціонувати самостійно під назвою Комунальний заклад «Театрально-видовищний заклад культури “Академічний театр Київ модерн-балет”». У балетній трупі налічується 23 артисти. За період існування колективу театр презентував глядачам 16 одноактних та п'ять повнометражних балетів, отримавши за деякі з них премії «Київська пектораль» у номінації кращі вистави року [21].

Творчим кредо колективу є формування лабораторії сучасного танцю, що реалізовується через сміливі експерименти, оригінальні прочитання всесвітньо відомих театральних сюжетів. У виставах «Київ Модерн-балету» відбувається оновлення та збагачення форми й лексики сучасного танцю.

У репертуарі колективу реалізовані балетмейстерські експерименти молодих та досвідчених митців. Різноманітні композиції знаходять відгук у глядачів різних поколінь. Для реалізації творчих задумів хореографи обирають музику різних епох. Це вистави на музику старовинних композиторів «*Con tutti I strumenti*» (музика А. Сальєрі, хореографія Р. Поклітару), «Танцюємо Перголезі» (музика Д. Перголезі, хореографія Р. Поклітару), «Сарабанда» (музика Г. Генделя, хореографія Р. Поклітару); композиторів романтичної доби), «Шкіра, в якій я живу» (музика Ф. Шопена, хореографія С. Кона), «1+1+1» (музика Е. Гріга, хореографія Р. Поклітару), «Баркарола» (музика Ж. Оффенбаха, хореографія К. Курман), «Голос» (музика А. Каталані, хореографія Р. Поклітару); музикантів ХХ ст. та наших сучасників «Ці люди» (музика Ж.Брель, хореографія К. Курман), «Історія старого» (музика Liza Gerrard&Patrick Cassidy Vespers, хореографія А. Водзянського); народні музичні джерела («Шлях», хореографія Р. Поклітару), «Ой чумак я нещасливий» хореографія К. Курман) [21].

Однією зі знакових у репертуарі театру стала вистава «Дев'ять побачень» (музика Ф. Шопена, хореографія Р. Поклітару). Головний балетмейстер театру, обравши музику польського романтика, подібно до музичної створив модель романтичного всесвіту людини у пластиці. У кожному побаченні Р. Поклітару як і в прелюдиях польського композитора

відтворений певний емоційний стан. За задумом балетмейстера сюжетна лінія охоплює життя людини – від юності (Прелюдія №1 до мажор) до зрілості (Прелюдія №24 ре мінор), у якому головні герої дорослішають ще на одну любов. Балетмейстер свідомо обирає естетику чорно-білого мінімалізму, зосереджуючи увагу глядача на глибині почуттів, щирості висловлювання. Аскетичні декорації, костюми, атрибутика концентрують увагу на сюжетній лінії, грі акторів.

За оцінкою мистецтвознавців Р. Поклітару створив «філігранну, блискучу, неповторну в деталях і різноманітні виразів хореографію, у якій кожна зі сцен набуває нової віртуозності. Адже це той естетичний і культурний рівень творення, і той, мабуть єдиний та унікальний за наших часів Майстер, з яким ваша душа жодного разу не відчує навіть натяку на пошлість, попсову цвіль, жорстку агресію – натомість, всякий раз ви наповнюєтесь незрівнянним відчуттям правди, живої енергетики й досконалої краси відвертих стосунків» [12].

Висока оцінка професійної майстерності головного балетмейстера є не поодиноким. На сторінках українського журналу «Музика» 19 жовтня 2023 р. знаходимо статтю щодо нового балету «ДискриміНАЦІЯ» на актуальну тему сьогодення – дискримінацію людини у сучасному суспільстві. Постановний склад балету (лібретист, балетмейстер, постановник Р. Поклітару, сценограф О. Білозуб, художник костюмів Д. Курята) вирішують сценографію у жанрі хореографічної фантазії, що складається, на перший погляд непов'язаних одна з одною, низки новел-притч, які узагальнено розповідають про різні види дискримінації. Режисерський корпус вистави приділяє велику увагу організації неперервних рухів танцівників як виразу їхнього внутрішнього життя, емоціям як показникам розбіжностей людського суспільства [12].

Головним меседжем вистави стала ідея, яка пропагує цінності демократичного цивілізованого світу; головною метою – висвітлення явища дискримінації і толерантності, зневаги й взаєморозуміння. Режисери й актори

прагнуть, щоб ця вистава сприяла усвідомленню людьми своєї ідентичності, яка сприятиме формуванню спільноти – нації.

Сам постановник так визначає ідею нового балету. «На перший погляд, дослідження такого комплексного поняття, як дискримінація, може здатися неочевидним вибором для головної теми великої танцювальної вистави. Проте в основі всіх проявів дискримінації лежить свідоме або несвідоме бажання зробити життя іншої людини нестерпним, це квінтесенція емоційного придушення, приниження людської особистості. Танець же, насамперед, – емоційний за природою. Тому все яскраво емоційне, нехай і з негативним забарвленням, у нашому житті є чудовим об’єктом для вивчення та роздумів шляхом створення хорео-режисерського тексту – тіла балетної вистави» [12].

За словами сценографа О. Білозуба «У проєкті “ДискриміНАЦІЯ” прослідковуватиметься звернення до тематики індустріалізації як нової знаково-семантичної системи й тематики новітніх форм міської комунікації. Апологетика урбанізму не лише диктує певне коло образів, тем чи сюжетів хореомалюнку, а й спонукає до інтенсивного пошуку нетрадиційних способів їхнього втілення, а відтак до кардинального оновлення всієї системи виразових засобів, що буде прослідковуватиметься не лише в сценографічному оформленні, а й естетиці костюмів» [12].

За задумом художника костюмів Дмитра Куряти, у кольорі костюмів відображені кольори калейдоскопу великого міста – колір асфальту, бетону. «У формах і силуетах костюмів, які є алюзіями на архітектурні форми міст, відображатиметься так звана метафора зовнішньої оболонки, в яку ув’язнено живу душу. Структурність і геометрія міських будівель є основою ритмометричної побудови костюма», – зазначає Дмитро Курята [12].

Цікавим є музичне оформлення балету, у якому використана музика Г. Генделя й В. Сильвестрова. Р. Поклітару є прихильником і гарним знавцем сучасної української музики. Отже у цьому балеті використав музику сучасного українського композитора В. Сильвестрова. Композитор

філософськи осмислює місце людини у Всесвіті, адже його твори органічно вписались у хореографічні сцени хореографічної фантазії [12].

2.3. Хореографічна жанрово-стильова палітра Вінниччини

2.3.1. Академічний ансамбль пісні і танцю «Поділля» – професійний вокально-хореографічний колектив Вінниччини

Академічний ансамбль пісні і танцю «Поділля» є найстаршим мистецьким колективом Вінницької області у напрямку популяризації народної пісенної та хореографічної спадщини регіону. Ансамбль заснований у 1944 р. на базі капели ім.М.Д.Леонтовича, яка існувала у Вінниці протягом 1919-1941 рр. Художнім керівником запрошено Олександра Середюка. Через важкий повоєнний стан невдовзі колектив був реформований в ансамбль бандуристів «Вітерець Поділля», який у 1982 р. реорганізовували у ансамбль пісні і танцю «Поділля», у якому налічувалось 60 артистів [27]. До складу ансамблю увійшли мішаний хор, оркестр та хореографічна група. Керівниками колективу у різні часи були з.д.м. України, професор Анатолій Мархлевський, Володимир Хазанович, Родіон Скалецький, Серафим Гладецький. Пісня Р. Скалецького на слова І. Масляєва «Подільський вітерець» стала візитівкою ансамблю протягом довгих років. У 1980-1990-ті роки колективом керували Г. Новіков, н.а.України В. Газінський, з.а. України В. Ткаченко. До формування творчого обличчя колективу долучились хормейстер Едуард Зілінський, поети Ніна Гнатюк та Михайло Каменюк, режисер Іван Масляєв, художники Ірина Попенко та Костянтин Вітавський [27].

З 1996 р. посьогодні художнім керівником та головним балетмейстером «Поділля» є з.а. України Анатолій Кондюк. Головний хормейстер – з.а. України Віктор Волков, керівник народного оркестру – Володимир Пиріг, балетмейстери – з. а. України Людмила Кондюк, Віктор Марценюк, Тетяна Новікова, завідувачий постановочною частиною – Володимир Черевик. Нове керівництво ансамблю кардинально змінює репертуарну політику, надаючи

пріоритет місцевому фольклору. Ансамбль «Поділля» працює як справжній регіональний колектив, популяризуючи народні пісні, зібрані місцевими подільськими фольклористами, знаними далеко за межами області (Настя Присяжнюк, Гнат Танцюра, Радіон Скалецький, Зоя Чорна, Марія Руденко) [27].

У 1992 р. на базі ансамблю відкрилась дитяча хореографічна студія, викладачами якої протягом її існування були Людмила Кондюк, Жанна Мартиненко, Олександр Веселовський, Оксана Гришина [54, с.62].

Колектив проводить активну концертно-просвітницьку діяльність у громадах Вінниччини. Ансамбль «Поділля» є постійним учасником культурно-мистецьких заходів, концертів до Дня міста, Дня Незалежності України, Дня козацтва, Дня працівників культури та майстрів народного мистецтва. Протягом 2000-2010 рр. у портфоліо ансамблю – гастролі країнами Західної Європи (Німеччина, 2001; Польща, 2002, 2004; Швейцарія, 2000) [там само].

Основним завданням Ансамблю пісні і танцю «Поділля», за словами А. Кондюка, є збирання, збереження фольклорних джерел Вінниччини, а також популяризація зразків народного хореографічного мистецтва серед населення вінницького краю. Основним завдання постановників є обробка, інсценізація фольклорного матеріалу, представлення його в естетично привабливому для глядача вигляді [там само, с. 63]. Такою концертною програмою, побудованою на народних джерелах стала «Подільська рапсодія». Репертуар оновлюється різножанровими програмами, що презентують культуру інших народів, які проживають на території Вінниччини. Серед них «Мовами, сестрами квітне Подільська земля» – «Молдовська хора», «Циганська рапсодія», єврейська «Нава пагіла» та ін. У програмі «Пісня єдності» презентовані авторські твори митців колективу. Тематичні програми до свят: «Країна козаків» – героїко-патріотичного спрямування, «Колядки-щедрівки», «Різдвяне подвір'я» – новорічної тематики, до Дня Гідності й Свободи.

Авторські вистави створені А. Кондюком складають основний корпус репертуару колективу: «Весілля на Поділлі», «Червона калина», «Зійдімося роде» (вокально-хореографічна композиція); одноактний балет «Устим Кармалюк»; на фольклорних джерелах Східного Поділля («Подільський вихиляс», «Подільський кручений», «Полька-Подольянка»); гопаки, танці регіонів України (Полька-Волинянка, Опришки); танці інших народностей (Циганська рапсодія, Молдовська Хора); композиції, що відображають історичне минуле українського народу «Поляниці» (танець українських амазонок). Більшість постановок засновані на українських традиційних танцях Поділля.

Вокально-хореографічні композиції ансамблю відтворюють народні обряди, зокрема і окремих подільських сіл. Так, всі мелодії вокально-хореографічної композиції «Сільські приспівки» записані в с. Ковалівка Немирівського району Вінницької області. Візитівкою ансамблю стали композиції «Подільська рапсодія», «У вишневому саду», «Весілля на Поділлі», «Козацька слава», «Добрий вечір, щедрий вечір...», «Ми – з подільського краю», «Калинонька». Поряд з великими вокально-хореографічними композиціями в репертуарі колективу є велика кількість народних пісень регіону різних жанрів. Це – козацькі і чумацькі пісні, історичні думи, родинно-побутові та ліричні пісні, колядки, щедрівки, купальські та жнивварські пісні, жартівливі хорові сценки, мелодії народних танців у виконанні оркестру [27].

Музичний супровід, аранжування до хореографічних вистав створюють головний балетмейстер та диригент оркестру. Важливим для А. Кондюка є живе виконання оркестру. Тоді, за словами митця, танець живе, а музика й танець посилюють одне одного [54].

Ансамбль «Поділля» є учасником мистецьких проєктів, просвітницьких заходів. Це виступи на відкритті шостого Міжнародного фестивалю «Музика без кордонів» (м. Ужгород, 2018), у мистецькому проєкті «Шляхами ткані Буші» (с. Буша Ямпільського району, 2019), на V Всеукраїнському фестивалі

фольклорних колективів на приз Гната Танцюри (до 120-річчю з дня народження подільського фольклориста), фестивалі «Малина Фест» (м.Гайсин, Вінницька обл., 2021), Всеукраїнському фестивалі «Подільський оберіг» до 30-ї річниці Незалежності України (с.Буша, Ямпільського району, 2021), на XII Міжнародному етнофестивалі «Живий Вогонь» (Якушинці, Вінницький район, 2021).

За роки свого існування під керівництвом з. а. України, А. Кондюка ансамбль брав участь у Всеукраїнському конкурсі ім. П. Вірського. Так, у 2011 р. колектив отримав диплом за участь у III Всеукраїнському фестивалі-конкурсі народної хореографії ім. П. Вірського, у 2015 та 2017 рр. – диплом лауреата II премії цього заходу.

2.3.2. Дитяча хореографічна освіта у соціо-культурному просторі м.Вінниці

Дитяча хореографічна освіта є досить молодою на Вінниччині. На відміну від хореографічних студій, гуртків, які налічують давню історію, хореографічні відділення мистецьких шкіл відкрились у 2000-х роках. У наш час у м. Вінниця діють п'ять спеціалізованих мистецьких закладів освіти для дітей, у яких функціонують хореографічні відділення (Вінницькі дитячі музичні школи №1, 2, Вінницька дитяча школа мистецтв, Вінницька дитяча школа мистецтв «Вишенька», КЗ Вінницько-хутірська дитяча школа мистецтв).

Адміністративно згадані дитячі школи мистецтв відносяться до однієї територіальної громади. Однак КЗ ВХДШМ⁷ знаходиться у віддалений від інфраструктури південно-східній частині м. Вінниця, а тому є основним соціо-культурним осередком громади. У завданнях щодо реалізацій своїх

⁷ Комунальний заклад «Вінницько-хутірська дитяча школа мистецтв» була започаткована як районна дитяча школа мистецтв. За адміністративно-територіальними змінами у 2019 р. с. Вінницькі Хутори увійшли до складу Вінницької територіальної громади, КЗ ВХДШМ стала філією Вінницької школи мистецтв, а у 2021 р. набула статусу комунального закладу.

функцій ці мистецькі заклади освіти мають багато спільного. У своїй діяльності мистецькі заклади освіти поєднують одразу кілька функцій: освітню, виховну, просвітницьку. Хореографічні відділення як складові у загальній структурі дитячих мистецьких шкіл відіграють вагомую роль у житті громади. Вони працюють за типовими освітніми програмами мистецької освіти з хореографічного мистецтва у мистецьких закладах освіти для дітей⁸ і покликані вирішувати нагальні потреби художньо-естетичного виховання дітей засобами хореографічного мистецтва. За типовими освітніми програмами мистецької освіти хореографічного мистецтва [39] найбільшу кількість годин навчального навантаження складають класичний та народно-сценічний танець. Натомість пропозиції хореографічних відділень дитячих мистецьких шкіл м. Вінниця представлені різними танцювальними напрямками:

- спортивно-бального танцю (ансамбль спортивно-бального танцю ДМШ №1, зразковий аматорський ансамбль спортивного бального танцю «Star-Dance» ВДШМ «Вишенька»);

- сучасного танцю (ансамбль «Чарівні зорі» ВДМШ №2, зразковий аматорський ансамбль сучасного танцю «V-dance» ВДШМ «Вишенька»);

- класичного танцю (ансамбль «Варіація» ВДШМ «Вишенька»).

Найбільшу кількість у переліку дитячих хореографічних колективів мистецьких шкіл м. Вінниця складають ансамблі народно-сценічного танцю (ансамблі «Сяйво», «Візерунок» ВДМШ №2, зразковий аматорський ансамбль «Подоланочка» ВДШМ, зразковий аматорський колектив «Мальви» КЗ ВХДШМ, ансамбль народного танцю «Пролісок» ВДШМ «Вишенька»). Основним завданням, яке вбачають викладачі хореографічних дисциплін мистецьких шкіл, є виховання у дітей любові й зацікавленості до народної культури. Знайомство з найкращими зразками національного

⁸ Типова освітня програма початкової мистецької освіти з хореографічного мистецтва. Київ, 2019.

хореографічного мистецтва сприяє формуванню в учнів моральних цінностей, естетичних смаків.

Крім практичних занять, учні опановують музичну грамоту та засвоюють теоретичний курс з історії хореографічного мистецтва. Найцікавішими формами хореографічної творчості для них є ансамбль та колективні заняття з постановочних номерів. У репертуарі колективу представлені хореографічні композиції з народно-сценічного танцю («Плескач», «Поліські гуляночки», «Гуцульська рапсодія», «Гопак», «Чардаш», «Лезгінка», «Козачок»), жанрово-сценічні постановки («Тарантела», «Веснянка», «Арагонська хота», «Дівочий перепляс», «Цвіте терен», «Ой-ра», «Дитяча полька», «Цукровий настрій»). Усі вони сприяють розвитку хореографічної техніки, виконавської майстерності, оволодінню сценічною культурою.

Основним принципом викладачів у взаємодії з дітьми є налагодження дисципліни. Тому керівники колективів з перших занять привчають юних танцівників до охайного зовнішнього вигляду, серйозного ставлення до занять, поваги до викладачів, друзів, а головне, – плекають любов до народно-сценічного танцю, а відтак до традицій та культурного надбання українського народу.

Популяризація народно-сценічної хореографії, її найкращих зразків – є творчим кредо викладачів хореографічних дисциплін, яке вони доводять повсякденною копіткою працею. Заняття танцями – це щоденний труд, а дисципліна у цьому процесі є підґрунтям, на якому тримається успіх.

Плідно співпрацюють з викладачами-хореографами їхні колеги – концертмейстери хореографічних класів. Вони ретельно добирають репертуар до занять з народно-сценічного й класичного танцю. Маючи великий досвід у роботі з дітьми, вони є повноцінними учасниками навчально-виховного процесу.

Особливо значними подіями для колективів шкіл і самих учнів стає участь у різноманітних фестивалях і конкурсах, на яких юні вінничани

презентують хореографічне мистецтво подільського краю в Україні та за її межами. Найпопулярнішими серед них є «Сюїта зимових свят», «Талановиті діти України» (м. Житомир), «Об'єднаємо дитячу країну» (м. Трускавець), «Зірка України» (м. Хмельницький), «Подільський зорепад», «Барвінкове кружало», «Зоряний тріумф» (м. Вінниця), «Перлина Черемошу» (м. Вижниця), «Ранкова зірка» (м. Банско, Болгарія), «Татранське джерело» (Словаччина).

Так, протягом останніх років колективи хореографічних відділень мистецьких закладів освіти брали участь у всеукраїнських та міжнародних конкурсах: Міжнародному фестивалі-конкурсі «Сім нот» (2021, м. Харків), міжнародних конкурсах «Raccento di primavera» (2021, Равена, Італія), «Планета талантів» (2021, Братислава, Словаччина), «Миколаївські зірки» (2021, Прага, Чехія), всеукраїнських фестивалів-конкурсів хореографічного мистецтва імені Павла Вірського (2021, Хмельницький), «Mega freedom» (2020, Вінниця); конкурсах мистецтв «Сурми звитяги» (2020, «Танцююча країна» (2020, Рівне), «Перлина Поділля» (2020, Кам'янець-Подільський), «Розправ крила, Україно» (2022, Одеса).

Плідним на участь у конкурсах став 2023 р.

Юні артисти зворушили глядацьку аудиторію й журі патріотичною й динамічною композицією за що отримали найвищу нагороду – почесне перше місце. Упродовж 2023 р. колектив презентував свою виконавську майстерність на «Rozkvitay art fest» (березень 2023) та «Зірковий smile» (березень 2023).

Популярним серед хореографічних заходів є Всеукраїнський конкурс «Зірковий серпантин» (м. Вінниця), який проходив у грудні 2022 р. наживо у концертній залі заводу «Маяк». Всеукраїнський конкурс-фестиваль за участю вінницьких хореографічних колективів став справжнім святом для поціновувачів хореографічного мистецтва.

Вихованці хореографічних відділень разом з дітьми музичних, відділень образотворчого мистецтва активно долучаються до традиційних

заходів дитячих мистецьких закладів освіти: свята першокласника, концертів до християнських та державних свят, літературно-музичних віталень з нагоди видатних дат, випускних вечорів тощо. Так, у Вінницько-хутірській ДШМ традиційними є посвята у першокласники, яке проводиться у День музики, вручення дипломів випускникам дитячої школи мистецтв, – заходи, які супроводжуються виступом вихованців ДШМ.

Протягом останніх трьох років на хореографічному відділенні дитячої школи мистецтв проводиться дистанційний конкурс учнів класу хореографії «У ритмі танцю», який заохочує дітей до створення власних постановок. Викладацьке журі у складі директора школи та викладачів обирає найкращі дитячі роботи, відзначаючи їх грамотами.

Хореографічні колективи мистецьких шкіл проводять культурно-просвітницьку діяльність у загальноосвітніх школах, військових частинах, військовому шпиталі, будинках-інтернатах, бібліотеках. Завжди цікавими для юних танцівників є виступи на естрадних майданчиках мистецьких заходів, присвячених Дню міста, Дню Європи, Дню Незалежності України. Так, під час проведення Дня Незалежності України у КЗ ВХДШМ задіяні творчі колективи дитячої школи мистецтв. Перед школою розгортається справжнє дійство святково-патріотичного характеру, яке презентує традиційне й сучасне національне мистецтво [57].

Формат дистанційного навчання в умовах карантину, спричиненого пандемією covid-19 та агресією РФ проти України став справжнім викликом для усіх освітян. Він припинив не лише концертну діяльність юних артистів, а й змінив традиційний формат навчального процесу. Викладачі хореографії змушені проводити заняття у дистанційному або змішаному форматі. Попри непрості соціально-економічні умови нашого сьогодення викладачі й учні продовжують свою навчальну й творчу співпрацю, беруть участь у мистецьких проєктах.

Особливого значення для культурного життя громад набувають місцеві заходи, які відбуваються на різних локаціях. Концертні програми, флешмоби

дають можливість залучити до цих заходів усіх учасників хореографічних колективів. Глядачами виступають викладачі школи, учні інших відділень, батьки, жителі громади. Традиційними для більшості мистецьких шкіл є святкування Дня громади, у якому беруть участь вихованці дитячої школи мистецтв. За їхньої участі захід набуває піднесеності, святковості. У цей день майданчик біля школи мистецтв перетворюється на справжню дитячу філармонію, даруючи глядачам естетичне задоволення від спілкування з дитячою творчістю.

Актуальними сьогодні залишаються благодійні концерти, які мають патріотично-виховне значення. У грудні 2022 р., вересні 2023 р. у школі мистецтв «Вишенька», КЗ ВХДШМ відбулись благодійні концерти на підтримку ЗСУ, у яких брали участь викладачі й вихованці мистецьких закладів освіти. Такі заходи покликані не лише підтримати наших військових, а й мають велике виховне значення – формування поваги до тих, хто боронить нашу землю.

Хореографічні колективи ведуть активну роботу, спрямовану на відродження та збагачення національного хореографічного мистецтва. У кожній постановці органічно поєднуються складна техніка, висока сценічна культура, виконавська майстерність юних танцівників. Колективи є постійними учасниками міських, обласних, всеукраїнських, міжнародних культурно-мистецьких заходів та конкурсів [57].

За умов мирного життя хореографічні колективи обов'язково повернуться до повноцінного концертного життя, адже хореографічне мистецтво єднає дітей, батьків, викладачів, глядачів, громаду.

Народний ансамбль танцю «Барвінок»

Історія створення народного ансамблю танцю «Барвінок» сягає 1984 р. Його засновником та незмінним керівником є народний артист України, заслужений діяч мистецтв України Петро Бойко. «Барвінок» розпочав свою діяльність у Вінницькому міському палаці дітей та юнацтва ім. Л. Ратушної. Історія становлення ансамблю є досить стрімкою. Перші роки педагогічної

діяльності П. Бойка були позначені накопиченням власного досвіду роботи з дітьми, формуванням постійного складу дитячого хореографічного колективу. Результатом плідної спільної праці стало отримання звання «зразкового художнього колективу» у 1987 р. Того ж року «Барвінок» брав участь в урядовому концерті, презентуючи хореографічний плакат «Сонцю не згаснути», присвячений подіям Чорнобильської трагедії, чим отримав підтримку відомого диригента С. Турчака [28].

1989 р. позначений розширенням діяльності «Барвінка» – створенням фольклорної групи та студії ручної вишивки. Унікальність цієї новації позначена тим, що усі діти беруть участь у всіх мистецьких групах. Кожен учасник колективу набуває навичок хореографічної майстерності, грі на музичних інструментах, вчиться співати, опановує мистецтво вишивки [28].

Основу репертуару колективу складають народно-сценічні танці, насамперед, українські. Відмінною рисою постановок «Барвінку» є наявність у них сюжету. Репертуар базується на автентичному матеріалі, діти відтворюють народні обряди, максимально зберігаючи його автентичність. Велику увагу викладачі приділяють хореографічній лексиці, народним костюмам, які є основними ознаками національного танцю, адже у відтворенні особливостей танців різних народів необхідно бути точним і коректним.

Наступний етап в становленні колективу почався з 1996 р., коли ансамбль отримав власне приміщення по вул. Стахурського. Це надало можливість розширити діяльність, залучити більшу кількість дітей. Керівники та викладачі колективу працюють над вдосконаленням виконавської майстерності. Результатом такої роботи стало посилене концертно-фестивальне життя «Барвінку»: участь у звіті області «Подільське гроно калинове» (1999), фестивалі «Наша земля – Україна» (2000, табір «Артек»). Знаковою подією для «Барвінку» стала перемога на Міжнародному конкурсі «Слов'янський базар» (2001). Діяльність у 2000-х роках позначена численними гастрольними подорожами до Польщі, Італії, Сербії, Франції,

Чехії, Німеччини, Туреччини. На міжнародному фестивалі в Іспанії «Le Magdalena» «Барвінок» бере участь протягом п'ятнадцяти років [28].

Запорукою такого успіху є дисципліна, якій в колективі приділяють велику увагу. Викладачі з перших занять привчають юних танцівників до охайного зовнішнього вигляду, серйозного ставлення до занять, поваги до викладачів, а головне, – виховують любов дітей до народно-сценічного танцю та національних надбань українського народу⁹.

Народний ансамбль танцю «Барвінок» проводить культурно-просвітницьку діяльність у загальноосвітніх школах, військових частинах, бібліотеках, філармонії. Традиційними для колективу є звітні концерти, які проводяться щорічно на сцені Вінницького академічного українського музично-драматичного театру імені М. Садовського, Будинку офіцерів (до 2021 р.). На них барвінчата презентують свою виконавську майстерність. Цей захід перетворюється на справжню дитячу філармонію, даруючи глядачам естетичне задоволення від спілкування з дитячою творчістю. Програми концертних програм складають хореографічні композиції з народно-сценічного танцю («Гопак», «Козачок», «Хорватська рапсодія», «Тропотянка»), жанрово-сценічні постановки («Гандзя», «Верховоди», «Весела Серафима», «Карпати», «Сопілкар», «Українські віртуози», «Качечка панує», «Круть-верть», «Бубни»). Улюбленими композиціями для дітей є «Да косив батько», «Rolling in the deer». Усі вони сприяють розвитку хореографічної техніки, виконавської майстерності, оволодінню сценічною культурою¹⁰.

З 2004 р. за підтримки місцевої влади центр художньо-хореографічної творчості «Барвінок» започаткував фестиваль хореографічного мистецтва «Барвінкове кружало». Він став справжнім святом для поціновувачів хореографії, даруючи глядачам естетичну насолоду від спілкування з дитячою хореографічною творчістю [28].

⁹ З власних спогадів автора кваліфікаційної роботи

¹⁰ Там само.

Сьогодні в ансамблі займається близько півтори тисячі дітей різного віку. Усі вони беруть участь у фольклорній студії, опановують гру на музичних інструментах, навчаються співу. Такий комплексний підхід у навчанні дозволяє дітям стати всебічно розвиненими гармонічними особистостями.

У червні 2022 р. «Барвінок» вирушив у гастрольне турне до Польщі, де у шести містах провів низку благодійних концертів. Зібрані кошти юні артисти передали на потреби ЗСУ та людей, які постраждали внаслідок війни. Упродовж перебування у Польщі українські та польські митці провели переговори щодо надання гуманітарної допомоги постраждалим від війни українцям. Крім цього ці концерти стали великою моральною підтримкою землякам, які тимчасово перебувають на території Республіки Польща.

Наступний тур «Барвінка» відбувся у листопаді 2022 р. За ініціативи вінницького голови С. Моргунова «Тур подяки» пройшов у Литві у міському палаці культури міста-побратима Вінниці Паневежис. Виступ юних танцівників продемонстрував не лише їхній високий професійний рівень, а й красу українського народного танцю, силу духу українського народу.

Аналіз функціонування народного ансамблю танцю «Барвінок» у м. Вінниця дозволяє зробити такі висновки. Хореографічний колектив відіграє важливу роль у культурно-мистецькому житті міста, є важливим центром художньо-естетичного виховання дітей засобами хореографічного мистецтва. Діяльність народного ансамблю танцю «Барвінок» налічує майже сорок років. За цей період колектив опанував багато хореографічних постановок, більшість яких складають народні танці. Керівники та викладачі колективу плекають любов учнів до народно-сценічного танцю, національних традицій, культурних надбань українського народу.

ВИСНОВКИ

У кваліфікаційній роботі виконані такі завдання.

1. Охарактеризована жанрово-стильова парадигма українського хореографічного мистецтва 1950-1991 рр. Вона позначена намаганням балетмейстерів повернути хореографічне мистецтво до національних культурних традицій. Це відбувається шляхом збагачення балету елементами народної танцювальної лексики та появою нової української балетної музики, що потребувала нових пластичних образів («Тіні забутих предків» В. Кирейка, балетмейстер Т. Романова, 1960 р., м. Львів; «Лілея» К. Данькевича, балетмейстер А. Шекера, 1964 р.)). Такі вистави сприяли синтезу класичного балету та народної хореографії. Інноваційними стали також постановки А. Шекери («Досвітні огні» Л. Дичко). Західноєвропейські тенденції 1970-1980-х років вплинули на розвиток вітчизняного хореографічного мистецтва, сприяючи пошуку нових засобів виразності, що дозволило українському балетмейстерському мистецтву інтегруватись до європейського контексту.

Ураховуючи індивідуальні особливості артистів театральних труп, у балетмейстерів починають виникати різні інтерпретації. Прикладом варіативної постановки став балет «Кармен-сюїта» на музику Ж. Бізе у різних театральних трупах (постановки І. Чернишова, Л. Воскресенської в Одесі й Дніпропетровську, хореографія М. Корягіна, М. Трегубова, В. Вронського, А. Шекери).

Народно-сценічне хореографічне мистецтво продовжує зберігати своєрідність національної хореографії, відтворюючи найкращі зразки цього виду хореографічного мистецтва – П. Чубинського, В. Верховинця, А. Гуменюка, П. Вірського. Цьому сприяє діяльність низки професійних та аматорських хореографічних колективів: Національний ансамбль танцю України імені П. Вірського, театр танцю «Заповіт» (Харків), «Таврія» (Крим), «Донбас» (Донецьк), «Надзбручанка» (Тернопіль), «Зоряни» (Кіровоград),

«Славутич» (Дніпропетровськ), «Верховина» (Львів), «Родослав» (Житомир), «Запорожець», хореографічні групи Народного хору імені Г.Верьовки, Закарпатського, Волинського й Черкаського народних хорів, Буковинського, Чернігівського та Гуцульського ансамблів пісні й танцю, Полтавської філармонії тощо. Просвітницьку діяльність провадять аматорські колективи українського народно-сценічного танцю, зокрема, ансамбль «Україна» (м. Київ), «Сонечко» (м. Житомир), «Покуття» (Івано-Франківщина), «Полісянка» (м. Рівне), «Пролісок» (м. Кіровоград), «Радість» (м. Луцьк). Сформовані у 1980-ті роки ХХ ст., зазначені ансамблі продовжують свою творчу й виховну роботу з юними танцівниками.

Плідною балетмейстерською й просвітницькою діяльністю у межах української народно-сценічної хореографії позначена праця н.а. України Анатолія Кривохижи, Володимира Петрика, Клари Балог, Дарія Ластівки, Георгія Клокова, Рафаїла Малиновського, Олексія Гомона, Валентини Вантух, Бориса Колногузенка, Миколи Коломійця.

Сучасний балет, що характеризується ознакою синтетичного жанру, апелює до язичницького колективного несвідомого, що дає змогу сприймати реальність на емоційному та позасвідомому рівні навіть непідготовленому глядачеві.

Поступово балетмейстери для починають застосовувати засоби виразності, запозичені із суміжних видів мистецтв – музики, театру, живопису, що стало однією з провідних рис хореографічного мистецтва у період 1980-1990-х років.

2. Охарактеризоване функціонування українського хореографічного мистецтва періоду Незалежності України. Функціонування хореографічного мистецтва наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. позначене пошуком нових форм його реалізації, експериментами тощо: поєднання неокласики й джазу (балетні вистави Дніпропетровського театру опери та балету у постановці О. Ніколаєва «Блюз», «Танго нашого двору»). Експериментальними постановками вирізняються балетні вистави А. Шекери. Тенденції у народній

хореографії позначені збереженням її автентичності або створенням нової лексики, альтернативній особливостям українського танцю.

Характерною особливістю сучасної хореографії стає використання допоміжних засобів (крик, світлові ефекти, дим, антураж). У контексті постмодерної естетики формується танець модерн, у якому відображені настрої сучасного суспільства – депресія, скепсис, розпач, душевний дискомфорт, стрес. Поширюється напрям масового танцю, що сприяє появі трюків, нехарактерних для хореографічного мистецтва.

Знаковими кінця 1990-х – 2000-х років є постаті балетмейстерів-режисерів Алли Рубіної, Радю Поклітару, Аніко Рехвіашвілі.

Естетика модерн-танцю руйнує єдиний художній метод, розвінчує канони класичного танцю, а хореографічне мистецтво являє собою строкату палітру претензійних експериментів, метафорично-узагальнених філософсько-естетичних засад постмодерного мистецтва, комерційних пропозицій дилетантів.

3. Визначена роль Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського як осередка збереження національних традицій. Колектив є візитівкою України за її межами, яскравим носієм духовної скарбниці нашого народу. Особливість балетмейстерської діяльності його засновника П. Вірського полягала у поєднанні народного й класичного танцю, еволюції лексики українського танцю, що стало поштовхом для розвитку української народно-сценічної хореографії. Щоденні кропіткі заняття артистів ансамблю класичним екзерсисем дозволяють підтримувати високий професійний рівень усього колективу. Ансамбль Вірського гідно представляє українську культуру у межах нашої держави та за її межами. Solidarity European tour у квітні 2022 р. у Німеччині вкотре підтвердив високе звання й професійний рівень Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського.

4. Визначена роль академічного театру «Київ Модерн-балет» як виразника хореографічного мистецтва доби постмодерну;

Проаналізовані особливості функціонування, тематику вистав академічного театру «Київ Модерн-балет». Серед них вистави на музику старовинних, композиторів романтичної доби, ХХ ст, наших сучасників, народні музичні джерела тощо. Естетичні уподобання, тематики вистав визначається режисерським корпусом колективу, творчим кредо якого є оригінальні прочитання відомих театральних сюжетів, презентація актуальних суспільних тем. Такими виставами стали «Ці люди», «Шлях», «ДискриміНАЦІЯ» (2023).

Український театр сучасної хореографії За 17 років свого існування театр створив справжню творчу лабораторію сучасного танцю, оновивши та збагативши його форми й лексику.

Визначена роль академічного ансамблю пісні і танцю «Поділля» у формуванні хореографічного мистецтва Вінниччини як професійного вокально-хореографічного колективу регіону. Ансамбль «Поділля» є найбільшим професійним колективом на Вінниччині, у якій представлені хорова, оркестрова, хореографічна групи. Функція ансамблю полягає у збереженні фольклорних зразків музичного й хореографічного мистецтва Східного Поділля, популяризація їх серед громадськості. Колектив відтворює вокально-хореографічні композиції у вигляді народних обрядів, зокрема окремих подільських сіл, а також пісні різних жанрів – козацькі, чумацькі, історичні думи, родинно-побутові, ліричні, календарно-обрядові тощо. Дитяча хореографічна студія, відкрита при ансамблі у 1992 р. забезпечує систему поступової хореографічної освіти, у якій закладаються підвалини шанобливого ставлення дітей до фольклорних джерел, надбань, духовної спадщини свого народу тощо.

Визначена роль дитячої хореографічної освіти у соціо-культурному просторі м. Вінниця. Аналіз функціонування дитячої хореографічної освіти у межах мистецьких закладів освіти м. Вінниця дозволяє зробити такі висновки:

- хореографічні колективи як і дитячі школи мистецтв відіграють важливу роль у житті громад, особливо у тих, які віддалені від культурно-мистецьких осередків. Така віддаленість покладає на мистецькі навчальні заклади крім освітньої, виховної просвітницьку функцію, визначаючи їх мистецькими осередками у соціо-культурному просторі громади;

- на хореографічних відділеннях мистецьких шкіл навчається 30-40 % загального контингенту учнів, що складає третю частину дитячого колективу школи мистецтв. Адміністративний розподіл дитячих шкіл мистецтв дає можливість залучити дітей до навчання з віддалених від центру районів міста;

- участь дітей у хореографічних колективах привчає до дисципліни, навчає дружбі, наданню допомоги, партнерським стосункам;

- плекає любов до національного хореографічного мистецтва, традицій, культурних надбань;

- сприяє художньо-естетичному розвитку дітей засобами хореографічного мистецтва;

- сприяє формуванню ідеалів фізичної та духовної краси;

- дозволяє презентувати хореографічне мистецтво подільського регіону в Україні та за його межами;

- залучає учнів до виконавської, концертної діяльності, які відбуваються у межах соціо-культурного життя громади, виконуючи функцію концертних, просвітницьких інституцій, нарешті, дозволяє дітям відчувати себе частиною цієї громади, села/селища, міста, країни.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ансамбль танцю України Національний. Енциклопедія сучасної України. URL : https://esu.com.ua/search_articles.php?id=44398 (дата звернення 07.09.2023).
2. Бернадська Д. П. Феномен синтезу мистецтв в сучасній хореографії : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». К., 2004. 20 с.
3. Бернадська Д. П. Особливості прояву постмодернізму в сучасній хореографії. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : зб. наук. пр. Рівне : РДГУ, 2008. Вип. 14. С. 164–168.
4. Бойко О. С. Художній образ в українському народно-сценічному танці : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». К., 2008. 19 с.
5. Бойко О. С. Хореографічний образ як втілення національно-художнього мислення. *Наука і освіта* : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. Дніпропетровськ : [б. в.], 2005. С 18–19.
6. Боримська Г. Деякі проблеми сучасної української народно-сценічної хореографії (досвід Державного академічного ансамблю танцю під керівництвом П. Вірського) : автореф. дис. на здобуття наук.ст. канд. мистецтвознавства : спец. 820 театральне мистецтво, 1972. 24 с.
7. Бойко П. Барвінок. Ростити дітей щасливими. Вінниця : ТОВ «ТВОРИ», 2022. 324 с.
8. Благова Т. Динаміка формування концептів професії балетмейстера в Україні (на матеріала творчості П.Вірського). *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Педагогічні науки*. 2016. Вип.4 (86). С.24-29.
9. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства : 17.00.01 «Теорія та історія культури». К., 1998. 52 с.
10. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю. К. : Мистецтво, 1996. 496 с.
11. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. К. : Муз. Україна, 1990. 150 с.
12. Голинська О. «ДискриміНАЦІЯ» - новий балет Радуги Поклітару. Музика. 19 жовтня 2023 р. URL : <https://mus.art.co.ua/dyskryminatsiya-novyiy-balet-radu-poklitaru/> (дата звернення 20.09.2023).
13. Горбатова Н. О. Становлення мистецтва класичного танцю в Україні (20–30-ті роки ХХ ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук : 17.00.01 «Теорія та історія культури». КНУКіМ. К : [б. в.], 2004. 18 с.
14. Горбатова Н. О. Витоки класичного танцювального мистецтва в Україні. *Культура і мистецтво у сучасному світі* : наук. зап. КНУКіМ. К. : Видав. центр «КНУКіМ», 2008. Вип. 9. С. 6–11.

15. Горбатова Н. Збагачення класичного танцю в національних балетах на українській професійній сцені 30-х років XX століття. *Вісник КНУКіМ* : зб. наук. пр. К. : Видав. центр «КНУКіМ», 2008. Вип. 18. Серія «Мистецтвознавство». С. 18–24.
16. Дункевич С. Сучасна сценічна хореографія в культурі України: філософський аналіз : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук. НПУ ім.М.Драгоманова, 2012. 18 с.
17. Дусан Ю. Мирослав ВАНТУХ: «В ансамблі ім. Вірського немає жодних інтриг». Високий замок. 06.06.2013. <https://wz.lviv.ua/interview/123148-myroslav-vantukh-v-ansambli-im-virskoho-nemaie-zhodnykh-intryh> (дата звернення 02.09.2023)
18. Загайкевич М. П. Українська балетна музика. К. : Наук. думка, 1969. 232 с.
19. Загайкевич М. П. Музична драматургія українського балету. Проблеми української радянської музики. К. : Муз. Україна, 1968. Вип. I. С. 109–162.
20. Загайкевич М. П. Драматургія балету. К. : Наук. думка, 1978. 257 с.
21. Київ Модерн-балет. Репертуар. URL : <https://kyivmodernballet.com/theater/repertoire/34> (дата звернення 05.09.2023).
22. Легка С. Українська народна хореографічна культура XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». К., 2003. 22 с.
23. Легка С. Традиції народної культури в українській хореографії. *Питання культурології* : зб. наук. пр. К. : Видав. центр «КНУКіМ», 2001. Вип. 17. С. 28–36.
24. Легка С. Народний танець як атрибутивний елемент українського професійного театру (кінець XIX – початок XX століття). *Культура і мистецтво у сучасному світі* : наук. зап. КНУКіМ. К. : Видав. центр «КНУКіМ», 2002. Вип. 3. С. 41–46.
25. Литвиненко В. Зразки народної хореографії : [підручник]. К. : Альтпрес, 2007. 468 с.
26. Мирослав Вантух: «У мистецтві треба постійно піднімати планку і йти вперед!». День. <https://day.kyiv.ua/article/kultura/myroslav-vantukh-u-mystetstvi-treba-postiyno-pidnimaty-planku-i-uty-vpered> (дата звернення 10.09.2023)
27. 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.
28. Народний ансамбль танцю «Барвінок». URL : <https://barvinok.edu.vn.ua/> (дата звернення 30.03.2023).
29. Павлюк Т. Українське балетмейстерське мистецтво другої половини XX ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.01 «Теорія та історія культури». К., 2005. 20 с.

30. Погребняк М. Танець «модерн» у художній культурі ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 26.00.01 «Теорія та історія культури». К., 2009. 19 с.
31. Погребняк М. Композиційні хореографічні знахідки Касяна Голейзовського (20-ті роки ХХ століття). *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журн. К. : Міленіум, 2012. №1. С. 123–127.
32. Рубіна А. «В Америці побоюються представників нашої балетної школи» / [Інтерв'ю взяла] Н. Зінченко. Хрещатик. 2001. 20 квіт. С.10.
33. Семенова Н. Принципи балетмейстерської творчості Павла Вірського та їх вплив на розвиток українського балетного театру. автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.04 Українська культура. Харків, 2019. 20 с.
34. Станішевський Ю. Український радянський балет. К. : Мистецтво, 1963. 217 с.
35. Станішевський Ю. О. Балетний театр Радянської України: 1925–1985. Шляхи і проблеми розвитку. К. : Муз. Україна, 1986. 240 с.
36. Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії. К. : Муз. Україна, 2003. 440 с.
37. Станішевський Ю. Парадокси балетного постмодернізму. *Музика*. 2003. № 1–2. С. 20.
38. Станішевський Ю. Експерименти модерн-балету. *Музика*. 2008. 1. С. 19.
39. Типова освітня програма початкової мистецької освіти з хореографічного мистецтва. URL : <https://www.dnmczkmo.org.ua/osvitni-programy/> (дата звернення 16.03.2023).
40. Цветкова Л. Творча спадщина П. Вірського як невичерпне джерело розвитку мистецтва танцю. Вплив творчості П. Вірського на розвиток національної хореографії : [матеріали наук-практ.конф, 29 лютого 2005 р.]. К. С. 20-23.
41. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи. Х. : ХДАК, 2007. 344 с.
42. Чепалов О. Традиції «виразного танцю» у творчості балетмейстерів Німеччини ХХ століття. Київське музикознавство : зб. ст. К. : Київське держ. вище муз. училище ім. Р.М. Глієра, 2004. Вип. 15. Серія «Культурологія та мистецтвознавство». С. 64–75.
43. Чепалов О. І. Специфіка аналізу постмодерного танцю. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журн. К. : Міленіум, 2007. № 1. С. 42–47.
44. Чепалов О. Жанрово-стильова модифікація вистав західноєвропейського хореографічного театру ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Харків, 2008. 32 с.
45. Шабаліна О. Модерний танець жінок-балетмейстерів Заходу ХХ ст.: культурологічний аспект : автореф. дис. . на здобуття наук. ступеня канд.

- мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» .Х., 2010. 18 с.
46. Шаповал О. Творча діяльність балетмейстера А. Ф. Шекери в контексті історії української хореографічної культури 60–90 років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». К., 2006. 20 с.
 47. Шариков Д. Сучасна хореографія як феномен художньої культури ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». К., 2008. 19 с.
 48. Шариков Д. І. До проблеми становлення української сучасної хореографії: від естрадного танцю до театру «Сузір'я Аніко». *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. Вип. 20. К. : Міленіум, 2011. С. 208–216.
 49. Шариков Д. Сучасний танець в контексті масово-популярної субкультури дозвілля. *Вісник КНУКіМ* : зб. наук. пр. К. : Видав. центр «КНУКіМ», 2004. Вип. 10. Серія «Мистецтвознавство». С. 121-126.
 50. Шариков Д. Джазові танцювальні форми в контексті розвитку сучасного хореографічного мистецтва. *Вісник КНУКіМ* : зб. наук. пр. К. : Видав. центр «КНУКіМ», 2004. Вип. 11. Серія «Мистецтвознавство». С. 151–156.
 51. Шариков Д. Вплив неокласичних тенденцій у мистецтві на розвиток сучасного балету. *Питання культурології* : зб. наук. пр. К. : Видав. центр «КНУКіМ», 2004. Вип. 20. Серія «Мистецтвознавство». С. 299–306.
 52. Шариков Д. Класифікація сучасної хореографії. Напрями. Стили. Види. К. : Вид. В. М. Карпенко, 2008. 167 с.
 53. Філімонова-Златогурська Є. Відомі постаті народно-сценічного хореографічного мистецтва Вінниччини. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантук, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 58. Т. 2. С. 144-148.
 54. Філімонова-Златогурська Є. Народне хореографічне мистецтво в культурному фронті України. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантук, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 60. Т. 4. С. 82-86.
 55. Філімонова-Златогурська Є. Творець народного хореографічного мистецтва Вінниччини Анатолій Кондюк. *Келм*. 2021. №3 (39). С. 61-66.
 56. Як розвивати культуру в громадах: можливості, ресурси, виклики. *Український кризовий медіа-центр*. 10 вересня 2020. URL : <https://decentralization.gov.ua/news/12801> (дата звернення 15.03.2023).
 57. Якимчук О.М. Дитяча хореографічна освіта у соціо-культурному просторі територіальної громади (на прикладі Лука-Мелешківської та Вінницько-Хутірської дитячих шкіл мистецтв). *Modern art education: theoretical-*

practical discourse. Scientific monograph. Riga, Latvia : “Baltija Publishing”, 2023. P. 373-383.