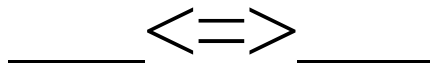


УКРАЇНА ТА СВІТ: ВИМІРИ СЬОГОДЕННЯ



Коллективна монографія



Харків
СГ НТМ «Новий курс»
2024

УДК 001:1
У45

Україна та світ: виміри сьогодення: кол. моногр. – Харків: СГ НТМ «Новий курс», 2024. – 220 с.

ISBN 978-617-7886-50-0

DOI: 10.61718/mon-2024-7



Рецензенти

*Штулер Ірина Юріївна, доктор економічних наук, професор,
перший проректор ВНЗ «Національна академія управління»*

*Погоріла Світлана Григорівна, кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри славистичної філології, педагогіки і методики викладання
Білоцерківського національного аграрного університету*

*Гетьман Ірина Анатоліївна, кандидат технічних наук, доцент,
доцент кафедри комп'ютерних інформаційних технологій
Донбаської державної машинобудівної академії*

*Харченко Артем Вікторович, кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри мистецької освіти та гуманітарних дисциплін
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського*

Рекомендовано до друку редакційною колегією
Соціально-гуманітарної науково-творчої майстерні «Новий курс»
(протокол № 15-мн від 28.02.2024)



Видавець СГ НТМ «Новий курс» – діяльність у науковій, видавничій,
освітній, творчій, інформаційній сфері з 1989 року.
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру
видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів видавничої продукції:
ДК № 8013 від 22.11.2023. Зареєстровано у Global Register of Publishers.
www.newroute.org.ua



Колективна монографія присвячена актуальним питанням розвитку сучасного суспільства. Досліджуються проблеми в таких сферах як: освіта, фізична культура, спорт, культура і мистецтво, релігієзнавство, історія, філософія, культурологія, журналістика, філологія, богослов'я, економіка, політологія, психологія, соціологія, міжнародні відносини, суспільні комунікації, соціальна робота, соціальне забезпечення, оподаткування, фінанси, банківська справа, страхування, менеджмент, маркетинг, підприємництво, торгівля, біржова діяльність, легка промисловість, видавництво, поліграфія, готельно-ресторанна справа, туризм. Монографія буде корисною науковцям, викладачам, здобувачам освіти, а також широкому колу осіб, які цікавляться питаннями розвитку сучасної науки та практики.

ISBN 978-617-7886-50-0

DOI: 10/61718/mon-2024-7

Опубліковано на основі ліцензії Creative Commons Attribution License.

© СГ НТМ «Новий курс», 2024

© Автори, 2024

Зміст

| | Стор. |
|---|-------|
| Передмова | 5 |
| Розділ перший. | |
| Освіта, фізична культура, спорт, культура і мистецтво. | 6 |
| 1.1. Основні напрями модернізації світової освітньої системи | 6 |
| 1.2. Senior preschool students "Soft skills" detection of the state of development by means of creative games | 14 |
| 1.3. Переосмислення педагогіки англійської мови: інтеграція концептуальних моделей у посткласичний дискурс | 19 |
| 1.4. Компетентностний підхід при вивченні дисциплін екологічного профілю | 22 |
| 1.5. Means to Improve Effectiveness of Listening Comprehension in Course of Teaching English in Non-Linguistic Universities | 29 |
| 1.6. Промоція здоров'я: основні концепції та стратегії | 34 |
| 1.7. Здоров'язбережувальна складова підготовки фахівців дошкільного профілю | 38 |
| 1.8. Елементарні способи очищення води | 49 |
| 1.9. Історико-педагогічні засади проблеми професійно-педагогічної підготовки майбутніх учителів початкових класів до викладання хореографії | 57 |
| Розділ другий. | |
| Релігієзнавство, історія, археологія, філософія, культурологія, журналістика, філологія, богослов'я. | 73 |
| 2.1. Олександр (Лесь) Іванович Сердюк та його внесок в театральну культуру м. Харкова і України | 73 |
| 2.2. Еволюція тероризму як результат розвитку інформаційних технологій в культурних практиках | 81 |
| 2.3. Роль іменників у граматичному аспекті творів Агати Крісті у збірці «Проблема у Пол'єнсі та інші розповіді» | 88 |
| 2.4. Особливості перекладу інструкцій медичних інтернет-платформ | 90 |
| Розділ третій. | |
| Економіка, політологія, психологія, соціологія, міжнародні відносини, суспільні комунікації, соціальна робота, соціальне забезпечення, регіональні студії. | 97 |
| 3.1. Ідентифікація чинників впливу на рівень інфляції в Україні засобами економетричного моделювання | 97 |
| 3.2. Соціальна відповідальність суб'єктів господарювання при розбудові та реалізації проєктів енергосистем із елементами розподіленої генерації | 107 |
| 3.3. Теоретичні засади фасилітації інтеграційних процесів у психології в контексті співпраці України та ЄС | 117 |
| 3.4. Теоретичні основи розроблення інформаційної системи аналізу впливу метеорологічних факторів на підняття рівня води річок | 128 |
| 3.5. Економічні аспекти та тенденції розвитку ринку лазерної техніки та технологій в Україні | 130 |
| 3.6. Методологічні основи управління проєктом розвитку системи військової освіти в у мовах відсічі збройній агресії Російської Федерації | 134 |
| 3.7. Концепт «Україна», українські землі та українське суспільство в добу раннього модерного часу (XVI-XVIII століття): дипломатія, політика, культура, ментальність (міжнародно-політичний, інституціональний і соціокультурний дискурси трансформаційних епох) (до 80-річчя Навчально-наукового Інституту міжнародних відносин Київського національного університету імені Тараса Шевченка) | 148 |

| | | |
|---|-----|-----|
| Розділ четвертий. | | |
| Публічне управління, адміністрування, право, цивільна безпека, національна безпека, кібербезпека. | ... | 164 |
| 4.1. Використання кримінального аналізу для виявлення корупційних кримінальних правопорушень | ... | 164 |
| 4.2. Актуальні питання взаємодії підрозділів кримінального аналізу з іншими підрозділами Національної поліції України | ... | 167 |
| 4.3. Місце сімейного права у міжнародно-правовій системі: його основи та джерела | ... | 170 |
| 4.4. The essence of the concept of «urbanised areas» in the context of public administration | ... | 173 |
| 4.5. Digitalisation of local government: key achievements and further prospects | ... | 178 |
| 4.6. Основні заходи щодо захисту населення і території | ... | 183 |
| Розділ п'ятий. | | |
| Облік, оподаткування, фінанси, банківська справа, страхування, менеджмент, маркетинг, підприємництво, торгівля, біржова діяльність, легка промисловість, видавництво, поліграфія, готельно-ресторанна справа, туризм. | ... | 196 |
| 5.1. Інновації як чинник підвищення конкурентоспроможності в туризмі | ... | 196 |
| 5.2. Стан та перспективи розвитку сільського зеленого туризму в північній частині Сумської області | ... | 208 |
| 5.3. Історико-культурні дослідження в туризмі | ... | 210 |
| 5.4. Дослідження ймовірності виникнення стратегічного розриву | ... | 215 |
| Післямова | ... | 219 |

Передмова

Колективна монографія присвячена актуальним питанням розвитку сучасного суспільства. У колективній монографії буде досліджено сучасні проблеми в таких сферах як: освіта, фізична культура, спорт, культура і мистецтво, релігієзнавство, історія, філософія, культурологія, журналістика, філологія, богослов'я, економіка, політологія, психологія, соціологія, міжнародні відносини, суспільні комунікації, соціальна робота, соціальне забезпечення, регіональні студії, облік, оподаткування, фінанси, банківська справа, страхування, менеджмент, маркетинг, підприємництво, торгівля, біржова діяльність, легка промисловість, видавництво, поліграфія, готельно-ресторанна справа, туризм. Монографія буде корисною науковцям, викладачам, здобувачам освіти, а також широкому колу осіб, які цікавляться питаннями розвитку сучасної науки та практики.

Авторський колектив монографії представляють наступні науковці (інформацію подано мовою оригіналу рукопису автора): Shchokina Tetiana Mykolaivna, Soroka Natalia Anatoliivna, Agasieva Olexandra Viktorivna, Azarova Anzhelika Olexsiivna, Amoша Olena Olexsandrivna, Andreiцив Ivanна Bogdanivna, Artamoшchenko Vadim Stanislavovich, Belay Oksana Igorivna, Bernacький Artemий Volodimirovich, Vdovichenko Raіsa Petrivna, Grabovська Ulyana Konstantinivna, Grinenьko Igor Ivanovich, Dacenko Vita Vasylivna, Sпик Larisa Ivanivna, Zavgorodnya Olena Vasylivna, Zapolovський Mikola Volodimirovich, Zdoroveць Tetiana Ivanivna, Kalicьak Yuriй Lvovich, Kasцей Darina Grigorivna, Kiselьov Andriй Olexsandrovich, Kovalenko Olexsandr Viktorovich, Kovalь Zoryana Ostapivna, Kosmin Leonid Georgiiyovich, Kravець Andriй Serhiiyovich, Kraus Olexsandra Olexsandrivna, Kurcьatova Anzhelika Vitaliivna, Levicьka Anna Ivanivna, Lись Dar'ya Anatoliivna, Merчанський Volodimir Viktorovich, Mikitenko Viktoriya Volodimirivna, Nezelennikova Ulyana Dmitrivna, Novikova Anna Vitaliivna, Omельчук Nina Михайliivna, Petrenko Nataliya Mikolaivna, Podrez Uliya Viktorivna, Prokipchuk Artur Andriyovich, Ragimli Zahra Bahluul kizi, Serhina Svetlana Volodimirivna, Smolii Andriй Valeriyovich, Sologub Kateryna Vitaliivna, Stefanovich Pavlo Ivanovich, Hobotova Eliна Borisivna, Cиватий Vyacheslav Grigorovich, Chernishova Anna Михайliivna, Shapochka Kateryna Anatoliivna, Shemaev Olexsandr Olexsandrovich, Shtaer Lidia Omelyanivna.

Інформаційну базу дослідження становили: нормативно-правові документи, звіти профільних установ, методичні та статистичні матеріали суб'єктів господарювання, матеріали експертних досліджень, аналітичні огляди, опитування, анкетування, наукові та методичні публікації тощо.

Очищення за допомогою гілочок горобини привело до зміни забарвлення на світло-коричневі та жовті відтінки, з'явився легкий запах настою та специфічний смак, випав слабкий осад у ставковій та болотяній воді. При очищенні води листям черемхи всі показники залишилися без змін.

Спосіб очищення дистиляцією показав: колір відсутній в усіх зразках, вода прозора, без запаху, але з'явився неприємний смак, вода стала м'якою в усіх зразках.

При заморожуванні якість води стала істотно кращою, вся вода прозора, м'яка, без смаку, крім поверхневої та дистильованої (без смаку), неприємний смак мали водопровідна, глибинна та фільтрована води.

Очищення за допомогою повареної солі: колір скрізь прозорий, неприємний запах у річковій, ставковій, болотяній та фільтрованій воді. На смак вся вода солена, рН змінився майже до нейтрального.

Активоване вугілля змінило смак на неприємний, рН до 6,5, колір практично не змінився, вся вода прозора.

Очищення води за допомогою срібла привело до зміни смаку у всіх зразках на приємний, рН майже до нейтрального. Тверда вода поверхнева, фільтрована, ставкова, глибинна.

Дія магнітів: колір, запах, смак, твердість не змінилися, проте суттєво змінилось рН води від 6,0 до 7,0.

Всі методи очищення води дієві:

- а) на знищення мікроорганізмів найкраще діє срібло;
- б) для покращення кольору води допоможе поварена сіль;
- в) для надання приємного смаку і кольору – кора верби, гілочок горобини, листя черемхи;
- г) для приведення рН до нейтрального середовища – поварена сіль, активоване вугілля, магніти;
- д) для технічних потреб – відстоювання та кип'ятіння ;
- е) для позбавлення від неорганічних домішок – мідь;
- є) для надання м'якості – дистиляція та заморожування.

Найдосконалішим на нашу думку є метод заморожування. Слід пам'ятати, що всі домішки збираються вгору, 1/3 води зверху пляшки слід зливати, позбавляючи воду від домішок, а отже, очищаючи її.

Джерела

1. Браун Г., Уолкен Дж. Жидкие кристаллы и биологические структуры / Браун Г., Уолкен Дж. – М.:Изд. Мир, 1982 г. – 198 с.
2. Бойко Н. Чтобы вода осталась «живой» // Строительство и реконструкция. 6 марта 2003 (№ 3). С.29-31
3. Эмото М. Послание воды / Эмото М. – София: Минц Р.Н., Кононенко Е. В. 2006. 97 с.
4. Справочник «Общая гигиена», М., 2007
1. Петрянов І. Самое необыкновенное вещество в мире /Петрянов І. У. – М.: Педагогика, 1975 г. – 97с.
2. Сергеев Б. Ф. Занимательная физиология / Сергеев Б. Ф. – М.: Молодая гвардия, 1969г. - 118 с.
3. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://bukvar.su/himija/46604-Voda.html>
4. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://allrefs.net/c61/3z1kb/p1/>
5. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://stattitablohy.ezrekлама.com/Dovkillia-Iekologhiia/6293-Viznachiti-tvierdist-vodi-duzhie-prosto.html>

Чернишова Анна Михайлівна / Chernyshova Anna Mykhaylivna

Кандидат педагогічних наук, доцент

ORCID:0000-0003-4285-0022

Житомирський державний університет імені Івана Франка

1.9. Историко-педагогичні засади проблеми професійно-педагогічної підготовки майбутніх учителів початкових класів до викладання хореографії

1.9. Historical and pedagogical foundations of the problem of professional and pedagogical training of future primary school teachers for teaching choreography

Вступ.

Одним із найважливіших завдань школи та педагогічної науки визначено естетичне виховання дитини. Важливим засобом його реалізації є залучення підростаючого покоління до хореографічного мистецтва. На сучасному етапі розвитку освітньої галузі у багатьох загальноосвітніх закладах зміст навчання розширюється шляхом запровадження хореографії як навчального предмету з метою естетизації та забезпечення фізичного розвитку дитини.

Окреслена проблема актуалізується нині у контексті підготовки майбутніх учителів початкових класів для забезпечення формування морального, фізичного та психічного здоров'я у молодших школярів. Вивчення практики роботи загальноосвітніх навчальних закладів засвідчило, що на етапі трансформації системи освіти наявний рівень готовності вчителя початкових класів до викладання хореографії не відповідає його реальному потенціалу в розв'язанні актуалізованої проблеми.

Одним із механізмів удосконалення процесу професійно-педагогічної підготовки майбутніх учителів початкових класів є впровадження в систему діяльності вищих навчальних закладів ефективних моделей, технологій оволодіння знаннями та вміннями, орієнтованих на викладання хореографії.

У науковій літературі розробка проблем хореографічного мистецтва здійснюється в історико-аналітичному, проблемно-теоретичному, фольклорно-етнографічному та освітньо-методичному напрямках. Історико-аналітичний репрезентований дослідженнями А. Гуменюка, К. Гойзеловського, К. Василенка, М. Максимова, С. Безклубенка, Г. Боримської, М. Загайкевич, Ю. Станішевського, В. Шкоріненка, в яких хореографічне мистецтво розглядається як творення художнього образу на основі ритмічної зміни систематизованих виразних положень людського тіла, за таких умов актуалізується розвиток виконавської творчості та рівень сприйняття новацій. Дослідження теорії хореографічної культури репрезентовані працями Ю. Станішевського, Т. Чурпіти, А. Кривохижі, О. Колоска, Л. Цветкової, що аналізують становлення і розвиток української сценічної хореографії з огляду синтезу класичного та народного танцю. Проблемно-теоретичні питання відображені у роботах М. Загайкевич та В. Пасютинської, що розкривають фольклорно-етнографічні джерела українського балету. Процес сценізації українського народного танцю проаналізовано у працях В. Верховинця, А. Гуменюка, К. Василенка.

Загальнотеоретичні основи професійної підготовки педагога-хореографа досліджувалися у працях Г. О. Березової, Л. А. Бондаренко, О. А. Бурля, Є. П. Валукіна, С. Г. Забрєдовського, Є. В. Зайцева, Р. В. Захарова, С. Л. Зубатова, А. М. Мессерера, А. П. Тараканової, Т. С. Ткаченко, В. І. Уральської та ін.

Аналіз дисертаційних робіт свідчить про посилену увагу до проблем: вивчення практичного досвіду видатних митців-хореографів сучасності та їх колективів (Н. Ю. Дем'янюк, О. А. Жиров, В. А. Коломієць, Б. Г. Кокуленко, М. П. Коць та ін.); розвитку особистісних якостей школярів, їх внутрішнього світу та формування творчої сфери засобами ритміки та хореографії (Ю. В. Гончаренко, В. І. Данилейко, П. М. Коваль, О. В. Мартиненко, Т. М. Чурпіта та ін.); формування фахових умінь майбутніх учителів хореографії засобами українського народного танцю (О. О. Таранцева).

Проте, теорія та практика професійної підготовки педагога, зокрема вчителя початкових класів до викладання хореографії як навчального предмету, є практично не розробленою та потребує всебічного комплексного вивчення, що вимагає створення якісно нової моделі та її реалізації у вищих навчальних закладах педагогічного спрямування.

Наявні також суперечності: між соціальним замовленням на конкурентоспроможного випускника-майбутнього вчителя початкових класів, що викладатиме хореографію, та наявним рівнем його підготовки до здійснення відповідної діяльності; між зростаючою потребою суспільства у підготовці вчителів початкових класів до викладання хореографії та відсутністю її ефективних моделей; між існуючою практикою професійної підготовки майбутніх учителів початкових класів до викладання хореографії у вищому навчальному закладі та недостатністю її науково-методичного забезпечення.

У цілому, проблема хореографічної освіти представлена широким колом питань, але є питання, які потребують вирішення: це проблема посилення аспекту сприйняття глядачем мистецтва танцю, проблема трансформації ментальних образів в доступні глядачеві пластичні так, щоб занурити глядача в цей світ як можна глибше, розширюючи і звужуючи його світовідчуження, одночасно розвиваючи здатність хореографічно інтерпретувати навколишній світ.

Для розв'язання проблеми підготовки вчителя до викладання хореографії великого значення набуває вивчення і творче використання історії становлення та розвитку хореографічного мистецтва та професійної хореографічної діяльності вчителя в системі вищої педагогічної освіти в Україні з урахуванням специфічно-регіональних та конкретно-історичних умов. Глибоко зрозуміти закономірності розвитку визначеної проблеми, її стану та напрямів подальшого вдосконалення дає можливість застосування історичного підходу.

1. Історія становлення хореографії як напрямку професійної підготовки вчителя.

В умовах інтенсивного зростання обсягу наукових знань, підвищення вимог до науково-методичної підготовки майбутнього фахівця є потреба історико-педагогічного аналізу проблеми еволюції пластичного образу в мистецтві танцю як підґрунтя розробки сучасної моделі підготовки вчителя початкових класів у відповідному напрямі. Глибоко зрозуміти закономірності розвитку визначеної проблеми, її стану та напрямів подальшого вдосконалення дає можливість застосування історичного підходу.

Спираючись на дослідження еволюції пластичного образу в мистецтві танцю, проведені І. В. Михайловою [17, с. 25], виділимо для характеристики ролі хореографічної діяльності вчителя в системі вищої педагогічної освіти п'ять основних періодів: I період – до V ст. – зародження танцю як інтерпретації ментальних образів; II період – V – поч. XVI ст. – існування танцю у межах цілісного «театрального дійства»; III період – XVI – XVIII ст. – трансформації танцю у балетний театр; IV період – XIX ст. – зародження танцю як «музики рухів» або початок розмежування у хореодрамі пластичних та

орнаментальних мізансцен; V період – XX – поч. XXI ст. – формування нової концепції танцювального мистецтва.

І. до V ст. – період зародження танцю як інтерпретації ментальних образів

Узагальнюючи, констатуємо, що танець існував з глибокої давнини та був важливим у аспекті психоемоційного життя людини. Можливо тому, що вже тоді люди відчували, що часто, пластична, танцювальна інтерпретація ментальних образів діє на них набагато сильніше і глибше.

Перші танці старовини були далекі від того, що в наші дні називають цим словом, і мали зовсім інше значення. Різноманітними рухами і жестами людина передавала свої враження від навколишнього світу, вкладаючи в них свій настрій та душевний стан. Вигуки, спів, пантомімна гра були взаємозв'язані з танцем. Сам же танець у всі часи був тісно пов'язаний з життям і побутом людей, тому й відповідає характеру, духу того народу, в якому він зародився. Із зміною соціального устрою, умов життя змінювався й танець, але своїм корінням він глибоко сягає в народну творчість [17, с. 7].

Танці були дуже поширені у народів стародавнього світу.

Стародавній Єгипет. Єгиптяни часів фараонів були великими шанувальниками різноманітних процесій, тому єгипетські танці служили основою єгипетського культу. Про це свідчать знайдені численні написи у вигляді «ієрогліфів танцю» (фігура людини з піднятою ногою або просто одна нога) на пам'ятниках сивої давнини Єгипту та письмові відомості про танці у творах Платона, Лукіана, Діодора, Плутарха, Геродота та інших письменників [21].

Підтримуючи думку науковців, вважаємо, що найбільш популярними у єгиптян були астральні, священні та обрядові танці. Єгипетський астральний танець був створений для зображення рухів різних небесних світил, у нім відобразилася спостережливість і фантазії єгиптян. Опис астрального танцю знаходимо в Лукіана. Священні танці виконувались на честь богів і відрізнялися особливою урочистістю. Так, наприклад, святкування весняного релігійного свята на честь бога Осіріса можна було б назвати справжнім балетом в дії.

Дослідженнями встановлено, що танці складали приналежність до богослужінь, тому цілком ймовірно, що в Єгипті існувала велика потреба у танцівницях-жрицях. Вочевидь, що при храмі Амона була заснована хореографічна школа, звідки випускали таких танцівниць, які користувалися великою пошаною серед народу. Чому навчали і як викладали в цих школах, залишилося невідомим.

Слід передбачити, що в Єгипті були дві категорії танцівниць. До першої належали артистки, танці яких були пристойні. Друга ж категорія демонструвала свою красу і свої таланти самим непристойним чином [22].

Техніка танцювального мистецтва у єгиптян досягла значної досконалості і навіть мала деяку спорідненість з сучасною, удосконаленою балетною школою. Відомо лише, що за технікою виконання у єгиптян були два види танців: перший – мімічний, в якому жести і пози служили для вираження думок, другий складався з коливальних рухів корпусу і вправ у спритності, гнучкості й грації [21].

Стародавня Індія. Індія вважається країною вічних релігійних свят і процесій на честь всіляких божеств. Служителі богів заснували при храмах оригінальний інститут баядерок. Це були значні труппи танцівниць, які володіли мистецтвом співу і танцю.

У таких інститутах й досі навчаються дівчата з п'ятирічного віку під керівництвом досвідчених баядерок. Викладається читання, письмо, спів і головне – танці. Навчання завершується після досягнення дівчатками дев'ятирічного віку публічним іспитом зі співу і танців та посвяченням в «священних девадазі».

Окрім танцівниць, зарахованих до храмів, у великих містах існують трупи професійних танцівниць – научш, які отримують за це гроші. Всі танці баядерок носять лише різні назви, але за характером вони мало відрізняються один від одного та характеризуються малою рухливістю ніг. Індуське танцювальне мистецтво завмерло на танцях баядерок, які одноманітно виконуються у всіх місцях великої країни [22].

Стародавній Китай. Танцювальне мистецтво Китаю знаходилося в періоді повного розквіту за багато століть до християнської ери й, при подальшому його розвитку, мало досягти високих вершин. Але, насправді, цього не сталося і статися не могло, тому що на давньокитайських танцях поза сумнівом лежав важкий відбиток релігійних вірувань Середньої імперії. Основою китайської моралі вважалася стриманість душевних проявів і тілесних насолод.

Танці були предметом обов'язкового навчання для всієї китайської знаті та всієї імператорської сім'ї. У імператорському палаці виконувалися вісім самостійних танців, з вісьма танцівниками для кожного з них. Крім того, у китайців було ще шість «малих танців», які виконувалися при жертвопринесеннях та вивчалися з раннього дитинства [17].

Таким чином, констатуємо, що Китай, з його своєрідною цивілізацією, хоча і вважається прадавньою в світі культурною державою, але у розвитку хореографії майже жодної заслуги не має.

Стародавня Греція. З числа держав Стародавнього світу Греція була колискою мистецтв. Лише в одній Греції особливо яскраво існував танець в його всіляких формах, був зовнішнім виразником кохання, радості й веселості народу. У всій своїй сукупності танцювальне мистецтво у греків називалося «орхеїстикою».

Танці древніх греків можна поділити на священні (обрядові, ритуальні), військові, сценічні, суспільно-побутові.

Священні танці були перенесені в Грецію з Єгипту та адаптовані до характеру і духу грецького народу. Такі танці виконувалися під звуки ліри, часто присвячувалися різним богам або відображали певні дні трудового календарного року.

Важливу роль у вихованні мужності, патріотизму, почуття обов'язку в юнацтва в Древній Греції відігравали *військові танці*. Частіше військові, пірричні пляски були дуєтним чоловічим танцем, але й існували масові піррихи, в яких брали участь тільки юнаки, а інколи й дівчата. Військові танці були складними хореографічними композиціями, в яких відтворювались бойові дії. У сюжетах героїчних танців, як правило, знаходили віддзеркалення міфи і перекази про героїв.

Частиною театральних вистав у стародавніх греків були *сценічні танці*, причому кожному жанру відповідали свої танці. Під час танців виконавці відбивали такт ногами, для цього вони надівали особливі дерев'яні або залізні сандалі, інколи відбивали такт руками за допомогою своєрідних кастаньєт.

Родинні й особисті, міські й загальнодержавні свята супроводжувалися *суспільно-побутовими* танцями, які поділялися на домашні, міські, сільські. Кожен з визначених видів був різним за тематикою, композиційним малюнком та за складом виконавців. Саме суспільно-побутові танці сприяли виникненню сценічного танцю [15].

Стародавній Рим. Розвиток танцю у Стародавньому Римі відбувався під впливом Греції після її завоювання. Запозичивши у греків релігію, разом з нею Рим переніс до себе і *священні танці*, які на новому ґрунті втратили свою колишню красу і художню подобу. Замість того, у Римі було створено самостійний вид того ж мистецтва – *пантоміму*, тобто мистецтво жестів, назване Плутархом «танцями, що говорять». Цей новий вид прилюдних видовищ досяг у Римі високої міри досконалості й став прототипом сучасного балету.

Пізніше виникли у римлян *сценічні танці*, які відображали дійства сільських свят, та *етруські пляски* – дуже різноманітні за тематикою, композиційно завершені сцени, пантоміми.

За часів занепаду Римської імперії танці і пантоміма перетворилися на аморальні видовища [21].

Стародавні країни Європи. Констатуємо, що країнам Стародавньої Європи також були відомі деякі жанри танцювального мистецтва. Так, наприклад, дуже поширеними в Стародавній Франції, Німеччині і Швеції, були войовничі танці, які виконувалися на честь різних божеств. Такі танці інколи закінчувалися кровопролиттям. Більш мирні танці – хороводи, мали майже однаковий характер у всіх племен, які населяли Західну, Середню і Північну Європу, та виконувалися переважно в полі або на площах.

Танці, які складали приналежність до священного служіння, були популярними у стародавніх євреїв. Також вони танцювали побутові (патріотичні) та напіврелігійні танці. Усі ці танці були дуже примітивні, прості й виконувалися для власного задоволення, а не для естетичної насолоди глядачів [22].

Таким чином, в стародавні часи спостерігається *тенденція до зародження танцю як інтерпретації ментальних образів*. Багатьом народам були вже відомі деякі форми танцювального мистецтва, які увійшли до домашнього вжитку всіляких народностей, що й досі проживають в Європі. У кожного народу склалися свої танцювальні традиції, пластична мова, особлива координація рухів, прийоми співвідношення рухів з музикою й методика їх вивчення.

II. V – поч. XVI ст. – період існування танцю у межах цілісного «театрального дійства»

У середньовічній Європі, в країнах, які прийняли християнство, були поширені священні фарси – комедійні вистави зі співом і танцями, які пізніше стали чергуватися зі світськими. Поступово священні танці втратили свій релігійний зміст й виконувалися в святкові дні та напередодні свят. *Танець* ставав *традицією* й супроводжував усі свята, ігрища та весільні обряди.

В середні віки з'явилися й нові *побутові танці*. У Франції, наприклад, побутові танці називалися *бранлі* – від слова *branle*, тобто гойдання, хоровод і танцювалися під спів або акомпанемент волинки. У кожній провінції Франції *бранлі* мали багато різновидів: танці з похитуванням і притупуванням називалися простими *бранлями*; танці з підскоками і стрибками – *веселими*; танці, що змальовували трудові процеси, передаючи звички тварин і птахів, – *наслідувальні* – *бранлі бочарів, чоботарів, конюхів, праль* і т.д. *Бранлі* поширювали бродячі артисти-потішники, які вплинули на розвиток мистецтва танцю в Західній Європі, ускладнивши танцювальну техніку.

Багаті вельможі запозичували у народу його розваги. Прекрасні пані і лицарі водили своєрідні хороводи. Мала місце правильна постава, повільна хода, уміння виконувати вітання, уклони і реверанси. Цьому відповідав і костюм: обтягуюче трико, короткі, у вигляді буф, штани, короткий камзол або колет,

капелюх з невеликими полями або берет – у чоловіків; пишні плаття з дуже довгими шлейфами – у жінок. Загальний стиль костюму був пишний, важкий. На балах танцювали повільні, плавні танці-ходи: павану, аллеманду, палацовий бранль. Помірно-швидкий, ковзаючий менует і швидкі танці: гавот, жига, буре – з'явилися значно пізніше.

В середні віки існували і *суспільні танці*. Вони поділялися на низькі, плавні – без стрибків, і жартівливі – зі стрибками. До низьких танців належала гальярда, яка виконувалася під акомпанемент тамбуринів і гобоїв. Цей танець за формою був діалогом пані й кавалера. До жартівливих танців належали такі, як бурре і фарандола. Ще танцювали вольту, з поворотами, що нагадує вальс.

Констатуємо, що в кінці середніх віків дуже захоплювалися танцем павана, урочистим і благородним, який прийшов на зміну бас-дансам першої половини XVI століття. Цей танець зазвичай починали король і королева. Виконувався він під акомпанемент тамбурина, дерев'яних інструментів і флейти.

Великий вплив на розвиток танцю в середні віки мав італійський композитор Монтеверді. У своїх творах він вперше об'єднав речитатив, хор, танець і оркестр [15]. В той час, коли танець з'єднується з музикою і з'являється в звичному для нас розумінні, розцвітають такі музично-танцювальні форми, як сюїта, пастораль, інтермедія. Музично-танцювальна сюїта будувалася на зіставленні двох танців – повільної павани і живої гальярди. Пізніше склався класичний тип танцювальної сюїти: помірно-повільна аллеманда, швидка куранта, повільна сарабанда і стрімка жига. Основними музичними інструментами, що супроводжували танці, були віола і лютня. Танець включали також у всі сценічні жанри: драму, комедію, мелодраму, пастораль, в короткі антре та інтермедії.

До початку XI століття з любителів народної хореографії на Русі виділилися скоморохи – виконавці пісень і танців, акробатичних номерів і драматичних сцен, які грали на різних музичних інструментах і відрізнялися від інших артистів особливими уміннями і виконавською майстерністю. Скоморохи несли своє мистецтво головним чином простому народу, висловлюючи його думки і бажання. Погоджуючись з думками вчених, вважаємо, що, будучи першими професіоналами в галузі хореографії, скоморохи сприяли зародженню способів підготовки фахівців і появі сценічних форм танцю. Знання, набуті в процесі професійної діяльності, передавалися скоморохами від покоління до покоління. Кожен майстер привносив у професію нові технічні елементи, танцювальні форми і методи їх освоєння, що лягло в основу професійної хореографічної підготовки. Поряд зі скоморохами на Русі існував народний професійний і самодіяльний (шкільний) театр, який потребував професійних педагогів-хореографів для навчання танцю молодих акторів і створення хореографічних композицій [1].

До початку XVI століття відносяться й перші спроби осмислення театрального танцю, так італійський (Ф. Карозо) та іспанський (Г. Негрі) педагоги, вперше заговорили про систематизацію положень і рухів танцю. Це сприяло появі в Італії перших танцмейстерів та утворенню шкіл класичного танцю [15].

Таким чином, у зазначений період *мистецтво танцю набуває ознак професіоналізму*. Досягнення хореографів-професіоналів середніх віків виявились тим фундаментом, на якому пізніше сформувався класичний академічний балет. В Середньовічній Європі танець як вид мистецтва не існував самостійно, не був виділений із загального цілого театрального дійства, а сприймався в синтезі зі співами, драматичною дією, пантомімою і т.д. [21].

III. XVI – XVIII ст. – період трансформації танцю у балетний театр

Узагальнюючи, констатуємо, що у XVI столітті був зроблений важливий крок вперед у розвитку техніки танцю. З'явився новий вид мистецтва – балет. У цьому столітті в придворних сферах різних держав утворилися витончені форми танців, які поставили хореографію на почесне місце у ряді інших мистецтв.

Природжена французові грація об'єдналася з блискучою фантазією італійця. На допомогу їм XVI ст. дало школу, яка у свою чергу створила вчителів, майбутніх будівельників балетного мистецтва, які швидко отримали право громадянства по всій Європі. З'явилися хореографічна граматики і література [15]. Провідними хореографами того часу були Фабріціо Карозо і Чезаре Негрі в Італії, Бальтазаріні і Туано Арбо у Франції.

Початком балетної ери у Франції слід вважати 1581 р. Цього року відбулася перша балетна вистава під назвою «Комічний балет королеви, або Цирцея» Бальтазаріні. Нею була встановлена межа між старою формою хореографічних розваг і новою їх формою, яка поклала початок цілісним балетним видовищам.

Упродовж XVII століття жанр салонного балету розвивався переважно у Франції. Балетні спектаклі стають більш різноманітними, композиції їх ускладнюються. Танець збагачується новими прийомами і рухами.

У балетах часто танцював Людовик XIV разом з шанувальниками-аристократами. Вони виконували ролі богів або благородних героїв, а на складні характерні танці запрошували акторів-професіоналів. Король і придворні танцювали в масках [20].

В історії розвитку танцювального мистецтва при Людовіку XIV вважаємо за необхідне відмітити такі роки.

1661 р. – Створення Королівської Академії танців, що поклала основу тій класичній школі танців, яка й досі служить зразком у вивченні хореографічного мистецтва. Директором Академії танців був призначений Бошан, який мав звання вигадника і завідуючого балетом при дворі короля. В цій Академії вирішувалася доля викладачів танцю у Франції. Вони не могли давати уроків не витримавши в знанні танцювального мистецтва попередній іспит, після якого їм видавався відповідний диплом. Не дивлячись на перешкоди, вільна професія танцмейстерів, як дуже вигідна, швидко розповсюджувалась не лише у Франції, але й в інших державах Європи. У цю епоху деякі з вчителів встигли навіть скласти собі почесну популярність.

1671 р. – Академія танців злилася з Академією музики, склавши з нею одне нерозривне ціле під ім'ям всесвітньовідомої сцени Grand Opera. Ця подія мала велике значення в історії танців. Танці, що «приносили задоволення», були вигадані Бошаном, якого можна вважати першим сценічним балетмейстером.

1681 р. – Вперше на публічній сцені з'явилися жінки в балеті Шарля Бошана «Тріумф кохання». Серед танцівниць була і відома балерина Лафонтен [10].

Погоджуючись з Л.Д. Блоком, вважаємо, що для розвитку танцювального мистецтва з другої половини XVII ст. настала нова епоха, оскільки салонний танець перейшов на театральні підмостки й вступив в період самосвідомості. Танці постійно удосконалювалися, переставали бути розвагою аматорів, і до професійного танцівника ставилися суворі вимоги розумної, благородної техніки. Завдяки увазі суспільства до хореографічного мистецтва й самі артисти почали серйозно ставитися до своїх обов'язків. Поступово формувалася клас танцівниць і танцівників, які турбувалися про виразність виконання, про правильність рухів і поз. Затверджувався так званий класицизм в танцях [20].

У Італії, Франції, Англії хореографи, кожен по-своєму, шукали чітко виражену форму нового балетного спектаклю, нові можливості танцювальної техніки, пантоміми, музики, декоративного і костюмного оформлення. З'явилися сміливі новатори, які намагалися звільнити балет від рутини, від одноманіття і штампів. Це були Джон Річ і Джон Уівер в Англії, Хільфердінг в Австрії, італієць Анджоліні і француз Жан Жорж Новер.

У другій половині XVIII ст. в галузі хореографії відбувся найбільший переворот, здійснений французом Жан Жоржом Новером. Його реформи вплинули на весь подальший розвиток світового балету, а деякі його ідеї не втратили значення й у наші дні [10].

До початку XVIII століття у Росії народні театри припиняють своє існування, поступившись місцем кріпосному балетному театру, який досяг високого художнього рівня в кінці XVIII століття. Підготовка виконавців для таких балетних театрів здійснювалася різними шляхами: одні театри запрошували іноземних хореографів; в інших – основну педагогічну роботу виконували постійні балетмейстери і педагоги. Це вплинуло на створення своєї самобутньої хореографічної школи.

Освоюючи західно-європейські пантоміми драматичні балети XVIII століття, кріпосні педагогічно-хореографи привносили в них елементи російського танцю. Такі обставини зробили великий вплив на традиційний репертуар та появу власних танцювальних вистав в Росії.

Поступово зливаючись з професійним театром, кріпосний балет впливав на формування стилю російської хореографії. Незважаючи на те, що балетна школа була заснована і розвивалася в рамках придворно-аристократичного театру, зберігався її зв'язок з народними танцювальними формами, що дозволяло збагачувати і черпати нові пластичні форми з народного танцю та інших напрямків хореографічного мистецтва [20].

Аналіз історичних джерел (В. М. Красовська, В. М. Пасютинська, В. Н. Торгашів та ін.) показав, що в зарубіжних країнах існували професійні установи, в яких вивчався танець, а в Росії в перелік вивчених дисциплін танець був введений тільки в 1734 році. Це був Петербурзький Шляхетний кадетський корпус (сьогодні – Академія російського балету імені А. Я. Ваганової), куди в якості педагога був запрошений іноземний танцівник, згодом педагог і балетмейстер Жан-Батист Ланде. За короткий термін він здійснив на професійному рівні хореографічну підготовку кадетів, які стали виконавцями в театрі.

Однак для становлення хореографічного мистецтва в Росії були потрібні не виконавці-аматори, а професійні танцівники, здатні здійснювати професійну діяльність на високому рівні. Таким чином, виникла потреба у створенні балетної школи, що сприяє розвитку хореографічного мистецтва та його затвердження в балеті як явища російської народної культури.

У 1738 році відбулося відкриття школи, куди було набрано дітей з простих сімей у кількості 12 осіб. Інтернаціональному мистецтву їх навчав Жан-Батист Ланде, згідно з методиками, вивченими в Італії та Франції, але національна самобутність російських учнів владно заявляла про себе – з'явився особливий стиль виконавства.

У 1755 році створюється Петербурзька балетна школа при Оренбурзькому театрі, де вперше танець викладався на професійному рівні шведським педагогом-хореографом Хільфердінгом Францем, яка дала освіту першому російському педагогу-хореографу (танцмейстеру) Тимофію Бубликову, який здійснював свою педагогічну діяльність з 1777 року в Петербурзькій театральній школі протягом сорока років, зробивши величезний внесок у процес становлення і розвитку російської балетної школи, визначивши її стиль. Подальший розвиток російська балетна школа отримує в Москві, де був відкритий Виховний будинок, призначенням якого була підготовка сиріт, які не досягли чотирирічного віку, діти навчалися різним ремеслам, наукам і мистецтвам [20].

Головною відмінністю шкіл Москви і Санкт-Петербургу став соціальний склад учнів, що в першу чергу відбивалося на динаміці й якості їх підготовки та впливало на формування стилю виконавського мистецтва.

Таким чином, з епохою Відродження пов'язана *тенденція до трансформації танцю в балетний театр*. Танець самовизначився як вид мистецтва, але був дуже сильно переобтяжений пантомімою – «сурдоперекладом» ментальних образів. Франція XVII ст. стала благодатним ґрунтом для подальшого розвитку балетного театру і створила умови для історико-теоретичних розробок цього завдання [20].

IV. XIX ст. – період зародження танцю як «музики рухів» або початок розмежування у хореодрамі пластичних та орнаментальних мізансцен

Констатуємо, що на розвиток *італійського* балету XIX століття великий вплив мав балетмейстер і артист Сальваторе Вігано (1769-1821). З 1801 року він ставив балети, які сучасники називали хореодрамами. Виступаючи як послідовник Новера, Вігано створив ритмізовану пантоміму, прагнучи об'єднати її з танцем. Його хореографічна партитура рясніла національними танцями, підсилюючи цим живописний колорит спектаклю. Вігано змінив естетику спектаклю, додавши дієвість масовим сценам і цим підсиливши їх значення в балеті. Змінився й малюнок масових танців. Все це доповнювалось мімікою артистів і виразністю їх жестів. Саме з ім'ям С. Вігано пов'язано формування і зародження нового, реалістичного стилю в італійському і світовому балеті, що дозволило змінити художні прийоми і засоби виразності. Динамізм, швидкі темпи, експресія, мімічна гра артистів, ритмічна пантоміма і висока техніка – ось основні риси італійського балетного театру початку XIX століття [10].

У 30-і роки XIX століття досяг свого розквіту новий художній напрям в мистецтві – романтизм. У хореографії це сприяло оновленню тематики спектаклів, утвердженню нових сценічних прийомів. Найбільш послідовно і повно романтичний напрям проявився у французькому балеті. Майже всі романтичні балети будувалися однаково. В них протиставлялися два світи – світ реальний і світ фантастичний, світ мрії. Це впливало на оформлення спектаклю, на всю його атмосферу. У романтичному балеті зросла роль провідної танцівниці й унісонного жіночого кордебалету.

Визначним балетмейстером романтичного напрямку був і Август Бурнонвіль (1805-1879) в Данії. Сюжети його балетів пройняті національним духом й узяті в основному з данського фольклору та фольклору інших народів [21].

Зліт романтичного балету в 30-40-х роках XIX століття завершився початком кризи балетного жанру в другій половині XIX століття. Поступово балет втрачав свою минулу славу. Це відбулося не лише на стилі танцю і на акторській майстерності, але й на життєздатності ідеалів Новера, Гальоні, Перро. Особливо сильно це позначилося на французькій школі класичного танцю. У ній замість елегантності і чистоти ліній з'явилися манірність, солодкуватість, витонченість.

У Італії балет довше зберігав свою життєздатність. Цьому сприяли чудові італійські майстри хореографічного мистецтва Карло Блазіс, Катаріна Беретта, Енріко Чеккетті.

Яскравими представниками французького і італійського балетмейстерського мистецтва кінця XIX століття були Артур Сен-Леон і Луїджі Манцотті. У використовуваних ними прийомах, в незвичайних сценічних ефектах виявилось не лише прагнення залучити глядача до балетного жанру, але і розгубленість, суперечність пошуків театру того часу. Поступово зруйнувалася естетика академічного балетного жанру, вистави перетворювалися на розважальні видовища [22].

З середини XIX століття в Америці починає розвиватися танець модерн. Першими хореографами модерн-танцю були відомі американські танцюристи Руфі Сен-Деніс і Тед Шоун. Вони прагнули в танці передати почуття і думки сучасної людини, використовуючи для цього пластику танців Індії, Єгипту, Японії. Руфі Сен-Деніс і Тед Шоун заснували в Лос-Анджелесі школу, яка називалася «Денішоун» [21].

На початку XIX століття на сценах театрів Англії, Угорщини, Німеччини, Польщі, Румунії, Куби та інших держав танцювали переважно знаменитості Франції, Італії і Росії. Засилля іноземних майстрів танцю гальмувало розвиток національних виконавських шкіл.

Процес розвитку балетного мистецтва XIX ст. мав взаємовпливовий характер. Так, пошуки, що відбувалися у європейській хореографії, стимулювали становлення цього виду мистецтва у Росії, що згодом

приведе до зворотного процесу – впливу мистецтва російського балету на західноєвропейський («Російські сезони» у Парижі).

Таким чином, розквіт пантоміми в балетному мистецтві припав на початок XIX ст, коли вона зайняла провідне місце в хореодрамі того часу. Вже тоді все наочніше проступав розрив між її пластичними мізансценами і орнаментальним або, як тоді говорили, «арабескним» танцем. В цей час починає своє сходження до світової слави російський балет. Петербург став містом, де *виявилися хореодраматичні тенденції європейського балету* [20]. І саме в цьому місті з'явився балетмейстер М. Фокін – передвісник того нового, що викристалізувалося до кінця XX. Саме він першим відчув танець як «музику рухів» на початку XX ст. Його творчість формувалась під безпосереднім впливом художнього доробку М. Петіпа та О. Горського. Водночас він шукав нові засоби виразності, удосконалював, а багато у чому видозмінював малюнок танцю, створював нові танцювальні форми [10].

V. XX – поч. XXI ст. – період формування нової концепції танцювального мистецтва

Спираючись на дослідження науковців, вважаємо, що на початку XX століття відбувається занепад хореографічного мистецтва на Заході. Класичний балет як жанр практично перестає існувати і на зміну йому приходять всілякі ритмопластичні танці, які у кожній країні називаються по-різному: у одних – сучасний танець, в інших – виразний, вільний, художній, ритмопластика тощо. Але їх всіх об'єднувало одне, – їх творці заперечували класичний танець як застарілий і не здатний розкривати сучасні теми і образи. Найбільш яскравими представниками цього напрямку в хореографії були: Айседора Дункан, Франсуа Дельсарт, Еміль Жак-Далькрос [18].

Формування естетичного ідеалу хореографічного мистецтва на початку XX століття в Європі й Америці проходило під безпосереднім впливом російського класичного балету. Одна за іншою з'являються балетні трупи в країнах, що не знали раніше класичного балету. Наприклад, балетні театри США своєю появою зобов'язані російським педагогам і балетмейстерам – М. Мордкіну, А. Соколової, М. Фокіну, Дж. Баланчіну В Англії разом з вітчизняними хореографами працювали Т. Карсавіна, Н. Легат, А. Павлова. У Франції багато балетмейстерів і виконавців працювали в антрепризі С. Дягилева, вбираючи в себе систему викладання класичного танцю і репертуар російського балетного театру. У кожній країні становлення балетного театру проходило по-своєму. У одних випадках воно спиралося на старі традиції національного балету, в других – все починалося спочатку, в третіх – забарвлювалося особливостями танцювального фольклору, пластики свого народу, усної поетичної творчості, в четвертих – впливало на естетику танцю модерн, народжуючи своєрідні, неповторні фарби танцювальних композицій.

Хореографічне мистецтво Західної Європи і Америки стало надбанням широкого глядача. Його майстри шукають нові шляхи втілення проблем сучасності.

Констатуємо, що сучасний зарубіжний балет – явище багатогранне. Розквіт світового хореографічного мистецтва, розвиток його естетичних ідеалів нерозривно пов'язані із затвердженням в хореографічному театрі Західної Європи, Америки, Канади, Австралії принципів російського реалістичного балету. Важлива роль в художньому затвердженні академічного класичного танцю належить російським балетним артистам [18].

При всій різноманітності пошуків майстрів сучасного хореографічного мистецтва західного театру в їх мистецтві можна відзначити і загальне. Наприклад, хореографи інколи уникають втілювати конкретну ідею, вони ставлять перед собою такі завдання, як пробудити в глядачів всілякі емоції і асоціації. З'являються нові форми балетних спектаклів, в яких балетмейстери відмовляються від загальноновизнаного балетного костюму, музики, гриму, танцювальної техніки. Вони використовують музику в стилі «кантрі» і «рок», елементи сучасних танців. Це відкриває нові можливості для виникнення нових хореографічних форм. Багатобарвність і багатство музикально-пластичних партитур хореографи світу черпають з національного танцювального фольклору і мистецтва країн світу. Цей процес взаємозбагачення і взаємопроникнення виявляється в творчості багатьох сучасних балетмейстерів. Мистецтво хореографії весь час у пошуках нових шляхів самовираження, весь час у розвитку [3].

Таким чином, на сучасному етапі розвитку хореографічного мистецтва спостерігається *тенденція до підвищення його дансатної складової*, а також до *поглиблення своєї змістовності за допомогою психологізації та індивідуалізації образів*. І ось в цьому контексті вимальовується проблема. Проблема шляхів і напрямів навчання цьому складному мистецтву, – мистецтву танцю, мистецтву бачити світ крізь призму хореографії, мистецтву втілювати ментальні образи пластично, мистецтву інтерпретувати хореографічно смислові контексти, мистецтву створювати «музику рухів» [15].

Післяреволюційний період XX століття і формування Союзу Радянських Соціалістичних республік, що супроводжувалося потужним підйомом і популяризацією народної культури і мистецтва, зумовили новий етап професійної підготовки педагогів-хореографів. Національна політика та культура стали предметом широкого громадського обговорення на з'їздах. З'явилася необхідність масового створення

професійних і аматорських колективів народного танцю, що зумовило брак фахівців даного профілю і вимагало масової їх підготовки у галузі хореографічного мистецтва.

Суттєвим кроком у підготовці педагогів-хореографів стало створення в 30-х роках ХХ століття нової форми народної хореографії – ансамблів народного танцю, кожен з яких відрізнявся своїм стилем, манерою виконання. Так, у 1937 році був організований ансамбль народного танцю СРСР під керівництвом І. А. Моїсєєва, Державний ансамбль танцю України П.П. Вірського, у 1945 році – Державний ансамбль танцю Грузії І. Сухішвілі, Н. Рамішвілі та ін. [5].

Спираючись на дослідження особливостей та специфіки розвитку змісту хореографічної підготовки у вищих педагогічних навчальних закладах України у ХХ ст., проведені Т. О. Благовою, зазначимо, що залучення майбутніх учителів до хореографічної діяльності в системі педагогічної освіти зумовлювалося передусім посиленням уваги до мистецтва хореографії в системі шкільництва. Впровадження у навчальні плани шкільної освіти дисциплін хореографічного спрямування (гімнастики, ритмопластики, рухливих ігор, танців) визначало необхідність відповідної підготовки вчителів у цій сфері. Важливість хореографічної підготовки у змісті педагогічної освіти зумовлювалася також гострою потребою у високоосвічених фахівцях, «працівниках соцвиху», готових виконувати багатопрофільну педагогічну роботу в установах соціального виховання. Крім того, хореографія була представлена у системі позааудиторної, студійної роботи в інститутах народної освіти, з метою підвищення професійного рівня майбутніх учителів, формування їх загальнопедагогічних та прикладних умінь, педагогічної майстерності, креативних здібностей [7, с. 65-71].

Початок вищої хореографічної освіти в СРСР було покладено у Московському державному інституті театрального мистецтва імені А. В. Луначарського (ГІТІС), де в 1946 році було відкрито відділення з підготовки режисерів-балетмейстерів, 1958 році – педагогів хореографії. У 1962 році Ленінградська державна консерваторія імені Н. А. Римського-Корсакова почала підготовку балетмейстерів. В даний час подібні факультети та кафедри існують в системі інститутів, академій та університетів культури, де вивчення практичних дисциплін спеціалізації поєднується з вивченням теоретичних основ підготовки педагогів-хореографів і загально-гуманітарних дисциплін [6].

Отже, основні періоди історичного розвитку танцю можна представити у вигляді таблиці (табл. 1).

Таблиця 1

Основні періоди історичного розвитку танцю

| Час зародження | Місце зародження | Вид танцю | Професійна підготовка | Виконавці |
|---|----------------------------|---|---|------------------------------|
| <i>I. Період зародження танцю як інтерпретації ментальних образів (до Vст.)</i> | | | | |
| Стародавні часи | Народи стародавнього світу | Танець – ритуал | Шамани (жреці) | Учні шаманів (жреців), народ |
| <i>II. Період існування танцю у межах цілісного «театрального дійства» (V – поч. XVI ст.)</i> | | | | |
| Середньовіччя | Європа | Танець – традиція | Від виконавця до виконавця | Народ |
| IX ст. | Русь | Танець – відображення умов життя | Від виконавця до виконавця | Скоморохи-аматори |
| XIII ст. | Італія | Класичний танець | Від виконавця до виконавця | Танцівники |
| XIV- XV ст. | Італія, Іспанія | Танець як система положень і рухів | Від танцмейстерів до виконавців | Танцівники |
| <i>III. Період трансформації танцю у балетний театр (XVI – XVIII ст.)</i> | | | | |
| XVII ст. | Франція | Салонний балет | Від танцмейстерів до виконавців (термінологія і диференціація рухів танцю) | Придворні танцівники |
| XVII ст. | Русь | Народний танець з елементами акробатики | Від майстера до учнів (перший вчитель танців на Русі) | Скоморохи-професіонали |
| Кінець XVII ст. | Русь | Танець як елемент народного театру | Від педагогів хореографії до учнів | Артисти самодіяльного театру |
| XVIII ст. | Росія | Танець в оперно-балетному театрі | Від іноземних педагогів-хореографів або від кріпосних педагогів-хореографів | Кріпосні |
| | | Танець як навчальна дисципліна | Від педагогів-хореографів в навчальних закладах різних типів | Учні цих закладів |

Продовження таблиці !

| <i>IV. Період зародження танцю як «музики рухів» або початок розмежування у хореодрамі пластичних та орнаментальних мізансцен (XIX ст.)</i> | | | | |
|---|------------------------|-----------------------------------|---|---|
| Початок XIX ст. | Франція, Італія, Данія | Романтичний балет | Від танцмейстерів до виконавців | Танцівники-професіонали |
| Початок XIX ст. | Росія | Танець як «музика рухів» | Від танцмейстерів до виконавців | Танцівники-професіонали |
| Середина XIX ст. | США | Танець-модерн | Від танцмейстерів до виконавців | Танцівники |
| <i>V. Період формування нової концепції танцювального мистецтва (XX – поч. XXI ст.)</i> | | | | |
| XX ст. | Росія | Класичний танець як система рухів | Спеціалізовані навчальні заклади (поява першої методики навчання класичного танцю) | Танцівники |
| Після 1917 року | Росія | Народний танець | Система підготовки спеціалістів на основі народної та класичної хореографії | Виконавці народних танців |
| 30-ті роки XX ст. | СССР | Народний танець | Спеціалізовані навчальні заклади | Ансамблі народного танцю |
| 1958 рік | СССР | Народний танець | В вищих навчальних закладах (підготовка педагогів-хореографів) | Ансамблі народного танцю та індивідуальні виконавці народного танцю |
| 90-ті рр. XX ст. | Україна | Народний танець | В вищих навчальних закладах педагогічного спрямування (підготовка вчителів початкових класів до викладання хореографії) | Студенти-майбутні вчителі початкових класів, що викладатимуть хореографію |

Таким чином, проаналізувавши весь історичний шлях розвитку хореографічного мистецтва (табл. 1), констатуємо, що проблему підготовки педагогічних кадрів у відповідному напрямі актуалізовано у вітчизняних закладах вищої педагогічної освіти на межі XX та XXI ст.

2. Теорія та історія вітчизняного досвіду у контексті досліджуваної проблеми.

Український танець посідає значне місце серед культурних надбань нашого народу. Широка популярність українського танцю в нашій країні та за кордоном пояснюється невичерпним багатством тем і сюжетів. У танцювальних образах розкривається національний характер народу, відображаються явища, взяті безпосередньо з його побуту та праці, рідної природи тощо. Наявність яскравих побутових рис і особливостей, поєднаних з віртуозною технікою, надає українському танцю своєрідного колориту.

Історія української хореографічної культури своїм корінням сягає до сивої давнини, зокрема до шедрих багатств національного фольклору, що вражають жанровим розмаїттям, неповторністю рухів та композицій, до танцювально-пісенних весняних ігрищ та ліричних дівочих хороводів Київської Русі, до іскрометних героїчних танців відчайдушних козаків і масових видовищ-змагань Запорозької Січі, звідки беруть свій початок славнозвісні козачки, гопаки та патріотично-войовнича танцювально-пантомімічна клятва запорожців на освячені зброї «Гонта», до самобутнього мистецтва безіменних танцюристів-віртуозів українського театралізованого ансамблю «Па де козак», до народно-танцювальних комедійних інтермедій шкільного театру XVII – XVIII століть, до різноманітних балетних вистав та дивертисментів в кріпацьких театрах заможних панських маєтків в останні третини XVIII – на початку XIX століть [8].

Самобутність, оригінальність хореографічного мистецтва українського народу визначила специфіка життя давніх східнослов'янських племен – древлян, дреговичів, в'ятичів, сіверян, волинян, білих хорватів, бужан та ін., обряди, магічні звертання, заклинання яких були органічно пов'язані з землеробством та анімалістичним культом [14].

Найдавнішими слідами танцювального мистецтва в Україні можна вважати малюнки трипільської доби, де зображені фігури людей, які одну руку кладуть на талію, а другу заводять за голову. Такі рухи зустрічаються і в сучасних танцях. Зображення танцюристів і музикантів є на фресках Софіївського собору в Києві (XI ст.). На думку деяких дослідників, срібні фігурки чоловічків з Мартинівського скарбу (IV ст.) передають один із танцювальних рухів: напівприсядку з розведеними широко ногами і покладеними на стегна руками. Зображення танців знаходимо і в багатьох мініатюрах зі стародавніх літописів. Писемні повідомлення про давні танці дають нам літописці, які називають їх «скакание и топгание», «гульба и плясание», «хребтом вихляние», «плясание и плескание». Літописці-християни називають такі танці

«бісівськими», або «поганськими». Це дає певні підстави вважати, що первісні танці були тісно пов'язані з прадавнім богослужінням [8].

Констатуємо, що у ті часи найбільш поширенішими на Русі були танці-ігри, мисливські, військові, релігійно-культові танці, хороводи, які мали культове походження, побутові і обрядові танці.

Танці-ігри відображали трудові процеси. Зазвичай їх виконували у той час, коли робилися ті або інші сільськогосподарські роботи. Часто разом з трудовими танцями виконувались і любовні. Наприклад, танець-гра «А ми просо сіяли, сіяли» мала форму вокально-танцювального діалогу. У ній зображався процес сіяння прося, а солісти одночасно передавали в танці вибір і викрадання нареченої [11].

В основі мисливських танців було закладене одне з основних занять українців у ті часи – полювання [13].

У стародавні часи з'явився і релігійний культовий танець. Первісна людина, бажаючи пояснити незрозумілі йому явища природи, приписувала їх виникнення волі таємничих вищих істот – божеств. Аби досягти сприятливих умов для своєї праці, людина стала всіляко задобрювати богів особливими магічними діями – обрядами. З виникненням релігійного культу виник і культовий танець [11].

Боротьба племен між собою привела до зіткнень між ними і викликала появу військових танців. Участь в них означала згоду йти в похід. На Україні й досі виконується танець запорізьких козаків «Гопак» [1].

Зрозуміло, що тепер всі ці танці-ігри, мисливські, культові і військові танці втратили своє первинне значення і перетворилися там, де вони виконуються, в звичайні побутові [11].

Оскільки український народний танець є явищем багатоплановим, то вважаємо за необхідне історико-теоретичну характеристику подати з огляду на існуючі класифікації українського танцю. Вивчення зібраного хореографічного і музичного матеріалу дає можливість визначити, що існує декілька класифікацій українського танцю, першу з яких запропонував В. Верховинець, поділивши всі українські танці на масові, парні й сольні (*за кількістю виконавців*) [9].

Музикознавці класифікують їх *за характером музичного супроводу*: гопакі, козачки, польки, мазурки, кадрилі тощо. Між хореографами побутує класифікація *і за назвами танців*: «Рибка», «Коваль», «Швець», «Горлиця».

А. Гуменюк у книжці «Українські народні танці» поділяє українські танці за *жанровими особливостями* на три групи: хороводи, побутові та сюжетні танці [11, с. 37-42]. Констатуємо, що така класифікація користується популярністю серед викладачів та студентів хореографічних відділень й сьогодні. Тому розглянемо її детальніше.

Прадавнім українським народним танцем культового походження є *хоровод*. Виконання їх пов'язувалось колись з обрядовими діями, традиційною зустріччю весни (весняний цикл танців), відзначенням літа (купальський цикл танців), зустріччю Нового року. Найбільш поширеними були веснянки, гаївки, танки. Автори об'єднали їх під загальною назвою хороводи. Тепер хороводи втратили своє обрядове значення. Вони міцно увійшли в репертуар професіональних і самодіяльних виконавських колективів, особливо дитячих [8].

За темами хороводи можна поділити на три групи. До першої належать хороводи в яких відображаються трудові процеси («А ми просто сіяли, сіяли», «Мак», «Шевчик», «Бондар», «Коваль» та ін.); До другої – хороводи, де відбито родинно-побутові відносини трудового народу («Перепілка», «Ой, гілля-гілочки», «Пташка» тощо); До третьої – хороводи, в яких знайшли свій вираз патріотичні почуття народу, оспівується рідна природа («А вже весна», «Марена» та ін.).

Хороводи – це синтетичний вид народної творчості, в якому органічно злиті поезія, музика та хореографія. Ідейний зміст того чи іншого хороводу розкривається піснею. Тому текст в обрядових танцях має першорядне значення, бо він визначає зміст та його хореографічний малюнок [11].

Часто малюнок хороводу обумовлюється формою викладу тексту: якщо зміст тексту розкривається у діалозі, виконавці розподіляються на дві групи, або з них виділяється соліст-танцюрист, який виходить у центр кола. Коли ж зміст тексту розкривається у формі звичайної розповіді, то учасники водять хоровод без будь-якого розподілу на групи. Текст відповідно впливає і на хореографічні засоби учасників хороводу. Так, наприклад, у хороводах, в яких відображаються трудові процеси, основну роль відіграє пантоміма-ілюстрація. За допомогою рухів і жестів розкривається зміст.

Мелодії хороводів допомагають розкрити ідейно-емоційний зміст твору і його художні образи. Як правило, вони глибоко змістовні і емоційно виразні. Разом з тим вони дуже прості, а тому й зручні для виконання [9].

Побутові танці беруть свій початок в хороводах. Цей жанр найстаріший і є основою української народної хореографії. В побутових танцях відображаються істотні риси характеру українського народу: волелюбність, героїзм, завзяття, винахідливість, дотепність, нестримна веселість тощо [11, с. 42]. Ці танці супроводжуються мелодіями, дуже різноманітними за характером і ідейно-емоціональним змістом, значна

частина яких виконується в народі як самостійні інструментальні п'єси. Побутові танці є невід'ємною частиною щоденного життя народу. Їх виконують на масових вечорах, гулянках тощо.

До жанру побутових танців належать метелиці, гопаки, козачки, коломийки, гуцулки, верховини, польки і кадрили. На основі спільних стилістичних особливостей хореографії та музики їх можна розподілити на три групи: 1) метелиці, гопаки, козачки; 2) коломийки, гуцулки, верховини; 3) польки та кадрили.

У побутових танцях народ зовсім відмовився від тексту, залишивши лише окремі вигуки в кульмінаційні моменти танцю. Побутові танці дуже різноманітні щодо хореографічного малюнка. Проте всі вони в своїй основі побудовані на одних і тих же танцювальних рухах: «перемінний крок», «тинки», «присядки», «вихиляси», «голубці», «дріббушки», «притупи» тощо [11, с. 16-17].

Такий жанр танцювального мистецтва українського народу як *сюжетний танець* виник пізніше, ніж хороводи. В сюжетних танцях засобами народної хореографії відображаються конкретні явища з навколишнього життя і природи. Назва танцю визначається його змістом. Так, наприклад, танець «Лісоруби» дістав таку назву тому, що сюжетом його є трудовий процес рубання лісу [**Ошибка! Источник ссылки не найден.**, с. 57].

В загальній композиції танців цього типу, тобто у послідовності танцювальних фігур, ясно видно логічний і чіткий розвиток сюжетної лінії.

Щодо тематики сюжетні танці можна розподілити на групи, де основною темою є:

- а) праця («Шевчик», «Коваль», «Косар», «Лісоруби», «Льон» та ін.);
- б) народна героїка («Опришки», «Аркан» тощо);
- в) народний побут («Катерина», «Коханочка», «Волинянка», «Горлиця»);
- г) окремі явища природи і зображення виробничих знарядь селянина в дії («Гони вітер», «Зіронька», «Віз» та ін.);
- д) звичай птахів і тварин («Гусак», «Козлик», «Бичок» та ін.).

Сюжетні танці художньо найдосконаліші і найрізноманітніші щодо тематики [8].

Серед хороводів і сюжетних танців є однойменні твори (наприклад, «Шевчик», «Коваль», «Козлик», «Голубка» та ін.). Спільність їх полягає насамперед у тематичній спорідненості. Важливо відзначити й те, що в сюжетних танцях відображається, наприклад, трудовий процес майже в тій самій послідовності, яка в хороводах диктується текстом. Відрізняються танці від хороводів тим, що народ у своїй хореографічній творчій практиці відмовився від тексту, залишивши в деяких танцях окремі строфи, речення, слова і вигуки, які підказують зміну танцювальної фігури [11, с. 23-24].

Якщо в хороводах зрозуміти зміст танцю допомагає пісня, то в сюжетних танцях зміст розкривається хореографічними засобами виразності і музикою (без тексту).

Мелодії сюжетних танців мають ту ж назву, що і танець взагалі. Характер мелодії відповідає змістові танцю. Вона може бути життєствердною («Опришки»), поривчастою («Гонивітер»), ліричною («Василиха») і т.д. [9, с. 27].

Узагальнюючи, констатуємо, що існує також класифікація народного хореографічного мистецтва України за *етнографічними особливостями*, відповідно до якої українське хореографічне мистецтво ділиться на 5 етнографічних зон [4].

I-а зона – Центральна Україна.

До неї входять Київська, Полтавська, Сумська, північ Харківської, Черкаська, південь Житомирської, північ Дніпропетровської і Запорізької областей. Цей район характеризує те, що звичайно прийнято вважати загальноукраїнським. Тут склалася загальнонаціональна українська мова, шляхом злиття київської та полтавської говірок. Танцем культура цього району дуже багата. Тут переважають гопак, і козачки, веснянки, хороводи та інші танці. Потрібно відзначити, що на створення української танцювальної культури, як і культури взагалі, величезний вплив мали культури сусідніх народів: Росії, Білорусії, Польщі, Угорщини, Кримського ханства та інших [16].

II-а зона – Полісся.

Тут особливо позначається географічне положення цієї зони і її кліматичні умови, і сусідство з іншими народами. Золотиста місцевість і до цього дня незаймані ліси, особливий рід занять породили в цьому краю своєрідну манеру виконання танців. Кроки танців більш дрібні, з прискоком, обережні, мало чим схожі на рухи танців степової України. Найбільш поширеними в цих краях є такі танці як «Крутяк». Сама назва цього танцю говорить за себе – це значить крутиться, крутитися. Малюнок цього танцю більше побудований по колу. Але велике коло зустрічається рідко, частіше за все воно дробиться на дрібні гуртки і кружечки. Швидко, на дрібних кроках танцівники обертаються по руху годинникової стрілки. Ще поширений тут і «поліський гопак», який є різновидом громадського гопака. До Полісся входять: Волинська, Рівненська, північ Київської та Житомирської, південний схід Львівської та деякі частини інших областей. З географічного положення видно, що на творчість Полісся великий вплив мають Польща і Білорусь [12].

Ш-я зона – Поділля.

Район України, що примикає до Карпат і виходить до кордону з Угорщиною, Румунією, Чехією. Вона включає в себе Хмельницьку, Тернопільську, Дрогобицьку, південний захід Іваново-Франківської областей. У цих місцях здавна розвивалися вівчарство, скотарство, які мають вирішальне значення в оформленні побуту і культури цього краю. У танцях переважають трудові та ігрові теми. Повсюдно побутують в цій місцевості такі танці як «Роман», «Нікола», «Марина» тощо, які частіше за все будуються на ігровому елементі і на відносинах між учасниками. Дуже поширені тут обрядові танці та хороводи [16].

IV-а зона – Карпати.

Найбільша в етнографічному плані зона. Карпати населяє безліч великих і малих народів. Культура тут дуже багата і своєрідна, часом навіть контрастна одна одній. Тут як ніде позначається близькість і вплив сусідів. Кожен район та область мають свої особливості. Гуцули, буковинці, бойки, станіславці, верховинці і безліч інших народностей, що населяють Карпати, - всі мають свою пісню, танцювальну культуру, свій костюм, свої обряди та звичаї. Вивчення цієї багатой культури становить окрему тему [4].

V-а зона – Крим.

З прилеглими до нього вкрай південними областями України. Сюди входять: Одеська, Кримська, південь Запорізької і Дніпропетровської областей, Миколаївська область. Тут відчувається вплив татарської культури, так як ця територія була територією Кримського ханства. З танців, що відносяться до українських, тут найбільш поширений херсонський гопак. Це танець українських чумаків, що їздили на волах до Криму по сіль. Творчість чумаків, їхні пісні та танці мали величезне значення для розвитку українських тенденцій в Криму [16].

Український танець *за лексичним наповненням* буває фольклорний та сценічний. Фольклорні танці – це народні танці, які побутують у своєму природному середовищі і мають певні традиційні для даної місцевості рухи, ритми, костюми тощо. Сценічний танець, поставлений балетмейстером у професійному або самодіяльному колективі для показу на сцені, може бути українським, але вже не є народним. Безперечно, що українська фольклорна хореографія завжди була тим невичерпним джерелом, яке живило професійне мистецтво.

Фольклорні й сценічні танці мають як спільні, так і відмінні риси. Фольклорний танець – це стихійний вияв почуттів, настрою, емоцій і виконується передусім для себе, а потім – для глядача (товариства, гурту, громади). Сценічний танець призначений насамперед для показу глядачеві і виключає елементи експромту. В українському народному танці досить часто наявний елемент змагання: двох парубків, парубка з дівчиною або танцюриста з музикантом. На сцені таке змагання може бути свідомо поставлене хореографом як елемент сюжету танцю [8].

Констатуємо, що у справжній своїй красі, український танець вперше з'явився на сцені в п'єсі І. Котляревського «Наталка Полтавка» (1819 р., Полтава). Творці національного класичного театру М. Кропивницький, М. Старицький, М. Садовський продовжували розвивати драматургічні основи, закладені І. Котляревським. Багатобарвний, емоційно-насичений іскрометний і лірико-поетичний танець ставав окрасою українських спектаклів. Пісні, масові сцени створювали особливий колорит, а танці виконували вже цілі танцювальні групи, що ще виразніше розкривали душу українського народу.

У 1906 р. створюється театр М. Садовського, в його виставах танець виступав вже не як копія життя, а як органічне художнє узагальнення. Партія кожного виконавця була наповнена емоційністю та індивідуальністю. Так на сцені класичного театру почалося зародження балетмейстерського мистецтва – перша велич якого – Василь Верховинець. Роботи майстра були насичені народно-хореографічними композиціями, різнопланова стилістика показувала багатогранність українського танцю [19].

Верховинець не тільки вводив народний танець в постановки М. Садовського, а й створював вистави-дивертисменти, яким дав назву хореографічні вечори. Балетмейстер-фольклорист мав на меті не просто показати красу танцю, а й створити міцну теоретичну основу для розвитку хореографії. Так була написана «Теорія українського народного танцю» – перша систематизована робота.

Аналізуючи творчу спадщину В. Верховинця, слід наголосити, що українське хореографічне мистецтво має духовний оберіг. Друковані праці «Українське весілля», «Теорія українського народного танцю», «Весняночка», всі його творчі і педагогічні надбання, консультації хореографічних постановок в оперних і балетних виставах, пронизані глибокою повагою і розумінням народної творчості, гордістю за українську культуру і великою любов'ю до неї [9].

Гідним продовжувачем справи В. Верховинця став його учень В. Авраменко, що продовжував роботу зі збору та розповсюдження українського народного танцю за кордоном. У 1919 р. В. Авраменко разом з О. Кошицем виїхав на гастролі за кордон. І завдяки виступам цих майстрів, країни Західної Європи, Америки та Канади мали можливість познайомитися з високими взірцями української музично-хорової культури та народної хореографії. В. Авраменко в 1929 р. в Нью-Йорку засновує школу українського народного танцю, а в 1946 р. видає підручник «Українські національні танці, музика і стрій». В своїй школі

В. Авраменко здійснював постановки українських танців, в яких і фігури танцю, і хореографічна лексика, і положення рук, і поведінка виконавців у танці, і навіть український костюм – усе цілком і повністю відповідало принципам школи В. Верховинця [1].

В. Верховинець пропагував український танець у себе на батьківщині, а В. Авраменко – за її межами [9].

Новий етап у розвитку та становленні педагогіки характерного танцю презентує викладацька діяльність О. Лопухова. У 1939 році він разом з О. Ширяєвим і О. Бочаровим написав підручник «Основи характерного танцю», який став першою у світі методичною вказівкою з даного предмету. Автори виклали в ньому струнку й перевірену досвідом систему характерного тренування, яка відзначалася логічною послідовністю вправ і доцільним добром рухів. Цей підручник став основою для подальших методичних розробок в галузі народно-сценічного танцю [13].

Приводом для створення підручника став досвід найстаршого педагога характерного танцю заслуженого артиста О. Ширяєва, який віддавна займався замальовками танцювальних рухів характерного жанру.

Збирач та дослідник української народної музики і хореографії В. Верховинець уже в першій своїй праці (1919), присвяченій українському танцю, розділив записані ним рухи та присіди. У подальшому цьому питанню приділено увагу в Т. Ткаченко «Народний танець» (1954). Українським танцям у його підручнику відведено порівняно небагато місця (у книзі наведено риси лише двох танців та 27 рухів українського танцю), але є лексичний матеріал [9].

Вважаємо, що цікава та вельми корисна праця А. Гуменюка «Українські народні танці», де у першому виданні містяться записи 78, а в другому 140 народних та народно-сценічних танців. У книзі ґрунтовно проаналізовані ці терміни, докладно описані позиції та положення ніг, рук, голови у танці, притаманні всім локальним регіонам країни (міститься доповнення у підручнику в іншому художньо-стильовому оформленні) [11].

К. Василенко у своїй фундаментальній праці «Лексика українського народно-сценічного танцю» підкреслює, що у хореографічному мистецтві основним матеріалом для створення образу є лексика танцю, причому її образність залежить не лише від її якостей, а від ідейного змісту, асоціативного ряду, вираженого за допомогою зримих засобів – рухів, поз, жестів, тощо [8].

Констатуємо, що важливий внесок у розвиток народно-сценічного танцю зробив Є.В. Зайцев. Створюючи власний метод виховання спеціалістів-танцівників народного танцю, Є. Зайцев всебічно вивчав багату спадщину російських та українських хореографів (В. Асаф'єва, В. Верховинця, Н. Захарова). Працюючи над своїм посібником «Основи народно-сценічного танцю», який вийшов у 1976 р. у видавництві «Мистецтво», Є. Зайцев, передаючи техніку класичного екзерсису, застосовує її лише у тісному зв'язку з проблемами вирішення завдань розвитку характерного танцю. Цей навчальний посібник й досі слугує незамінним помічником студентам і педагогам хореографічних закладів, а також усім шанувальникам народно-сценічної хореографії [13].

Прагнення і перші паростки, закладені попередниками, дали Україні й світові найвідоміший колектив – Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені П. Вірського, основною метою якого стало збирання, вивчення та збереження національних традицій, звичаїв та обрядів українського народу, створення на цій основі народних танців та нових хореографічних мініатюр і великих полотен із минулого та сучасного життя українців [19].

Узагальнюючи, констатуємо, що відомі балетмейстери Павло Вірський та Микола Болотов вперше в Україні об'єднали навколо себе хореографічний колектив народного танцю. Організатором і беззмінним керівником ансамблю з 1955 по 1975 рр. був народний артист СРСР, лауреат Державної премії СРСР, лауреат Державної премії України імені Т. Шевченка – П. Вірський.

Навіть важко перелічити всі численні і різноманітні композиції, створені П. Вірським. Ніжна і прозора лірика, натхнена романтика, піднесена героїка, хвилююча патетика, щедрий і теплий гумор – у кожній з цих емоційних сфер українського танцю балетмейстер почуває себе на диво й вільно, майстерно і часом несподівано оригінально відтворюючи ці розмаїті настрої в пластичних композиціях та візерунках, постійно збагачуючи і розвиваючи багатобарвну мову сценічної хореографії [19].

Прагнення до різноманітності і виразності танцювальної мови, до її постійного збагачення, до більш точного вибору зображальних засобів виникло у творчості балетмейстера як закономірний результат його невтомних шукань, філософського осмислення проблем життя, як результат експериментів по розкриттю складних сучасних тем. Органічно поєднуючи елементи українського фольклору з класичною пластикою, П. Вірський створив якісно нову танцювальну мову – лексику сучасної української народно-сценічної хореографії.

Образно-танцювальне мистецтво П. Вірського завжди несподіване і яскраве. В його постановках звичні й широко відомі рухи набувають нового емоційного змісту. Канонічні побудови квітнуть свіжими візерунками, традиційні – забарвлюються оригінальними відтінками, неповторним колоритом. Український

танець для П. Вірського – це величезний світ найрізноманітніших емоційних барв, образів, сюжетів, тем, настроїв, співзвучних нашому героїчному епосу, характерові і духовним багатствам нації [19].

І сьогодні викликають захоплення створені П. Вірським яскраві хореографічні композиції «Ми з України», «Ляльки», «Моряки», «Гопак», «Сестри». Тонким гумором прикрашені танці «Чумацькі радощі», «Ой під вишнею», «Повзунець»; м'яким ліризмом – «Подоланочка» легким сумом та романтичністю – «про що верба плаче». Широко відомі героїко-патріотичні полотна – «Запорожці», «Ми пам'ятаємо» та інші [3].

Оригінальні пошуки П. Вірського утвердили узагальнену образність, свідчили про те, як багато світлого і несподіваного може відкрити талановитий митець у лексиці та композиціях української народної хореографії як майстерно театралізуючи фольклор можна по новому осмислити і перетворити національні сценічні традиції [5].

Творчість П. Вірського синтезувала досягнення кількох поколінь українських хореографів у галузі сценічного перетворення народного танцю. У всіх своїх відкриттях він спирався на традиції, але розумів їх широко і творчо засвоював. Він звертався до художнього досвіду не лише 40-х років, а й до здобутків балетмейстерів 20-х і 30-х років, до завоювань майстрів народно-сценічного танцю і національного балетного театру, до кращих танцювальних знахідок В. Верховинця і М. Соболя, В. Литвиненка і Г. Березової [19, с. 11].

Погоджуючись з думкою Ю. О. Станішевського, вважаємо, що національна своєрідність, неповторний мистецький стиль постановок П. Вірського зумовлювалися не лише відродженням традицій і широким переосмисленням багатств української хореографії. В розмаїтих танцювальних картинах балетмейстера, поряд з щедрим використанням невичерпних скарбів національної хореографічної культури, надзвичайно широко перетворювалися і переінтонувалися різні інонаціональні впливи, найвизначніші художні досягнення музично-сценічного мистецтва [19, с. 180].

Ми й не можемо забувати імена ушлявлених майстрів українського танцю, які все своє життя присвятили служінню та процвітанню народного мистецтва. Це: А. Кривохижа, Клара Балог, В. Петрик, Д. Ластівка, Г. Клоков, Р. Малиновський, О. Гомон, Я. Чуперчук, В. Марущак.

Серед дослідників українського народного танцю в ХХ ст. необхідно відзначити В. Верховинця, А. Гуменюка, А. Нагачевського (Канада), Р. Гарасимчука, А. Богорода, В. Купленика та ін. Приємно, що сьогодні продовжує пошуки в українській народній хореографії молодше покоління і представляє наше мистецтво на всеукраїнських та міжнародних фестивалях на оглядах. Це: Т. Гузун, М. Гузун, Б. Колногузенко, М. Коломієць, О. Величко та багато цікавих молодих балетмейстерів.

Завдяки самобутньому таланту українських хореографів В. Верховинця, В. Авраменка, П. Вірського народний танець розвинувся як народно-сценічне мистецтво, увібравши в себе академізм народної хореографії.

Зміни у ході розвитку українського й світового хореографічного мистецтва пов'язані також з іменем великого хореографа ХХ століття – І. Мойсеевим, який зробив народний танець надбанням світової культури. Організатор, художній керівник та постановник танців Державного академічного ансамблю народного танцю імені Ігоря Мойсеєва. І. Мойсеев є засновником нового жанру сценічного мистецтва – народно-сценічної хореографії, нової моделі професійного колективу – ансамблю народного танцю, нового художнього методу сценічної інтерпретації фольклору, мета якого – розвивати і збагачувати фольклор за допомогою професійного мистецтва [5].

Констатуємо, що, створивши перший у світі професійний ансамбль народного танцю (10 лютого 1937 року), І. Мойсеев перетворив його в унікальний Театр народного танцю, де безпосереднє завзяття фольклору, з його несподіваною і завжди бажаною імпровізацією, легко і природно вдихнуло життя в строгі форми сценічного танцю.

Важливою заслугою Ансамблю народного танцю є створення унікальної, єдиної в світі мойсеївської Школи танцю (1943). Її відмінні риси – високий професіоналізм, віртуозна технічна оснащеність, здібність до передачі імпровізаційної природи народного виконання. Актори-танцівники, виховані І. Мойсеевим, – широко освічені, універсальні артисти, що вільно володіють всіма видами танцю, здатні втілити національний характер в художньому образі. Танцівник мойсеївської школи – краща рекомендація в будь-якій точці планети, в хореографічному колективі будь-якого напрямку [10].

І. Мойсеев вперше в історії хореографії ХХ століття зробив народний танець явищем, об'єднуючим народи всіх країн, незалежно від віри і політичних режимів. Втілені в стрункі сценічні форми, унікальні по благородству ліній і ясності вираження художньої ідеї, твори І. Мойсеєва є класикою хореографії, зрозумілою глядачам всього світу. Вони завжди сучасні, наповнені соковитими народними характерами, пронизані любов'ю, радістю, гумором, самим життям – усим тим, що завжди буде дорогим кожній людині [5].

І. Мойсеев – творець унікального методу, який не має аналогів у світі, творчої інтерпретації фольклору. Він першим виробив художній метод обробки фольклору, з'єднавши прийоми народного та професійного мистецтва, щоб надати фольклору нове сценічне життя.

Поява І. Мойсеева на світовій хореографічній арені сприяла розвитку хореографічного мистецтва та створенню у всьому світі професійних ансамблів народного танцю [16].

Таким чином, проаналізувавши весь шлях розвитку танцю, констатуємо, що у ХХ ст. відбувається потужним підйом і популяризація хореографічного мистецтва в Україні, що призводить до створення професійних ансамблів народного танцю, нового жанру сценічного мистецтва – народно-сценічної хореографії, нового художнього методу сценічної інтерпретації фольклору та впровадження танцювального мистецтва у загальноосвітні, позашкільні та вищі навчальні заклади України. А початок ХХІ ст. характеризується активним впровадженням хореографічного мистецтва як навчального предмету в ЗОШ і необхідністю підготовки висококваліфікованих фахівців педагогіко-хореографічного профілю [2].

Тому, в умовах оновлення українського суспільства, відродження національної системи освіти проблема підготовки майбутніх учителів початкових класів до викладання хореографії у ЗОШ набуває актуальності у зв'язку з недостатньою її вивченістю.

Висновки.

Здійснений з позиції принципу історизму теоретичний аналіз зарубіжного та вітчизняного досвіду становлення хореографічного мистецтва загалом та підготовки майбутніх учителів до викладання хореографії зокрема показав, що становлення та розвиток педагогічної діяльності вчителя хореографії визначається конкретно-історичними, соціально-економічними умовами розвитку країни, динамікою організаційно-педагогічних умов діяльності вищої школи.

Для характеристики ролі хореографічної діяльності вчителя в системі вищої педагогічної освіти виділено п'ять основних періодів еволюції пластичного образу в мистецтві танцю: I період – до V ст. – зародження танцю як інтерпретації ментальних образів; II період – V – поч. XVI ст. – існування танцю у межах цілісного «театрального дійства»; III період – XVI – XVIII ст. – трансформації танцю у балетний театр; IV період – XIX ст. – зародження танцю як «музики рухів» або початок розмежування у хореодрамі пластичних та орнаментальних мізансцен; V період – XX – поч. ХХІ ст. – формування нової концепції танцювального мистецтва та його психологічного виконання.

Зроблено висновок про те, що проблему підготовки педагогічних кадрів у відповідному напрямі актуалізовано у вітчизняних закладах вищої педагогічної освіти на межі ХХ та ХХІ ст.

Виконане дослідження не вичерпує всіх аспектів актуалізованої проблеми. Подальшого вивчення потребують питання, пов'язані з науковою розробкою понятійного апарату, вдосконаленням змісту, пошуком і апробацією нових форм та методів професійно-педагогічної підготовки майбутніх учителів початкових класів до викладання хореографії.

Джерела

1. Авраменко В. Українські національні танки. Кн. 1. Вінніпег-Київ-Львів, 1928. 52 с.
2. Андрощук Л.М. Формування індивідуального стилю діяльності майбутнього вчителя хореографії: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04. К., 2009. 20 с.
3. Бернадська Д. П. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.01. К., 2005. 20 с.
4. Бігус О. О. Народно-сценічна хореографія Прикарпатського регіону: становлення та тенденції розвитку: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01. К., 2011. 18 с.
5. Білаш П. М. Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10-30-х років ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. К., 2004. 18 с.
6. Благова Т. О. Особливості професійної підготовки майбутніх учителів-хореографів у системі педагогічної освіти. *Вісник Житомирського державного університету*, 2010. Вип. 50. Серія: Педагогічні науки. С. 72-76.
7. Благова Т. О. Хореографічна підготовка вчителя у системі вищих педагогічних навчальних закладів в Україні 20-х рр. ХХ ст. *Витоки педагогічної майстерності: збірник наукових праць*. 20/01/2011. Вип.8 (Ч.2): Сер.: Педагогічні науки. С. 65-71.
8. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав.: 17.00.01. К., 1998. 52 с.
9. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. К.: Музична Україна, 1990. 149 с.
10. Горбатова Н. О. Становлення мистецтва класичного танцю в Україні (20 - 30-ті роки ХХ століття): автореф. дис. ... канд. іст. наук.: 17.00.01. К., 2004. 18 с.
11. Гуменюк А. І. Українські народні танці. К.: Наукова думка, 1969. 612 с.
12. Жиров О. А. Розвиток української народної хореографії у мистецько-педагогічній спадщині та діяльності К. Василенка (50-90 роки ХХ ст.): автореф. дис. ... канд. пед. наук.: 13.00.01. Житомир, 2007. 20 с.
13. Зайцев Є. Основи народно-сценічного танцю. Навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I-IV рівнів акредитації. Вінниця: НОВА КНИГА, 2007. 416 с.
14. Кіндер К.Р. Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.01. К., 2007. 19 с.
15. Кривохижа А. М. Гармонія танцю: метод. посіб. для хореографічних дисциплін педагог. навч. закл. Кіровоград: РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2003. 100 с.
16. Легка С. А. Українська народна хореографічна культура ХХ століття: автореф. дис. ... канд. іст. наук.: 17.00.01. К., 2003. 20 с.
17. Михайлова І. В. Еволюції пластичного образу в мистецтві танцю. *Вісник Міжнародного Слов'янського Університету*. Серія Мистецтвознавство, 2006. т. IX. №1. С. 24-26.
18. Погребняк М. М. Танець «модерн» у художній культурі ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01. К., 2009. 19 с.
19. Станішевський Ю. О. Балетний театр України: 225 років історії. К.: Муз. Україна, 2003. 440 с.: іл.
20. Цветкова Л. Ю. Методика викладання класичного танцю: підручник. К.: Альтерпрес, 2005. 324 с.
21. Чернишова А. М. Підготовка майбутніх учителів хореографії: історичний аспект. *Виховання, освіта, менеджмент, філософія, право: історичний аспект: Матеріали IV міжвузівської науково-практичної конференції студентів та молодих учених* (м. Євпаторія, 18-21 вересня 2012 р.). Ялта: РВВ РВНЗ КГУ, 2012. С. 106-108.
22. Чернишова А.М. Хореографічне мистецтво як складова національної культури: історія становлення та розвитку. *Західноукраїнський науковий вісник: Матеріали II Міжрегіональної науково-практичної конференції «Україна на шляху до реформ: політико-правові проблеми сучасності»* (4 травня 2012 р., м. Івано-Франківськ). Івано-Франківськ: ГО «ЗУНТ», 2012. Вип.1. С. 157-161.