

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
ФАКУЛЬТЕТ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА
на здобуття освітнього ступеня Магістр
зі спеціальності 024 Хореографія
на тему: «**Боротьба України за Незалежність крізь призму сучасного
хореографічного мистецтва**»

Структура кваліфікаційної роботи:

- теоретична частина творчого проекту
- творчий проект – хореографічна сюїта «УКРАЇНСЬКЕ
ПРОТИСТОЯННЯ»

виконавець: здобувач вищої освіти
рівня магістр
денної форми навчання

Богдан СЕМЕНОВ

керівник кваліфікаційної роботи:
старший викладач, кандидат мистецтвознавства

Євгенія ЯНИНА - ЛЕДОВСЬКА

Харків-2022 рік

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. МАТЕРІАЛИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ РЕАЛІЗАЦІЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ	6
1.1 Культура в роки боротьби за державну незалежність.....	6
1.2 Становлення хореографічної культури в Україні.....	13
1.3 Українське хореографічне мистецтво в контексті світової художньої культури	22
РОЗДІЛ II. АНАЛІЗ ХОРЕОГРАФІЧНИХ АНАЛОГІВ ТА ПРОТОТИПІВ ТВОРЧОГО ПРОЕКТУ	25
2.1 Структурні та символічні особливості хореографічної лексики як форма існування художнього тексту українського народного танцю.....	25
2.2 Мистецькі форми збереження та розвитку особливостей українського танцю	33
ТВОРЧИЙ ПРОЕКТ	
РОЗДІЛ I. КОМПОЗИЦІЙНИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ..	41
1.1 Основні характеристики хореографічного твору.....	41
1.2 Дійові особи та їхня стисла характеристика.....	41
1.3 Лібрето.....	41
1.4 Розгорнутий зміст.....	42
1.5 Драматургія.....	43
1.6 Драматургія окремих частин.....	44
1.7 Музичний аналіз.....	45
1.8 Костюми.....	46
1.9 Реквізит.....	48
РОЗДІЛ II. ПОСТАНОВЧИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ «УКРАЇНСЬКЕ ПРОТИСТОЯННЯ».....	49
ВИСНОВКИ.....	60
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	62

ВСТУП

Хореографічне мистецтво є одним із найпоширеніших і ефективних засобів естетичного виховання, який дієво впливає на всебічний гармонійний розвиток особистості.

Танець – найпопулярніший і масовий вид мистецтва – сприяє творчому і фізичному розвитку дітей. У хореографічних гуртках діти знайомляться з мистецтвом хореографії, отримують танцювальну освіту, розвивають пластику, вміння красиво рухатися, зміцнюють своє тіло та виправляють деякі фізичні недоліки.

Перші танці в минулому, були далекі від сучасного мистецтва. Вони мали зовсім інше стильове та інформаційне забарвлення. Люди намагались своїми рухами показати захоплення побаченим, та вкладали в ці рухи свій настрій.

Перші танці були пов'язані з побутом людей. Кожен танець був призначений відобразити життя кожного народу, їх традиції що передавались з покоління в покоління, вдосконалювались та змінювались під впливом часу.

Танець – це душа народу та його історія. Танець у кожному регіоні України має свої локальні особливості, він увібрав найкращі традиції українців.

На сучасному етапі розвитку національної системи освіти слід приділити увагу зміні підходів до викладання хореографічного мистецтва у вищих навчальних закладах. Швидкі зміни вимагають кардинальної переоцінки підходів до виховання педагогічних кадрів, які ґрунтуються на діалектичному та історико-генетичному підходах до аналізу розвитку хореографічного мистецтва з метою виявлення закономірностей розвитку та створення освітньої моделі. Проблеми хореографічної освіти та виховання вивчали такі вчені (О. Бурля, С. Забрєдовський, П. Коваль, Я. Рева, О. Таранцева, П. Фріз, Т. Чурпіта та ін.), історичні аспекти становлення та

розвитку мистецької освіти в Україні (Т. Благова, О. Вільхова, О. Комаровська, О. Жиров, Т. Сідлецька, В. Черкасов, В. Шеремета та ін.).

Мета дослідження. Дослідити етапи становлення хореографічного мистецтва, основні напрямки та проблеми розвитку на тлі визвольної боротьби українського народу за незалежність.

Завдання дослідження:

- визначити основні особливості розвитку культури в роки боротьби за державну незалежність;
- дослідити становлення хореографічної культури в Україні;
- охарактеризувати українське хореографічне мистецтво в контексті світової художньої культури;
- проаналізувати символічні особливості хореографічної лексики, як форма існування художнього тексту українського народного танцю
- дослідити мистецькі форми збереження та розвитку особливостей українського танцю.

Предмет дослідження. Хореографічне мистецтво на тлі визвольної боротьби України за незалежність.

Об'єкт дослідження. Особливості хореографічної освіти в Україні.

Методи дослідження. Аналіз історичних джерел, індикція та дедукція, порівняння.

Наукова новизна та теоретичне значення дослідження.

- доповнення новим дослідженням в галузі вивчення військових танців та їх трансформації в сучасності;
- роль фольклорних традицій у розвитку народно-сценічного танцювального мистецтва, які містяться в давніх звичаях та своєрідності ментально-психологічних особливостей місцевого населення, специфіці трактування ними національного образ світу.

Практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що результати дослідження можуть бути теоретичною основою для подальшого

вивчення проблем, пов'язаних із вивченням танців та їх трансформацією в сучасний час.

Інформаційну базу дослідження складають вітчизняні та зарубіжні наукові праці з теорій виховання особистості, матеріали та фахові публікації в періодичних виданнях, статистичних збірниках, монографіях тощо.

Структура роботи. Робота складається з вступу, двох основних розділів, двох розділів творчого проекту, висновків та списку використаних джерел (45 найменувань). Загальний обсяг роботи 66 сторінок.

РОЗДІЛ 1. МАТЕРІАЛИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ РЕАЛІЗАЦІЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ

1.1 Культура в роки боротьби за державну незалежність

Перша світова війна привела Російську державу в глибоку соціально-політичну кризу, яка вилилася в Лютневу (1917) революцію. Під час лютнево-березневих революційних подій було ліквідовано самодержавство і розпочалися демократичні зміни в державі. Частиною цих змін став національно-визвольний рух. В Україні цю боротьбу очолила Центральна Рада (створена в березні 1917 р.), яка поставила собі за мету відновлення держави українського народу [19].

Важливою і невід'ємною частиною державотворчої політики ЦУРСР було питання культурно-освітнього розвитку в Україні. Необхідність цієї роботи як першочергової була продиктована тим, що в 1917 р. загальноосвітній рівень українського народу був дуже низьким, а неписьменність населення становила близько 70%.

У деяких регіонах цей показник сягав навіть понад 80%. Очевидно, що такий стан був зумовлений існуючим суспільно-політичним устроєм буржуазно-поміщицького ладу, який був зацікавлений у тому, щоб тримати народ у темряві неписьменності та покори. На це була спрямована існуюча система освіти, в якій можна було навчатися переважно дітей панівних класів. Сам процес навчання базувався на мовах і культурних надбаннях інших народів (росіян, поляків, євреїв, німців) і ігнорував вивчення та подальший розвиток національно-культурних надбань українського народу. Тому з весни 1917 р. спочатку на державних землях, а потім і законодавчо Центральній Раді вдалося розширити мережу навчальних закладів українською мовою, починаючи від створення початкових шкіл, а потім – гімназій, різних шкіл і університетів.

Іншим напрямом культурницької роботи Центральної Ради було заснування видавництва українською мовою, створення бібліотек, розвиток національного театру, музики, образотворчого мистецтва, піднесення культури національних меншин [17].

За рік свого існування в досить складних соціально-економічних умовах, в умовах громадянської війни та збройного протистояння різних політичних сил Центральна Рада багато зробила на культурно-освітній ниві. Так, протягом літа-осені 1917 р. під керівництвом Центральної Ради було відкрито 5400 українських шкіл і понад 100 гімназій, запроваджено викладання українською мовою в десятках медичних, агрономічних та технікумів і училищ. У системі вищої освіти почали діяти новостворені національні університети в Києві, Миколаєві, Харкові, Одесі.

Науково-педагогічної академії та технічного інституту в Києві, низки українських факультетів і кафедр при діючих університетах, які водночас охопили навчальним процесом понад 5 тис. студентів.

Об'єднання «Просвіти» (понад 2 тис. осередків) активно брали участь у просвітницькій роботі, за їх сприяння в містах і селах створювалися читальні, бібліотеки, гуртки з ліквідації неписьменності, поширювалася навчальна та художня література серед населення тощо.

Велику роботу проводила Центральна Рада з налагодження видавничої діяльності. За її участі засновано 80 газет і журналів українською мовою, масовими тиражами видано 680 назв наукової, історичної, художньої, суспільно-політичної, технічної та іншої літератури [19].

Демократизація, пожвавлення національно-культурного життя дали поштовх подальшому розвитку української художньої літератури та поезії. У 1917-1918 рр. великими накладками почали виходити твори класиків української літератури: І. Котляревського, Т. Шевченка, М. Коцюбинського, В. Стефаника, П. Грабовського та ін. Тоді вийшла збірка поезій молодих українських письменників: «З сумом радість обнялась» О. Олеся; «Хвилі» М. Коноваленка; «Лісові ритми» М. Шаповала. Вийшли друком твори М.

Рильського, П. Тичини, І. Огієнка, І. Липи, В. Винниченка, М. Грушевського та ін. Українською мовою перекладалися твори Г. Мопассана, Дж. Лондона, О. Бальзака та інших зарубіжних авторів. Значну увагу Центральна Рада приділяла видавництву суспільно-політичної літератури. Вийшло кілька сотень таких видань.

Тоді вперше створено історичні праці з новими концепціями історії України, зокрема: «Ілюстрована історія України», «Коротка історія України», «Якої автономії ми хочемо» М. Грушевського; «Коротка історія України», «Про козацькі часи на Україні» В. Антоновича; «Історія української літератури» С. Єфремова.

З метою розвитку бібліотечної діяльності у всеукраїнському масштабі рішенням Генерального Секретаріату Центральної Ради було створено Українську Національну Бібліотеку (УНБ) з кількома філіями у великих містах України. У цих бібліотеках були зосереджені великі книжкові колекції, в тому числі рідкісні видання, а також архівні документи. До роботи над бібліотечними фондами залучалися науковці, студенти та широке коло читачів. Поступово УНБ та її філії перетворювалися на центри освітньої та наукової роботи в різних регіонах України [1].

Прагнучи розвивати українське театральне мистецтво, Центральна Рада заснувала Український національний театр. У його ансамблі були відомі українські артисти М. Садовський, А. Курбас, І. Мар'яненко, П. Саксаганський та ін. Діючим губернським театрам виділялися кошти на зміцнення матеріальної бази, вони не оподатковувалися. У театрах покращився репертуар, покращився професійний склад творчих колективів. У містах і селах створювалися сотні самодіяльних колективів.

Для підготовки артистів сцени та організаторів театального мистецтва Генеральний Секретаріат Центральної Ради створив школу для підготовки професійних артистів і режисерів і налагодив видання тижневика «Театральні вісті».

У період діяльності Центральної Ради були закладені основи українського кіномистецтва. У цей час на екрани з'являється багато документальних фільмів на українську тематику, демонструється багато казок для дітей та наукових фільмів для студентів, що було досить розвиненим явищем для країн тогочасного світу.

Радянська українська влада до 1923 року проводила курс на русифікацію і, відповідно до цього, вороже ставилася до української національної культури. З 1923 року в радянській частині України почала проводитися ленінська політика «коренізації», яка згодом отримала назву українізації. Вона була спрямована на підготовку, виховання та підтримку кадрів корінної національності з урахуванням національних факторів при формуванні державного апарату, організації мережі шкіл, закладів культури, видання газет, журналів і книг мовами корінних народів [21].

Відомо, що під час громадянської війни етнічні українці становили близько 1% партії більшовиків в Україні.

Важливим напрямом культурного будівництва в освітній сфері була ліквідація неписьменності серед населення. У 1921 році була прийнята постанова Раднаркому УСРР, в якій наголошувалося, що все населення віком від 8 до 50 років, яке не вміє читати і писати, має навчитися читати і писати російською або рідною мовою. мовою, якщо бажають.

У 1923 році було засновано товариство «Геть неписьменність!». Протягом 1920-х років кількість неписьменних впала з 76% до 46% дорослого населення. Особам, які навчалися, держава надавала певні пільги. Зокрема, робітників звільняли від роботи на 2 години із збереженням заробітної плати, селянам надавали 20% знижку на обов'язкове страхування майна. Випущено підручники для гуртків лікнепу мовами багатьох національностей. Для надання методичної допомоги діячам лікнепу було організовано понад 120 культурологічних «університетів» [24].

Плідно розвивалося театральне мистецтво. Наприкінці 1925 р. в Україні діяло 45 державних театрів. Драматичний театр ім. І. Франка під

керівництвом Г. Юри та театр «Березіль» під керівництвом Л. Курбаса. З 1926 р. працює в Харкові. На той час у «Березілі» вже був цілком сформований колектив чудових акторів, серед яких слід назвати Ю. Гірняка, Н. Ужвій, А. Бучму та ін. У цей період Л. Курбас повністю переорієнтувався на драматургію М. Куліша. Майже всі п'єси М. Куліша були поставлені на сцені «Березоля» («97», «Народний Малахій», «Мина Мазайло», «Так загинув Гуська» та ін.).

«Розстріляне відродження» в українській культурі. У 1930-х роках тривало культурне будівництво, яке мало суперечливий характер. Поряд з безсумнівними успіхами в країні в умовах тоталітарного режиму встановлювалась ідеологічна монополія, культивувався особистий смак Сталіна, тих учених, педагогів, письменників і митців, чия думка чи творчість не вкладалися в «прокрустове ложе» [8].

«Українізація» була повністю обмежена, а найвидатніших діячів національної культури, ніби на підтвердження пророчих слів одного з героїв сатиричної комедії М. Куліша «Мина Мазайло» (1927), розстрілювали або відправляли до таборів.

«Диктатура пролетаріату» виродилася в особисту диктатуру вождя, а гігантська держава «соціалізм» перетворилася на заміну різноманітних економічних формацій – рабовласництва в «зонах», сільського феодалізму, міського державно-монополістичного капіталізму – об'єднані в один гігантський бюрократичний апарат з потужним ідеологічним забезпеченням для маніпулювання комуністично-соціалістичними гаслами.

Діяльність українських художників і письменників у 1930-х роках настільки зарегульована, що вона почала втрачати ознаки творчості.

У роки Другої світової та Великої Вітчизняної війни, а також у перше повоєнне десятиліття українська культура пережила далеко не найкращі часи, навіть приєднання західноукраїнських земель до УРСР мало фатальні наслідки для розвитку суспільного життя, в тому числі і стан культури в цих країнах.

За роки німецької окупації сталінські репресії як на заході, так і на сході України переросли в гітлерівські. Величезних розмірів набуло розграбування німецькими окупантами мистецьких та історичних цінностей українського народу. Понад 40 тис. найцінніших музейних експонатів було вивезено за межі України. Проте культурне життя не припинялося. Радянський уряд розумів, що війну проти іноземних загарбників не можна вести без опори на патріотичні, національні почуття народу [6].

Починають друкуватися статті істориків і письменників, присвячені героїчним аспектам минулого, особливо боротьбі з іноземними поневолювачами. Висвітлюються події, активними учасниками яких були Ярослав Мудрий, Данило Галицький, Петро Конашевич-Сагайдачний, Богдан Хмельницький. З'являються високохудожні та високопатріотичні поетичні твори, де з великою силою виражена любов до Батьківщини (Максим Рильський «Слово про рідну неньку», Павло Тичина «Голос матері», Володимир Сосюра «Любіть Україну»). Одним із найкращих на цю тему був вірш В. Сосюри «Любіть Україну», написаний у 1944 році [44, с.19].

Після смерті Сталіна (1953 р.) почалася часткова лібералізація радянського режиму, яка отримала назву «відлиги». Це трохи покращило умови для розвитку культури в цілому.

У 1953 році відбувся перехід до обов'язкового семирічного навчання, а в 1956 році була скасована плата за навчання у старших класах. Проте шкільних приміщень не вистачало. Третина шкіл мала заняття у дві, а то й три зміни.

У другій половині 50-60-х років ХХ століття поживляється театральне життя. Хоча кількість театрів в Україні зменшилася з 80 у 1958 р. до 61 у 1965 р., кількість глядачів зросла. Провідними театрами були І. Франка у Києві, імені Т. Шевченка у Харкові, імені М. Заньковецької у Львові, імені Лесі Українки у Києві, Київський театр опери та балету. Великої популярності набула п'єса О. Коломійця «Фараони», плідно працювали драматурги М. Зарудний, В. Мінько [9].

Процес розвитку української музики 1950-1960-х років характеризувався вдосконаленням усіх її жанрів, створенням нових опер, оперет, балетів, симфоній, пісень. В Україні з'являється яскрава плеяда чудових оперних співаків: Д. Гнатюк, А. Солов'яненко, Є. Мірошніченко, А. Мокренко, Д. Петриненко. Прикладом не була перебудова радянського суспільства в останні роки функціонування СРСР.

Тут було продовжено політику попередніх років уряду за прикладом Л. Брежнєва та М. Суслова, яка передбачала денаціоналізацію та духовне спустошення. Цю політику підтримував перший секретар ЦК КП(б)У В. Щербицький. В Україні активно поширювалася русифікація, катастрофічно скорочувалася кількість шкіл з українською мовою навчання, а в університетах українською мовою читалося близько 5% лекцій [39].

У 1988/89 навчальному році в Донецьку, Чернігові, Харкові, Луганську, Одесі та Миколаєві не залишилося жодної української школи. Українські театри перейшли на так званий двомовний режим. Частка українців зменшилася з 76,8% у 1959 р. до 72,6% у 1989 р., а частка росіян зросла з 16,9 до 22%. Українська мова була витіснена з усіх сфер суспільного життя, духовне життя занепало.

Чорнобиль розбудив Україну. Усе, що робило керівництво центральних органів влади СРСР і України в дні після аварії на Чорнобильській АЕС, було злочином проти людства і особливо проти українського народу.

Письменники першими голосували за збереження української культури, довілля та відродження справжньої історії України. Промови О. Гончара, І. Дзюби, І. Драча, В. Дрозда, В. Яворівського, Ю. Щербак, Б. Олійник та багато інших. Ґрунтовний аналіз занепаду української культури зробив О. Гончар на Всесоюзній творчій нараді в Ленінграді 1 жовтня 1987 року.

У червні 1989 р. під Неаполем за участю провідних українських учених діаспори та України, відомих європейських славістів було засновано Міжнародну асоціацію україністів (МАУ), президентом якої став відомий

літературознавець І. Дзюба. Через кілька днів наукове товариство ім.Т.Шевченка.

Навесні 1990 року визначною подією загальнокультурного значення став вихід журналу ЮНЕСКО «Кур'єр» українською мовою.

У 1989 році Верховна Рада прийняла «Закон про мови в УРСР», яким українська мова була проголошена державною. Водночас імплементація закону зіткнулася з ускладненнями, пов'язаними з небажанням більшості інституцій змінювати мову ділового спілкування. За інерцією українська мова все ще сприймалася як провінційна і селянська, малорозвинена і взагалі мало-престижна [21].

Роль авангарду в розвитку української культури, ліквідації «білих плям в історії» відіграла Спілка письменників України та її центральний орган – газета «Літературна Україна». Провідні позиції займала журналістика. Почали друкувати раніше заборонені твори В. Винниченка, М. Хрушевського, М. Зерова, М. Хвильового, О. Ольжича, інших репресованих поетів і письменників, представників української діаспори.

Поступово змінювався акцент на релігійних питаннях, гарантувалося право на свободу совісті. Розпочалося відновлення багатьох занедбаних церковних приміщень, які використовувалися як господарські будівлі і просто не були зруйновані у 20-80-х роках, українські греко-католики легалізували свою діяльність, а серед православних – рух за відновлення незалежності України. Відродилася православна церква Московського патріархату.

1.2 Становлення хореографічної культури в Україні.

Танцювальне мистецтво дуже різноманітне за своїми формами, і неможливо сказати про всі танці, які існували і існують у світі. Не можна забувати і про народні танці, які стали основою багатьох соціальних, класичних і сучасних танців і які посідають гідне місце в історії

танцювального мистецтва. Консенсус полягає в тому, що такої культури не було і не існує.

Поглиблений розгляд питання виявляє лише ще більше розмаїття.

Культура – це не перелік звичаїв, а цілісна модель взаємозалежних елементів. Генетичні визначення підкреслюють джерело або генезу культури. Водночас культура складається з адаптації, соціальної взаємодії та творчого процесу, що є характерною рисою людського саду. Однак у сучасних теоріях культури таких моментів набагато більше. Культура складається з концептуальних структур, які створюють центральну реальність людей, щоб вони «жили у світі, який вони уявляють». Або, згідно з визначенням Шнайдера, культура складається з «елементи, які визначаються та поділяються в конкретному суспільстві і які представляють реальність – не тільки соціальну реальність, але цілісну реальність життя, в якому люди живуть і діють» [2].

Культура розглядається як система, в якій культурний контекст нероздільний від способу організації психологічних рис і функцій... Не можна порівнювати системи як такі, можна порівнювати лише частини та властивості систем.

Культура (слово латинського походження – *cultus*) означає вирощування, виховання, освіта. «Культура включає створену людиною частину навколишнього середовища» [3].

Роберт Ле Вайн: «В антропології термін «культура» означає різні форми людської адаптації та різні способи, якими людське населення організовує свій власний спосіб життя на Землі. . . Люди мають систему адаптивних цілей, багато з яких є у тварин, але люди мають унікальну здатність досягати їх, використовуючи набуті поведінкові характеристики (культурні моделі), які можуть сильно відрізнитися серед популяцій [31].

На цьому рівні дискурсу культуру часто визначають по відношенню до основного фізичного та біологічного середовища, до якого людська

популяція повинна адаптуватися, щоб вижити, але культуру також можна визначити як те, що створює середовище для членів популяції.

Індивідууми в людській популяції не адаптуються прямо і просто до фізичного та біологічного середовища, а до культурного (або соціокультурного) середовища, яке містить засоби їх індивідуального виживання та спрямовує їхню адаптацію через уже встановлені канали. Я використовую термін «культура» для позначення організованого набору правил, за якими індивіди в популяції повинні взаємодіяти один з одним, думати про себе та своє оточення, а також поводитися по відношенню до інших і об'єктів в їх оточенні [35, с.45].

Ці правила не є універсальними і їх не завжди дотримуються, але вони визнаються всіма і зазвичай обмежують кількість варіацій у моделях спілкування, переконаннях, цінностях і соціальній поведінці населення... Інші форми спілкування зазвичай обмежені явні чи неявні правила, а також моделі взаємодії між індивідами та переконання щодо ступеня зовнішнього та внутрішнього досвіду» [4]

Р. Рохнер розглядає культуру як організовану систему цінностей, артикульована культура приписується індивідам і об'єктам, які створюють культуру. Це визначення передбачає, що поняття культури не повинно обмежуватися тим, що речі означають для групи людей. Слід розрізняти терміни культура і соціальна система. Він визначає культуру на основі поведінки, яка проявляється в культурі. Це суперечить його визначенню культури на основі спільного значення, яке приписується подіям.

Соціальні психологи неодноразово виявляли, що поведінка індивідів не завжди узгоджується з установками, які вони підтримують, і розрізнення Рохнера відповідає цим висновкам. На практиці, однак, нелегко встановити чітку межу між культурою та таким обумовленим суспільним устроєм.

Відчувану несумісність між ставленням і поведінкою часто можна пояснити тим, що кілька різних ставлень, які має індивід одночасно, мають відношення до певної поведінки.

Подібним чином можна пояснити вищезазначене протиріччя між соціальною системою та культурою, в яку вона закладена. Наприклад, святкування Різдва в деяких нехристиянських країнах, швидше за все, пояснюється привабливістю «сучасних» комерційних систем обміну подарунками, а не релігійним значенням, яке приписують їм християни [5].

Ронер визначає суспільство як територіально обмежену єдність багатовікового населення, яке доповнюється переважно статевим розмноженням і організоване навколо загальної культури та загальної соціальної системи. Таким чином, поняття суспільства відображає змішання культури та соціальної системи.

Аналіз еволюції хореографічного мистецтва як культурного феномену в контексті дослідження передумов відкриття хореографо-педагогічних спеціальностей у вищих педагогічних навчальних закладах України дає змогу виокремити наступні етапи:

1. *Аматорський*, який характеризується розвитком художньої самодіяльності, створенням осередків управління та розвитком художньої самодіяльності (20-30-ті рр. ХХ ст.)
2. *Професійний*, який характеризується створенням професійних колективів України (30-50-ті рр. ХХ ст.) – відкриття факультетів для підготовки культурно-освітніх працівників у галузі хореографічного мистецтва при університетах (60-80-ті рр. ХХ ст.).
3. *Художньо-підготовчий*, який характеризується відкриттям шкіл мистецтв і шкіл естетичного виховання (70-90 рр. ХХ ст.);
4. *Стратегічний*, який характеризує розвиток сучасної моделі підготовки культурно-освітніх працівників у галузі хореографічного мистецтва (поч. ХХІ ст.) [17, с.55].

Система мистецької освіти в Україні сформувалася в середині 1930-х років ХХ століття і була невід'ємною частиною загальноосвітньої системи Радянського Союзу. Спочатку була створена система музичної освіти, основні принципи організації та змісту якої стали основою організації

професійної підготовки за художнім, театральним і хореографічним напрямками [6, с.1].

Благова, дослідниця розвитку аматорського і професійного хореографічного мистецтва, стверджує, що у 1939 р. було створено Центральний будинок народної творчості УРСР – головний методичний і творчий центр розвитку художньої самодіяльної творчості в республіці, який регулював робота позашкільних закладів. Загальне методичне керівництво самодіяльною танцювальною творчістю дітей здійснювала методична майстерня хореографічного відділу Будинку [2, с.4].

Осередками самодіяльної хореографічної освіти стали клубні установи різного типу, які загалом забезпечували в рамках дозвілєвої діяльності всебічний загальнокультурний розвиток дітей, студентів, молоді та дорослих. Провідною організаційною формою хореографічної самодіяльності були танцювальні гуртки [3, с.2].

Організація, зміст і безпосередня хореографічна підготовка були підпорядковані загальним засадам розвитку танцювальної самодіяльності, визначеним спеціальним корпусом членів ЦБ, Народне мистецтво УРСР [3, с.7].

Значну роль у розвитку хореографічного мистецтва відіграли професійні колективи України. Всеукраїнський конкурс народних танців у 1936 році в Москві поклав початок новому виду хореографії – танцювальному колективу. Всі ці події стали в 1937 році поштовхом для створення Ансамблю танцю народів СРСР під керівництвом Ігоря Мойсеєва. Того ж року Павло Вірський у співпраці з Миколою Болотовим створює Збірку українського народного танцю [9].

У 1940 році цей танцювальний колектив було реорганізовано в Ансамбль пісні і танцю УРСР. У жовтні 1951 року після Декади українського мистецтва і літератури в Москві його знову реорганізували в Державний ансамбль танцю УРСР. Павло Вірський, спираючись на національні традиції, створив більше трьох концертних програм, які включали яскраві

хореографічні композиції «Ми з України», «Ляльки», «Моряки», «Гопак», «Сестри», «Хумацькі радості», «Ой, під вишнею», «Повзунець», «Подоляночка», «Про що верба плаче», «Запорожці», «Ми пам'ятаємо!» [8, с.1].

За прикладом Державного ансамблю танцю УРСР було створено ряд ансамблів пісні і танцю: Заслужений академічний ансамбль пісні і танцю України «Донбас» (1937 р., керівники – Б. Коганер, М. Баканін, В. Бальшин), Державний академічний ансамбль пісні і танцю Гуцул. (1939 р., керівник – Ярослав Барнич), Академічний ансамбль пісні і танцю «Буковина» (1944 р., керівник – Г. Шевчук) та ін.[1, с.2-3]

Створення професійних колективів зумовлено необхідністю відкриття навчальних закладів, які б готували мистецькі кадри. Відкриття мистецьких навчальних закладів пов'язане із створенням у 1953 р. Міністерства культури УРСР, яке відповідало за культурно-освітню роботу, дитячу творчість. Освіта та система вищої та середньої професійної освіти в галузі мистецтва У 1954-1958 рр. було відкрито 24 професійно-технічні училища для підготовки культурно-освітніх працівників (у Білгороді-Дністровську, Дніпропетровську, Каневі, Києві, Сімферополі, Львові, Мелітополь, Нижній, Одеса, Олександрія, Самбор, Тульчина, Харків, Чернівці та ін.), які в 1961 році були перейменовані в школи, а навчальні заклади відкрито в Житомирі та Донецьку. 1961-1962 рр. [7, с.2]

У цих навчальних закладах існували певні проблеми з організацією навчального процесу, зокрема: недостатнє оснащення кабінетів; відсутність нових навчальних планів і програм для забезпечення якісної підготовки спеціалістів певного профілю; недостатньо чисельність професійних кадрів для забезпечення навчально-виховного процесу. Все це вимагало тривалого формування системи підготовки культурно-освітніх кадрів [7]

Створення профільних ВНЗ пов'язане з дефіцитом кваліфікованих кадрів і необхідністю підготовки фахівців на якісному рівні. : з одного боку, вони мали отримати систему знань з дисциплінарного мистецького циклу

(історія хореографії, живопису, літератури тощо), з одного боку, основи марксистсько-ленінської теорії [7].

Першим вищим навчальним закладом в Україні став Харківський державний інститут культури (Рішення Раднаркому України від 10 вересня 1929 р., протокол № 41/645) ХДІК, яким залишався тривалий час став основоположником бібліотечної та культурної освіти, єдиним в Україні університетом, який забезпечував галузі культури висококваліфікованими спеціалістами. На базі його філії Київ. Засновано Інститут Культури (1968 р.) ХДІК стояв у зародженні Рівненського інституту культури (нині Рівненський державний гуманітарний університет) Навчання хореографії в ХДІКу розпочалося в 1989 р. Підготовчу роботу та перший набір студентів здійснив Колногузенко Б.М. провідний хореограф Харківської обл. ним відділу, а згодом кафедра народної хореографії, режисерсько-хореографічний факультет та факультет хореографічного мистецтва [10].

У 1970-х роках в СРСР відкриваються перші художні школи. На офіційному рівні розпочато реорганізацію навчально-виховного процесу шкільного музичного та образотворчого мистецтва. У 1980-х роках такі школи виникли і в Україні [5, с.1].

У вересні 1985 року з ініціативи керівників шкіл естетичного виховання була створена Рада директорів музичних шкіл УРСР склад Президії Ради директорів музичних шкіл було затверджено наказом Міністерства культури УРСР № 944 від 11.09.1985 р., і першими надбаннями Президії стали:

- створення нових зразків музичних шкіл. документація для мистецьких шкіл;
- координація роботи шкіл естетичного виховання із загальноосвітніми навчальними закладами;
- узагальнення передового досвіду управління школами та видання методичних рекомендацій з окремих напрямів роботи тощо.

Система Міністерства культури УРСР». У зв'язку з тим, що на території колишнього Радянського Союзу не існувало жодного навчального закладу з підготовки директорів шкіл естетичного виховання і підвищення кваліфікації здійснювалося суто формально.

Після затвердження Положення про школу мистецтв школи мистецтв почали створюватись як естрадні, об'єднуючи під одним дахом музичну, художню та хореографічну школи. Таке об'єднання відбувалося переважно в районних центрах, де не було можливості створити кожен тип шкіл окремо. Згодом до складу мистецьких шкіл почали включати театральне, хорове та інші відділення [14, с.30].

З ініціативи начальника Львівського обласного управління культури О. І. Гриніва 9-11 січня 1992 року відбулося республіканське засідання семінару. у місті Дрогобичі відбувався розвиток української національної мистецької школи. На засіданні було представлено обговорення концепції, автором якої є Гринів О.І., яка полягала у підпорядкуванні шкіл.

Концепцію підтримало Міністерство культури, у лютому 1992 року Верховна Рада України мала прийняти Основи Закону України «Про культуру», у яких не згадувалося про систему дитячих художніх шкіл. Гострої критики в засобах масової інформації, до тексту Основ внесено статтю 3, яка визначає пріоритетність розвитку культури України, в тому числі естетичного виховання дітей, статтю 15, яка визначала безперервність мистецької освіти та статтею 16, яка визначила, що школи естетичного виховання є вихідним пунктом професійної мистецької освіти. Основи законодавства України про культуру були прийняті 19 лютого 1992 р. [11]

Сьогодні в Україні склалася система підготовки художніх кадрів, яка включає:

- ✚ базові професійні мистецькі навчальні заклади (школа естетичного виховання) – позашкільну освіту;
- ✚ середні професійні мистецькі навчальні заклади (школи-інтернати) – загальна середня освіта та професійно-технічне навчання;

✚ ВНЗ закладу, – студії підготовки кадрів для народних творчих колективів України [6, с.2]

У мережі ВНЗ I-II ступеня акредитації – 64 заклади, які готують художні кадри. До них відносяться музичне, художнє, театральне, художньо-культурне, хореографічне училища та коледж естрадно-циркового мистецтва [6, с.2].

Підготовку артистичних кадрів з вищою освітою здійснюють 11 коледжів III-IV ст. рівнів державної акредитації. Вони належать Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського; Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури; Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; Київський національний університет культури і мистецтв; Львівська державна музична академія імені М. В. Лисенка; Одеської державної музичної академії імені А. Б. Нежданової; Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва, Харківська державна академія культури; Харківський державний університет мистецтв імені І.П.Котляревського; Луганський державний інститут культури і мистецтва [6, с.2]

Запропонована О. Касьяном модель національної системи хореографічної освіти має складатися з кількох рівнів (ступенів, ланок), що забезпечують інтегративний, міждисциплінарний характер підготовки спеціаліст художнього спрямування на кожному з них та між-рівнева послідовність у набутті професійних навичок. З огляду на визначення умов, бажано створити систему професійної хореографічної підготовки фахівця на базі єдиного комплексного мистецького навчального закладу типу: спеціалізований дошкільний заклад-ліцей-коледж-академія, в якому навчальні програми різні рівні повинні бути узгоджені між собою з метою оптимізації навчально-виховного процесу.

Першу стадія – дошкільну мистецьку освіту – рекомендовано реалізовувати на базі проліцейних класів ПТНЗ естетичного спрямування.

Його мета – рання діагностика та розвиток творчих здібностей дитини, спрямованих на оволодіння в майбутньому професійними навичками хореографії.

Друга стадія – повна середня мистецька освіта, реалізація якої визнана доцільною на базі хореографічних ліцеїв або спеціалізованих класів професійних училищ естетичного спрямування. Її особливістю є паралельне навчання та професійна підготовка майбутнього артиста в одному загальноосвітньому навчальному закладі.

Третя стадія – базова вища освіта – відбувається на базі хореографічних відділень або відділень у школах мистецтв. На цій стадії міждисциплінарний характер освіти і навчання повинен бути спрямований на надання знань з різних сфер професійної діяльності: виконавської, педагогічної, виробничої, організаційно-управлінської, наукової.

Сфера діяльності буде поглиблена шляхом отримання знань з психології, соціології, філософії мистецтва, етики, естетики. Цей етап передбачає на базі базової програми масової освіти бакалаврів формування елітних освітніх модулів для обдарованої молоді, здатної опанувати більш складні та інтенсивні магістерські програми [19].

П'ята стадія – після вузівська освіта – реалізується переважно на т. зв основу академій і університетів культури і мистецтва. Це передбачає практичну та теоретичну підготовку. Практичне навчання здійснюється на основі асистентського стажу 1-3 років – стажування, а також на курсах перепідготовки та підвищення кваліфікації педагогів, балетмейстерів – постановників, адміністративно-управлінського персоналу з хореографії. Теоретична підготовка здійснюється в аспірантурі та докторантурі [4]

1.3 Українське хореографічне мистецтво в контексті світової художньої культури

Цілісність сучасної хореографії України породжена співіснуванням багатьох національних танцювальних культур у просторі та часі. Саме

існування України на перехресті її територіального розташування зумовило її зв'язок із світовим історико-культурним простором.

Таким чином процеси загальної інтеграції стають домінуючими в сучасній хореографічній культурі. Йдеться про співіснування, взаємовплив і перемішання різних типів знань про рухове мистецтво, які сприяють створенню цілісної глобальної моделі побудови хореографічного твору. Діалог між різними світоглядами стає можливим завдяки тому, що всі вони мають спільну основу свого розвитку – загальнолюдські цінності.

Хореографічне мистецтво виступає як механізм розвитку, закріплення та передачі цих цінностей, як баланс, що поєднує постійну модернізацію з високим ступенем наслідування. Розуміння закономірностей функціонування і розвитку творчих процесів у сфері хореографії різних культур поглиблює наші знання в області побудови загальної теорії танцювального мистецтва, виявлення принципів, які його організують, проникнення в його сутність.

Сучасні хореографи різних країн підкреслюють, що їх не цікавить сама форма, головне – виразити нові думки та почуття, візуально відобразити те, що в їх уяві ще ледь витає на горизонті самоусвідомлення. І тому сучасне хореографічне мистецтво легко обіграє будь-які форми, ситуації, ідеї. Не знаю, добре це чи погано, але це так [8].

Сучасна українська хореографія – це живий і постійно мінливий вид мистецтва, в якому важливу роль відіграє особисте ставлення хореографа до руху. Змістовним ядром сучасної сучасної хореографії є не хореографічні твори в їх часовій спадкоємності, а творча особистість у її суперечливій цілісності з різними принципами розуміння основ власного буття. Вічні проблеми народження, життя, смерті, любові, ненависті, свободи, вибору, зради, вірності та інші є наскрізними для кожної з культур, але кожна вирішує їх по-своєму.

Таке бачення стає поліфонічним, а образ світу набуває культурної стереоскопічності. І тому сьогодні, артисти українського танцю, не можуть обмежуватися лише знаннями, яких кілька років тому було достатньо для

роботи в хореографічному просторі. На відміну від класичного балету, форма, концепція і складові руху сучасного балету піддаються постійним змінам, розширюючись і збагачуючись новими напрямками і лініями, які виникають на основі набутих знань, фізичного вдосконалення і психологічного ставлення хореографа до подій минулого.

Представники художнього світу різних країн (скульптори, художники, письменники, композитори) висловлюють у своїх творах власне бачення сучасної хореографії та розширюють його далеко за межі існуючих уявлень. Сучасне танцювальне мистецтво легко включає локальні елементи рухів з різних напрямків шкіл світового руху, а також з багатой культурної спадщини танців народів світу і намагається все це поєднати з відображенням відтінків людської індивідуальності.

В основі цінності таких хореографічних творів найчастіше лежить особисте ставлення балетмейстера до своїх творінь, змістова основа якого, як правило, походить від «справді» шанованих традицій «з глибини народної душі», від «пращурів» і «бабусь». На їхню думку, хореографічна лексика та техніка виконання – це не лише вдосконалення фізичної роботи тіла, а й психологічний стан виконавців, адже символом українського танцю завжди була душа, а точніше серце. Тіло, на відміну від культур деяких інших народів, ніколи не було ідолом поклоніння.

РОЗДІЛ 2. АНАЛІЗ ХОРЕОГРАФІЧНИХ АНАЛОГІВ ТА ПРОТОТИПІВ ТВОРЧОГО ПРОЕКТУ

2.1 Структурні та символічні особливості хореографічної лексики як форма існування художнього тексту українського народного танцю

Глибинні рівні людського світосприйняття, пізнання та мислення українського народного танцю історично закладені з архаїчних часів і зливаються в єдине ціле, яке є єдиним культурно-історичним, морально-релігійним і психо-духовним комплексом художньої культури, мистецтва та національний характер суспільства, сформовані національні традиції.

Національні традиції як національний історичний досвід своїми специфічними і неповторними властивостями породжують найвищі ціннісні смисли, які закріплюються часом та історією і стають фактором хореографічної творчості на різних рівнях: стильовому, драматургічному, лексичному, інтонаційному. Національні традиції виступають символами неповторності та відмінності нації від інших і втілюють національний образ світу з духовною силою і красою, вони пов'язані з широтою масштабів і волелюбним характером українського народу.

Закони національного образу світу диктують закони формування пріоритетів у часовому, просторово-чуттєвому, пластичному світорозуміннях і зрештою глибинної єдності різноманітних стильових (регіональних) течій у національному хореографічному контексті. а отже, і структурно-символічні особливості хореографічної лексики. Хореографічну лексику визначають як окремі рухи (талія) і пози, що складають танець як художнє ціле, як твір хореографічного мистецтва. Виникає на основі узагальнення і конкретно-танцювальної трансформації виразних рухів людини. Він накопичувався, очищався і шліфувався протягом багатьох століть. ...

Елементи хореографічної лексики не є носіями певного образотворчого змісту, а мають цілий спектр виражальних можливостей, які реалізуються в конкретному тексті танцю в цілому. Хореографічний текст складається з

послідовності та взаємозв'язку елементів хореографічної лексики, що втілює змістовний образ» [10, с. 22].

Художнє дослідження лексики українського танцю не обмежується лише фіксацією та порівняльним аналізом її формальних ознак залежно від регіональних особливостей, культурно-історичних і соціально-економічних умов життя народу, а потребує глибшого вивчення ідейно-естетичного змісту хореографічних образів народного танцю.

Під час вивчення лексики українського народного танцю постає проблема функціонально-естетичного аналізу хореографічного твору, тобто дослідження співвідношення лексики та естетичного змісту танцю. Тому хореографічна лексикологія, один із найважливіших розділів сучасної хореографії, ставить перед теоретиками та практиками-хореографами низку важливих завдань:

- термінологічне визначення та вивчення історичних закономірностей еволюційного розвитку лексики, зв'язку танцювального руху з конкретним і образним дії, музика, малюнок танцю, композиційна структура;
- визначення художніх особливостей першоелемента танцю, – дослідження символічного виміру хореографічної лексики;
- вивчення принципів відбору виражальних засобів, психологічної мотивації використання окремих лексичних засобів (що втілюють психологічні особливості фігура танцю з використанням образної та характеристичної лексики);
- визначення художніх ознак народної та регіональної танцювальної лексики.

Зв'язок хореографічної лексикології з теорією хореографічного змісту означає підвищену концентрацію навколо самого хореографічного твору, вимагає знання не тільки історії хореографії, а й філософії, естетики, психології, нейропсихології, культури, загальної історії мистецтва, семіотики,

анатомія, фізіологія, тому виокремлює і вивчає конкретний предмет – змістові одиниці та одиниці хореографічного змісту.

Хореографічну лексику не можна розглядати окремо від психологічного феномену комунікативності. Л. Виготський зазначав: «З когнітивної точки зору комунікація – це процес передачі якогось змісту адресату, який сприймає цей зміст у межах своєї когнітивної структури. Переданий зміст кодується сигналом, з якого адресат може отримати певну інформацію, спираючись на систему знань, якою володіє адресат» [41, с. 451]

За допомогою явища комунікативності (спрямованості знака на комунікативну функцію) можна розширити діаду «зміст і форма», яка, на жаль, майже всюди панує в художньому аналізі, і ввести живий потік комунікації. власне психологічний контекст. Якщо узгодити комунікативність і семіотику у визначенні «переданого контенту», то його можна представити на двох рівнях: як неформальний, загальний «план змісту» та «план вираження», чітко сформульований лексичними засобами, індивідуальний залежно від адресатів. [22].

У «плані змісту» розкривається експресивно-сміслова, образна сутність хореографії, у «плані виразності» подається матеріальна сторона знаку тощо. Значення, адресоване предметом іншим особам у формі руху знака. Більше того, у художній комунікації обидві сторони хореографічного змісту перебувають у рухомому, а не застиглому стані, адже для збереження ефективного впливу на глядача, який сприймає художній образ, виконавець має постійно підживлювати свій «план змісту» новими емоційними враженнями. Зміст як монокатегорію стверджував Г. Гегель в «Естетиці»: «У художньому творі немає нічого іншого, крім того, що має істотний зв'язок зі змістом і виражає його» [39, с. 103].

Зміст хореографічного твору комплексно можна визначити як цілісну систему взаємодії різних видів хореографічних знаків з їх об'єктивно сформованим смисловим значенням та з індивідуальними значеннями,

визначеними хореографом, виробленими в інтерпретації вистави та сприйнятті глядача.

Основними категоріями хореографічного змісту є діада «особливе-неособливе», три сторони хореографічного змісту, «свідоме-несвідоме», «хореографічна інтонація», «хореографічна лексема».

Хореографічне мистецтво має зміст, який не є відображенням навколишнього світу. Воно має особливий зміст (аспект змісту, що належить лише хореографії) і неспеціальний зміст – той, який присутній у хореографії та поза нею [23].

Спеціальний зміст має кілька основних характеристик, найважливішими з яких є естетичні та психологічні. Естетична гармонія (краса) означає, що всі елементи композиції (музика, рухи, пози, жести, поліфонія, нюанси тощо) ідеально пов'язані між собою, утворюючи одне ідеальне ціле. Така досконала гармонія викликає задоволення, що є психологічною характеристикою особливого хореографічного змісту – емоційно-позитивного (радість).

Неспеціальний хореографічний зміст, який проявляється в хореографії і поза нею, усією своєю безмежністю утворює три великі групи (три сторони змісту) - емоційну, образотворчу, символічну:

- світ людини, її емоції, психологічні стани, характери, стосунки (емоції мімічні – радість, сум, гнів, страх, пристрасть тощо);
- енергетичні емоції – напруга і розрядка енергії;
- явища реальної дійсності (образи позалюдського світу – природи та її представників, цивілізації тощо);
- світ ідей (філософських, релігійних, етичних, естетичних, індивідуальних та ін.) і символів (цифрових, образної символіки, колірної символіки тощо).

Три сторінки хореографічного змісту стають інструментом семантичного аналізу окремих хореографічних творів, їх можна доповнити залученням несвідомої сфери людини за допомогою психологічних методів.

Щоб окреслити рівні цієї сфери, необхідно змодельовати ієрархію сприйняття від її найнижчої межі – підсвідомого сприйняття, тобто відчуття м'язового тону, енергії виконавців, яка сприймається не органами чуття глядача, а його сприйняття присутність має значний вплив на реципієнта – щонайбільше, мимовільна реакція ритмомоторики та дихання глядачів на процес хореографічної вистави.

Глядачі по-різному відчують емоції, сприймають різні типи хореографічних інтонацій, але при цьому несвідомо відбирають провідні, основні, зміст-утворюючі елементи, тим самим відсуваючи на периферію сприйняття всі другорядні, менш змістовні, другорядні моменти хореографічної мови (психологічний принцип «образного фону») [23, с. 3].

Весь комплекс такої ієрархії в цілому окреслює хореографічний зміст, але мимовільно-інтуїтивно.

Для аналізу мистецтва важко визначити перший елемент хореографічної лексики. Беззаперечно цілісність вирізняє хореографічну інтонацію, в якій взаємодіють усі елементи: ритм, пластичний малюнок, емоційно-енергетичне наповнення тощо.

Хореографічне інтонування базується на складному відчутті руху тіла, звуковій і руховій пластиці, низці тактильних, зорових, предметних асоціацій (часто говорять про теплі і холодні, чіткі чи глухі рухи, інтонації м'які, різкі, героїчні, м'які чи жорсткий – як додаток, супровід певного рухового елементу) [42].

Для практичних цілей аналізу зразків народної та народно-сценічної хореографії необхідно визначити типологію хореографічних інтонацій, які можуть бути емоційними, образотворчими, жанровими, стилістичними та композиційними. Виявлення та визначення хореографічних інтонацій дає змогу закріпити варіативні компоненти основних рухів – особливості манери виконання, темпові нюанси, положення рук, голови, корпусу тощо. При визначенні хореографічної інтонації як одиниці хореографічного мистецтва її аналітична, структурно-смілова складова існує в іншому вимірі. Якщо

порівнювати логічні системи словесної та хореографічної мови, то найважливішим є рівень найменшої структурно-семантичної одиниці – лексеми (мовної одиниці).

Кристалізація хореографічної лексеми відбулася в найдавніших ритуальних танцях у формі повторюваних танцювальних рухів, жестів, поз, лейтмів, які можна назвати «стійкими хореографічними формулами» або хореографічними лексемами, втіленими в зерні т. зв. основна частина» та інваріантні супровідні елементи, підпорядковані музичному матеріалу [31, с. 124-127].

Хореографічна лексема українського народного танцю – чітка ритмічна формула певного руху, яка у своїй назві зберігає силу живої традиції народної пам'яті та має певний образний відповідник (повзун, бризка, качалка, доріжка, коса та ін.), таким чином поєднує в своїй переданій назві руховий архетип певного характеру з відповідною технікою виконання та звуковою організацією.

Закріплення рухових архетипів у загальному образі національного образу світу, його ментальних і комунікативно-образних характеристик дозволяє, не ставлячи завдання створення нової класифікації хореографічних рухів, згрупувати хореографічні лексеми за їх функціональними та матеріальними характеристиками, які пов'язані зі створенням хореографічного образу та формуванням загального змісту хореографічного твору:

- емоційні: сигнальні (вітання, заклик, попередження, погроза, дозвіл тощо), мовно-експресивні (плач, прохання, прохання, залицання тощо), експресивно – комунікативні;
- зображальні: наслідувальні (звірі, птахи), наслідувально-особистісні (люди), алегорично-зображувальні (Природа, Вогонь, Квітка, Зірка та ін.);
- символічні: предметно-символічні (зооорнітоморфні, антропоморфні), стилістичні (індивідуалізація найістотнішого в хореографічному образі),

жанрові (використання характерних танцювальних рухів – ознак певного танцю), композиційні (просторово-символічні).

К. Василенко у фундаментальній праці «Лексика українського народно-сценічного танцю» наголошує на тому, що лексика танцю в хореографічному мистецтві є основним матеріалом для створення образу, а її образність залежить не лише від його якостей, а й від ідейного змісту, а також від ідеологічного змісту, характеру, художнього характеру асоціативного ряду, виражений за допомогою видимих засобів – рухів, поз, жестів [31, с. 127]

Становлення художніх образів українського народного танцю пов'язане з утвердженням структурно-символічних особливостей традиційної хореографічної лексики, яка бере початок від синтезу елементів культу родючості, тотемізму та магії. Досліджуючи обрядові цикли слов'янського календаря, М. Грушевський постійно тримав у полі зору мистецтво танцю, аналізуючи, зокрема, магію «кривого танцю», покликаною пробуджувати життєву енергію в природі; звертає увагу на слово-формули на кшталт: «сонце ходить», «грає», «стрибає», виражені відповідними пластичними засобами.

У синкретичному мистецтві фольклору М. Грушевський розкриває дивовижне багатство мотивів і елементів різного характеру (наприклад, християнсько-оргіастичних – у «весільній літургії»), динамічне переміщення яких зумовлює розмаїття фольклорних форм,» ...паралельні обряди, по-різному переплітаючись у різних варіантах на різних теренах, поширюються новими паралельними мотивами – релігійними, магічно-символічними образами й обрядами... – пише вчений про українське весілля – ядро світового фольклору і за дослідник соціальної еволюції словесного мистецтва українського народу, це незрівнянний за своїм матеріальним багатством архів, який ще до кінця не проаналізований...» [29, с. 277].

Пластичні образи народного танцю відтворюють збірний портрет етносу, не статичний, а динамічний, ретроспективна глибина якого визначається тією мірою, якою дозволяють досягнути наші знання, інтуїція та

уява. «Хореографічний образ часто містить, ніби в стислому вигляді, найрізноманітніші символи: зооморфні, антропоморфні, астральні, аграрні, шлюбні та ін. Іноді лише окремі компоненти танцювальної структури нагадують про тісний зв'язок із конкретними явищами давнього минулого. Тому багато вчених вважають, що кругове розташування танцюристів пов'язане з давнім культом сонця, із землею, а лінійне розташування з війною, що квадрат є частиною архаїчного орнаменту із зображенням поля, а симетрія несе в собі ідею порядку, сталості і вічності, - зазначає Ю. Чурко [28, с. 14].

В науковій хореографії відчутно шкодить вузьке прочитання багатой семантики художніх образів українського танцю. Характерною особливістю української та загалом слов'янської народної хореографії є те, що її зразки дійшли до нас лише у вигляді цілком достовірних описів і коментарів усереднених танцювальних процедур, без інтерпретацій, закріплених на канонах міфологічної та художньої творчості, які складають хореографію. т. зв. золотий фонд хореографічних культур, наприклад Стародавньої Греції, Китаю, Індії, Японії.

Для танцювальних пейзажів ці традиції характерні чіткою регламентацією виконання певних рухів, символічних жестів, міміки для створення художнього образу певної модальності, конкретні або узагальнені сцени побуту, природи, створені балетмейстером із використанням вимислу, асоціативного бачення тощо, що мають певну естетичну цінність. Це конгломерат типових властивостей, які найбільш точно і яскраво відображають певне життєве явище.

Балетмейстер Р. Захаров трактує термін «образ» як специфіку характеру людини і в контексті її стосунків з навколишньою дійсністю, що виявляються у діях і вчинках, з усної драматургічної дії [8, с. 89].

Специфіку хореографії, вторинну щодо втілення задуму, автор відкидає і спрямовує на цілісність, нерозривність образу та засобів його хореографічної лексичної репрезентації, єдність художньо-образної інтонації

та логічної структури. Така єдність свідчить про те, що хореографічна лексика не лише формує оболонку образу, вона є формою його існування, тому питання образності лексики та хореографічного образу перетворюються на питання про роль лексики в його формуванні.

Хореографічний образ створюється лише тоді, коли всі його компоненти спрямовані на відмову від усього зайвого, не пов'язаного з основним змістом, вираженим у єдиній кінетичній системі почуттів.

2.2 Мистецькі форми збереження та розвитку особливостей українського танцю

Сучасний культурний простір характеризується процесами, які в ньому активно відбуваються, – поверненням до коріння, традицій, культури на різних рівнях: передача знань, моделей поведінки та ритуалів, мислення та феноменологічного сприйняття світу, часу та простору, відродження автентичного фольклору. Усі ці процеси характеризують і окремий напрям художньої культури – хореографічну культуру, яка зумовлює збереження народної хореографічної спадщини.

Виразальні засоби народної хореографії базуються на існуючих народних традиціях і зберігають їх стильові особливості. Тому український танцювальний фольклор є невід'ємною частиною світогляду та світобачення українця, в якому, за словами В. Авраменка, «душею заговорив український народ» [1, с. 3].

Народне танцювальне мистецтво, завдяки своїй глибокій духовній сутності, відіграє в сучасних умовах значну роль у відродженні та оновленні художньої культури, інтеграції та духовному розвитку українського суспільства та його окремих регіонів. Народна хореографічна культура формується в процесі формування народу як нації. Суспільно-історичний досвід, умови існування, менталітет людей формують певну систему

виражальних засобів, особливий вид пластичного мислення, хореографічну лексику.

Народна хореографічна культура поєднує загальнолюдське й національне, загально-типологічні схеми в структурі хореографічного мистецтва та національну специфіку їх реалізації. «Національна специфіка фольклору не є його національною «самобутністю». Автогенного фольклору, який виникає стихійно, взагалі не існує» [28, с. 15].

Базовою рисою українського світогляду є оптимізм колективної свідомості, наявність цілісного й позитивного образу світу, безумовне розуміння безсмертя роду. Тому в народному хореографічному мистецтві навіть негативні явища осмислюються без підкреслення трагічних колізій, через тонкий гумор, сатиру, гротеск, карикатуру.

Гопак (укр. гопáк, IPA: [ɦoˈpɑk]) — український народний танець, який виник як чоловічий танець запорозьких козаків, але пізніше став виконуватися парами, солістами-чоловіками та змішаними групами танцюристів.

Найчастіше виконується як сольний концертний танець аматорськими та професійними українськими танцювальними ансамблями, а також іншими виконавцями народних танців. Він також був включений у великі твори мистецтва, такі як опери, балети та театр.

Гопак часто називають «народним танцем України» і став дуже популярним серед слов'янських країн, особливо Польщі. Подібні народні танцювальні мелодії відомі під назвою «Сірмпа» в Леросі, Греція.

Спочатку гопак розвивався як козацький суспільний танець (укр. домашні танці, побутові танці) і практикувався на землях сучасної України з XVI століття. Якщо на мілітаристській Запорізькій Січі загалом не сприймали розваг і відволікання від військового навчання, то коли козаки поверталися з перемоги з битви, такими правилами ігнорували. Кобзарі та інші музиканти зібрали свої інструменти – скрипки, сопілки, бандури, цимбали та дудки – а інші учасники танцювали.

Ці обрядові танці виконували лише учасники чоловічої статі, оскільки відбувалися вони в чоловічому оточенні. Виконавцями були молоді активні найманці, а не професійні танцюристи, тому виконувані танцювальні кроки були здебільшого імпровізаційними, відображаючи почуття мужності, героїзму, швидкості та сили виконавців було виставлено багато акробатичних стрибків (укр. скоки, стрибки вперед та в гору).

Часто битви на полі бою відтворювали в пантомімі зі справжніми мечами, списами чи іншою зброєю, коли виконавець атакував невидимих ворогів. Ці танці були прив'язані до певного ритму, і танцюристи могли в будь-який момент змінити темп.

Такий святковий танець дуже відрізнявся за своїм характером від давніших ритуальних танців (укр. ритуальні танці, трансл. ритуальні танці), як-от хоровод, який колись був панівним хореографічним твором у руських країнах. Головною відмінністю була стать учасників – усі чоловіки – на відміну від переважно жіночих ритуальних танців.

Зі збільшенням козацького стану в краї почали з'являтися гопакі в селах їх власності. На відміну від чоловічих танців Січі, ці танці були змішаними, юнаки та дівчата виконували разом святкові рухи. У той час як художники-чоловіки зберегли головну роль, почали додаватися структурні елементи, такі як круглі форми та пари, що рухаються разом у формуванні; ці події, швидше за все, впливають з хореографічної історії ритуальних танців у цій місцевості.

Коли говорять про бойове мистецтво, в арсеналі якого використовуються ті чи інші елементи танцю, або про способи застосування бойових прийомів у танці. Однак не всі знають, що цей приклад далеко не єдиний. Так, наприклад, ще існує бойове мистецтво під назвою бойовий гопак. Незважаючи на те, що його дуже часто порівнюють з капоейрою, за своєю філософією воно набагато ближче до традиційного кунг-фу.

Бойовий гопак – бойове мистецтво, яке поєднує кидкову та ударну техніку з мистецтвом українського народного танцю гопак. Це мистецтво

характеризується завданням ударів ногами та руками, а також використання захоплень та блоків. Проте як сучасне національне бойове мистецтво та військова філософія воно розвивалося протягом двох десятиліть. Нині по всій Україні у школах бойового гопака задіяно до 7 тисяч осіб.

Слід пам'ятати, що система підготовки солдатів існувала на нашій землі завжди. Її засновниками були корінне населення – осілі селяни, змушені захищати себе та свої території, а також кочівники, які постійно переміщувалися країною.

Відомості про військову національну традицію збереглися лише з часів існування Київської Русі. Її законодавцями були маги, які займалися вихованням князів, яким у свою чергу підкорялися воїни. Навчання воїнів починалося з трьох років, а принців ще до народження (маги шепотіли їхнім матерям певні молитви). Коли хлопчикові виповнилося три роки, його забрали від матері і почали систематично тренуватися. Коли дитині виповнювалося тринадцять років, вона проходила обряд посвячення у воїни (так званий обряд верхової їзди). Тільки тоді новоспечений воїн мав право йти в бій і шукати слави. А якщо воїн гинув у бою, це взагалі вважалося найбільшою честю.

Після хрещення Русі з приходом християнства все кардинально змінилося. Військова честь стала сприйматися зовсім по-іншому. Відповідно до нової релігії, ворога треба було зустріти зі смиренням. Тому, стверджують деякі дослідники, коли монголи прийшли на руські землі, воїни не змогли дати їм гідну відсіч і захистити рідну землю.

Відомості про військову національну традицію збереглися лише з часів існування Київської Русі. Її законодавцями були маги, які займалися вихованням князів, яким у свою чергу підкорялися воїни. Навчання воїнів починалося з трьох років, а принців ще до народження (маги шепотіли їхнім матерям певні молитви). Коли хлопчикові виповнилося три роки, його забрали від матері і почали систематично тренуватися. Коли дитині виповнювалося тринадцять років, вона проходила обряд посвячення у воїни

(так званий обряд верхової їзди). Тільки тоді новоспечений воїн мав право йти в бій і шукати слави. А якщо воїн гинув у бою, це взагалі вважалося найбільшою честю.

У сучасному світі представників школи бойового гопака часто звинувачують у тому, що підтримана ними система військової освіти не має міцного підґрунтя.

У цьому є частка правди, адже до 1985 року бойового гопака як українського виду бою, його чітко прописаної системи просто не існувало. І з'явилася вона лише завдяки львів'янину Володимиру Пілату.

Є інформація, що чоловік багато років жив на Сході, а в Україну повернувся майстром карате. Пілат хотів відкрити свою школу бойових мистецтв, але йому порадили повернутися на батьківщину і зробити це саме тут. У 1985 році у Львові виникла перша експериментальна школа.

Хоча більшість людей вважають бойовий гопак давньоруським бойовим мистецтвом, насправді це сучасне бойове мистецтво, яке містить деякі елементи українського фольклору. Сам засновник школи В. Пілат називає бойовий гопак авторським стилем, який поєднує різноманітні елементи східних бойових мистецтв, фольклорні та танцювальні елементи. Музичний супровід є обов'язковою частиною всіх матчів.

Бойовий гопак має сім рівнів майстерності, з яких три учні (Сокіл, Жовтий, Майстер), три майстерні (Статуй, Козак, Відьмак) і один середній (Юра). Кожен ступінь має свій герб [45].

Кожен бойовий поєдинок проходить під певний музичний супровід, який власне і задає загальний емоційний тон. Особи, які мають звання майстра, мають право використовувати зброю в дуельному танці (від коси до дворучного меча). А якщо врахувати, що такі матчі зазвичай проходять в українських національних козацьких костюмах, то зрозуміло, що видовище просто захоплююче.

Є кілька видів бойових стрибків, ви можете спарингувати або виконувати в окремих вправах. Індивідуальні виступи більше нагадують

танці під музику, де основний акцент робиться на демонстрації бойових прийомів. Спаринги поділяються на кілька видів: легкі, що включають лише удари, і більш ризиковані, що передбачають бій на повну силу.

Нині найбільші осередки бойового гопака знаходяться в Києві, Чернівцях, Тернополі та Львові. Бойовий гопак добре представлений на Дніпропетровщині. В українській столиці розвиток бойового гопака розпочався в середині 1990-х років. У 1997 році на базі Київського національного університету імені Т. Шевченка відкрито Школу бойового гопака, яку активно підтримувала студентська молодь.

Збагачення арсеналу композиційних прийомів у творчості артистів-хореографів є одним із завдань сучасного народного танцювального мистецтва. Тому відповідні прийоми запозичені з практики балетного театру.

Приплив – зв'язок в одній частині розповіді сьогодення в органічному переплетенні з минулим. Цей прийом дає можливість хореографії розгорнути дію в часі та просторі (П. Вірський «Про що верба плаче»).

Приєм скульптури (назва умовна) зустрічається і в старовинних балетних формах. Це чудово вдавалося М. Фокіну: великим майстром у будівництві скульптурних споруд був К. Гелейзовський, колективи якого пластично змінювалися, логічно пов'язувалися з попередніми і водночас були самостійними (балет С. Василенка «Йосиф Прекрасний», «Балет» С. Василенка, «С. яку він репетирував у 925 р. з живими «барельєфами»).

Пізніше цю методику підхопив Л. Якобсон. Серед його постановок доречно відзначити триптих Городена («Вічна весна», «Поцілунок», «Вічний ідол») та мініатюри «Паоло і Франческа», «Мінотавр і Німфа». Скульптурні прийоми використовувала Л. Якобсон у цікавій жанровій сцені «Мандрівний цирк» та в одноактному балеті «Симфонія безсмертя» на музику Б. Тищенка. В українській народно-сценічній хореографії цей прийом успішно використовують як відомі балетмейстри, так і аматори.

Ми вже згадували про виставу П. Вірського «Ми пам'ятаємо», побудовану на техніці скульптури. Ця постановка дала творчий поштовх

багатьом артистам. Далі звучали танцювальні композиції, присвячені Великій Вітчизняній війні («Легендарний Севастополь», «Шапка», «Вічно живі» та ін.) [9].

Сприйняття конструкції, нагнітання експресії, динаміки танцю. Живим прикладом цієї техніки є «Гопак» П. Вірського.

Після короткого вступу одна, а за нею друга група дівчат, потім одна і друга група хлопців, виконуючи великі кабріолети у швидкому темпі, захоплюють і дивують публіку своєю високою технікою. Після короткого загального танцю на 32 такти дівчата своїм чудовим ажурним танцювальним фрагментом ніби знімають напругу експресії. Але знову ж таки лунає невеликий вступ, і танець чоловічого героя починається трохи повільніше.

У цій композиції балетмейстер наближається до чоловічих віртуозних танцювальних прийомів: повзунок, повороти, щупальце, повітряна нога, присідання на авансцені, присідання назад. Потім звучить мелодія дівчини і тріо дівчат виконує соло, після чого всі дівчата танцюють 32 такти. А як грім зазвучить нова героїчна тема, в колі соліст виконає подвійну содабаску з піднятими ногами у швидкому темпі, потім повзунки-таби, велику «цапу» і малу «цапу», пірует. Юнаки, дівчата, юнаки соло виконують повзунок і залишають перший фінал і театральний вихід під пісню «Гей, не дивуйся». Як правило, публіка кличе виконавців, а ті відповідають сімкою. Лише тоді всі вклоняться на прощання під головну пісню «Пора додому, пора» [5].

Цей прийом автор використав і в хореографічній композиції «Козацькому роду нема переводу». Тема танцю – зміна поколінь.

У народно-сценічній хореографії також використовується прийом наростання виразності в поєднанні з принципом поступового зникнення дії. Танець, як пісня, починається тихо, досягає форте і останніми нотами знову спускається. Цей прийом використав П. Вірський у ліричному танці «Плеска». Це цікаво з двох причин. Перший – це своєрідний бісерний словник танцю дівчаток-підлітків, які забувають про все на світі в захопленні танцювальною грою, своєрідними ракурсами та стопами-паузами під час

виконання ляпів і фігурного танцю. Танцювальна форма для балетмейстера також є абсолютно прийнятним у даному контексті художнім прийомом, це данина традиційному танцю «Плескач», який у давнину був чоловічим танцем із плесканням у долоні, стегна тощо.

Другий момент – це використання техніки нарощування з поступовим припиненням дії. На початку танцю дівчата виступають одна за одною (тут підкреслюється цнотливість і ліричність українських веснянчатих дівчат), а після виконання номеру також одна за одною виходять із залів. З останнім звуком зникає і соліст [17].

Композиційні прийоми народної хореографії надзвичайно різноманітні. Розглянуті приклади використання цих засобів виразності в практичній діяльності балетмейстерів-постановників – це лише мала частина того, що ми маємо в сучасному українському народно-сценічному танці.

ТВОРЧИЙ ПРОЕКТ

РОЗДІЛ І. КОМПОЗИЦІЙНИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ

1.1 Основні характеристики хореографічного твору

Назва: «Українське протистояння»

Тема: доля України;

Ідея: можна все на світі вибирати, синому. Вибрати не можна тільки Батьківщину. (В.Симоненко).

Вид: сучасна хореографія (контемпорарі);

Форма: хореографічна сюїта;

Жанр: героїчний;

Час дії: ХХІ століття, початок весни, пізній вечір;

Місце дії: Україна, село Краснопілля;

1.2 Дійові особи та їх стисла характеристика

Цивільні люди – добрі, спокійні, доброзичливі, які живуть та вірять у світле майбутнє. Жінки – 4 особи, чоловіки – 4 особи, головнокомандувач – 1 особа; голова громади – 1 особа. Загальна кількість – 10 осіб;

Захисники країни (ЗСУ) – сильні, мужні, завзяті, справжні майстри своєї справи. Кількість – 9 осіб;

1.3 Лібрето

В сутінках розвідник приносить листа до Краснопільського села голові громади в якому йдеться про напад ворога на українську землю. Починається збір військових на майдані. Головнокомандувач дає вказівки захисникам. Населення хвилюється.

Чоловіки вирушають на війну. Дух хлопців незламний, вони демонструють своє бажання бути сильними та вільними. Цивільні люди вірять та благословляють своїх захисників й чекають додому.

Час минає, українські захисники вертаються з перемогою додому. На вулиці громади лунають оплески військовим та святкові танці.

1.4 Розгорнутий зміст

Частина 1. Несподіваний лист.

Майданчик Краснопільського села. Вечір був зоряним і прохолодним, лунав шелест листви дерев. На вулиці села була тиша, але на фоні цього лунав швидкий біг розвідника, який був у пошуках міської ради. Розвідник озирється, розглядає вулиці, домівки та шукає її. Ось ця величезна будівля посеред села, здається і є Краснопільською громадою. Підбігаючи до дверей розвідник інтенсивно починає стукати. Не минає хвилини, як до подвір'я виходить голова громади. Стомлений розвідник чемно привітався й передав листа. Міський голова починає читати цього листа. У посланні йшлося про напад ворога на українську землю. Його обличчя миттєво стало стурбованим та суворим. Ця новина повідомляється головнокомандувачу, який швидко побіг виконувати свої розпорядження. На вулицях села лунають тривожні дзвони. На майданчику громади починають з'являтися військовослужбовці та цивільні люди, вони тривожно обговорюють мету збору. До людей виходить громадський голова, який підіймає листа догори й голосно каже: «Увага!» на майданчику опанувала тиша. Голова починає розповідати звістку про напад на українську землю. У населення виникає почуття тривоги, люди хвилюються.

Частина 2. Вирушення на битву.

Військові готуються. Одягають військову форму, головний убір, бронезилети та підтримують бойовим духом один одного. З вірою у хлопців, народ чекає своїх захисників додому. В цей час музика набуває іншого характеру, лунає героїчний фрагмент. Захисники вирушають в оборону села на поле битви. З неймовірною силою та завзяттям вступають в бій із загарбниками. Демонструють неймовірну силу, вправність, єдність і незламність. Триває нелегке зіткнення з ворогом, але українські хлопці мають перевагу. Перемога на боці наших бійців.

Частина 3. Повернення до рідного міста.

Вулиці міста завмерли. Повна тиша. В даліні, потроху, все ближче чутно наших воїнів-визволителів, зморених, але ніким нескорених. Хлопці повертаються додому, до свого рідного села. Назустріч їм йдуть щасливі люди, жінки наших визволителів, які чекали на них. На обличчі у людей не згасали радісні посмішки. Хтось обіймається, хтось цілується, танцює у парі, кружляють в танці. На подвір'ї сільської громади починається свято. Лунають пісні, танці в честь Перемоги.

1.5 Драматургія окремих частин

Частина 1.

Експозиція: пошук розвідником міської громади;

Зав'язка: отримання тривожного листа, щодо нападу ворога;

Розвиток дій: відбувається оголошення населенню про напад ворожої сторони;

Кульмінація: почуття тривоги. Народ хвилюється;

Розв'язка: голова громади дає вказівки цивільним людям, а головнокомандувач українським захисникам й намагаються заспокоїти цивільних;

Частина 2.

Експозиція: підготовка українських воїнів до війни;

Зав'язка: вирушення захисників у бій;

Розвиток дій: зустріч українців з ворогом на полі бою;

Кульмінація: демонстрація неймовірної відсічі ворожій стороні;

Розв'язка: українські воїни отримують перемогу.

Частина 3.

Експозиція: українські воїни повертаються додому;

Зав'язка: в далині, потроху виднілися силуети наших воїнів та перемога, яку захисники несли за своїми плечами;

Розвиток дій: люди схвильовані, в очікуванні;

Кульмінація: щаслива зустріч мирного населення зі своїми захисниками;

Розв'язка: люди радіють, відбувається свято. Всі впевнені у світле майбутнє.

1.6 Загальна драматургія сюїти

Експозиція: один із звичайних вечорів. Розвідник у пошуках Краснопільської громади;

Зав'язка: надходження листа до голови громади, про напад ворога на село Краснопілля;

Розвиток дій: оголошення населенню бентежних новин. Починається тривога. Надання головнокомандувачем вказівок українським воїнам.

Кульмінація: великий, тяжкий бій, який показує єднання українців й жагу бійців до перемоги;

Розв'язка: отримання перемоги над ворогом. Зустріч захисників з рідними та населенням. Початок святкування.

1.7 Музичний аналіз

1. Саундтрек з кінофільму «Inception» композитора Hans Zimmer під назвою «Time».

2. Саундтрек з кінофільму «Assassin's Creed Revelation» виконавця Woodkid під назвою «Iron».

Перша частина.

Фонограма : саундтрек з кінофільму «Inception» композитора Hans Zimmer під назвою «Time».

Ця частина займає 32 такти. Її визначений розмір – 4/4.

Час звучання – 3 хвилини 48 секунд.

Темп – на початку повільний, далі стрімкий, лад – соль мажор.

Характер звучання – від спокійного стану до метушливого та тривожного.

З 1 по 16 такт музика спокійна, неначе затишшя перед бурею, чутно ніби віддалені вибухи.

17-40 такт зростання звучання, хвилюючий настрій.

41-56 такт найвища точка звучання, кульмінація.

57-60 такт різкий спад, ніби все навкруги завмерло.

Друга частина.

Фонограма: саундтрек з кінофільму «Assassin's Creed Revelation» виконавця Woodkid під назвою «Iron».

Ця частина займає 48 тактів. Її визначений розмір – 2/4.

Час звучання – 3 хвилини 32 секунди.

Темп – на початку зростаючий, далі швидкий, лад – соль мінор.

Характер звучання – войовничий, чіткий, організований.

1 та 2 такт звучить сигнальна труба.

3-14 такт чіткий організований ритм, ніби марш, основна тема музики.

15-30 такт музика ритмічна, але є сумбурне забарвлення, нервово.

31-38 такт вища точка звучання, вирішальне зіткнення.

39-46 такт основна тема, ніби марш.

47-50 такт хвилююча тема.

51-54 такт забарвлення музики звуками грому, стихання в кінці.

Загальний час звучання сюїти – 7 хвилин 21 секунда.

1.8 Костюми

Опис костюмів

Чоловічий костюм

(українських військових)

Військова камуфляжна форма, сорочка, штани, рукавиці, чорні снеки.



Жіночий костюм





Цивільний одяг, будь-який фасон, колір та предмет гардеробу.

Чоловічий костюм

цивільного

Цивільний одяг, будь-який фасон, колір та предмет гардеробу



Біла сорочка, чорна краватка, піджак (колір – хакі), брюки, чорне взуття.

Костюм голови громади

Патріотична форма (сорочка, вишиванка), чорні брюки та взуття

1.9 Реквізит



Автомат (АК - 47) (матеріал – дерево), з яким працюють,
демонструють та танцюють українські воїни
на сценічному майданчику.

РОЗДІЛ II. ПОСТАНОВЧИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ «УКРАЇНСЬКЕ ПРОТИСТОЯННЯ»

Умовні позначення



(обличчя)

(спина)

Соліст, воїн-розвідник.



(обличчя)

(спина)

Голова громади селища Трипільля.



(спина) (обличчя)

Головнокомандувач.



(обличчя)

(спина)

Українські захисники, воїни. Збройні сили України.



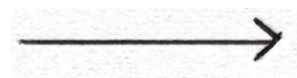
(обличчя)

(спина)

Цивільні люди, громадяни селища Трипільля.



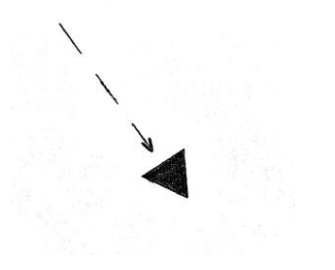
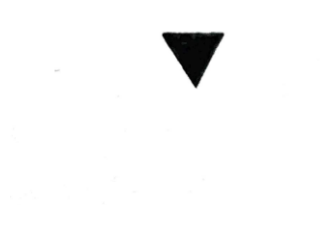
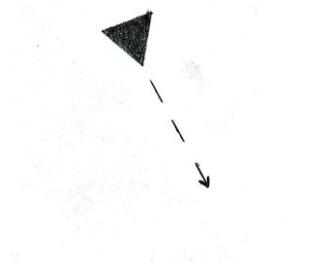
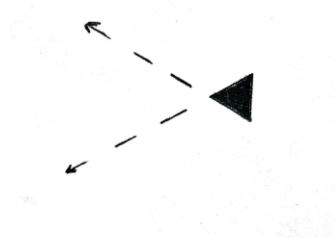

Переміщення в наступний малюнок.

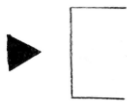
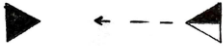
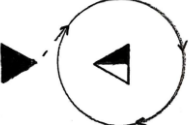
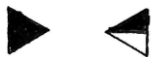
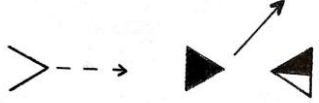



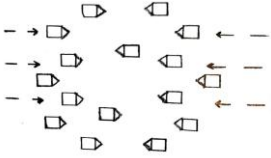
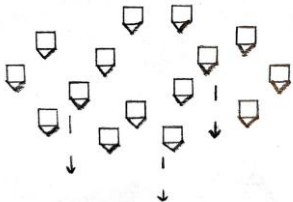
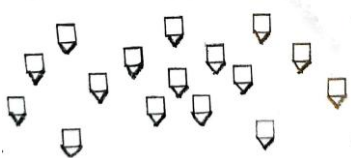
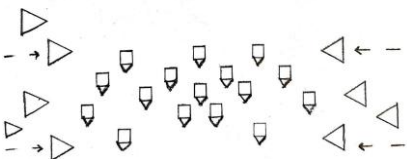
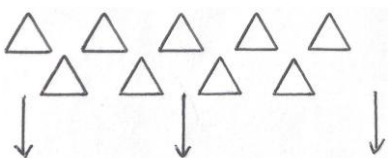
Дія в малюнку.

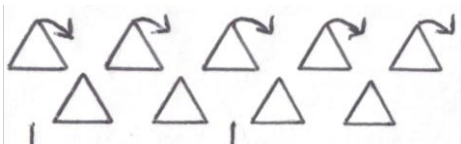
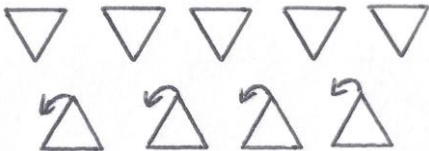
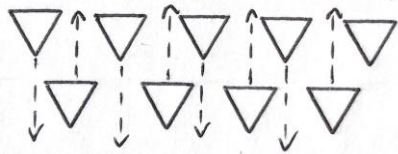
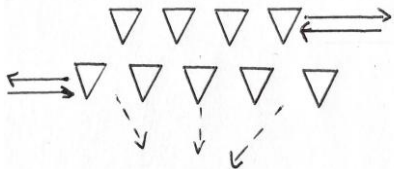
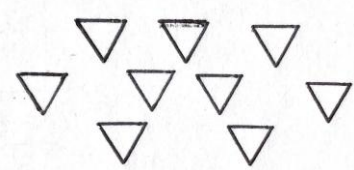
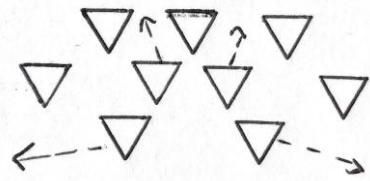


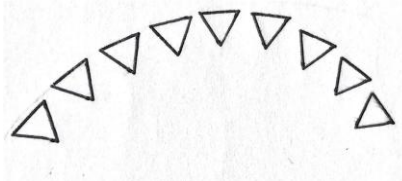
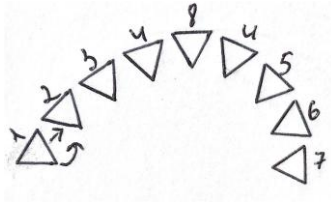
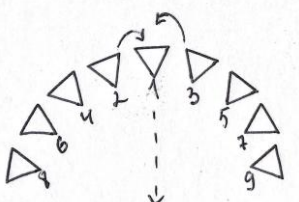
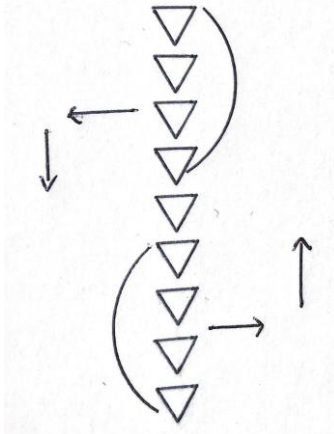
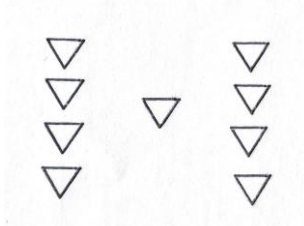
Куліса.

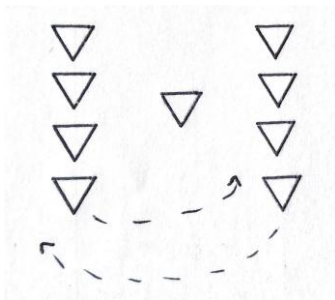
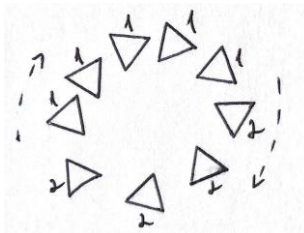
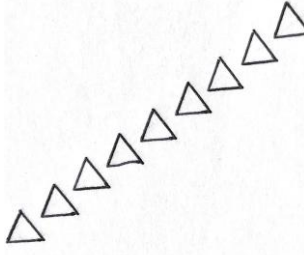
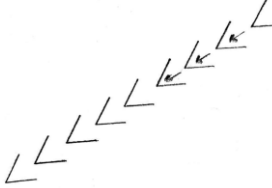
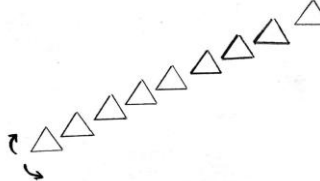
Малюнок	Опис дії
Частина перша. Музичний розмір 4/4. Загалом 32 такти.	
<p>Мал.1</p>  <p>1 – 8 такт.</p>	<p>1 – 8 такт. Початок номеру – соліст з'являється на сцені з лівої куліси широким та ціленаправленим кроком (з III плану до центру сцени).</p>
<p>Мал.1.1</p>  <p>2 такт.</p>	<p>2 такт. Соліст на місці виконує поставлену комбінацію.</p>
<p>Мал.1.2</p>  <p>3 такт.</p>	<p>3 такт. Переміщення розвідника звичайним кроком з центру по діагоналі до авансцени (обличчям до точки 8).</p>
<p>Мал.1.3</p>  <p>4 такт.</p>	<p>4 такт. Інтенсивно у довільному порядку починається біг по сцені.</p>
<p>Мал.1.4</p>  <p>Мал.1.5</p> <p>5 – 7 такт.</p>	<p>5 – 7 такт. Акторське виконання. Соліст демонструє емоції на сцені, як йому важко, він виснажений та злий.</p>

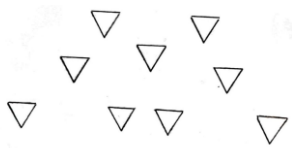
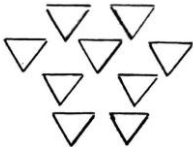
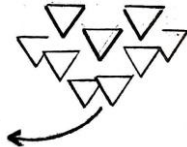
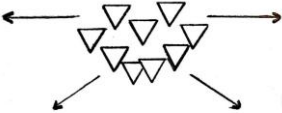
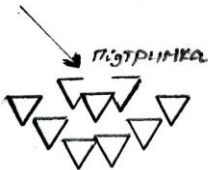
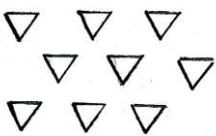
 <p>8 такт.</p>	<p>8 такт. Розвідник дійшов до місця призначення (Міської громади) та з усіх сил починає стукати у двері.</p>
<p>Мал.2</p>  <p>9 такт.</p>	<p>9 такт. На сцену до розвідника виходить голова громади. Його стан був стурбованим, а погляд суворим. Обидва чемно роблять вклін, вітаються один з одним.</p>
<p>Мал.3</p>  <p>10 такт.</p>	<p>10 такт. Розвідник навколо голови громади, об'ємними, високими стрибками розповідає новини які трапилися на українській землі.</p>
<p>Мал.4</p>  <p>11 – 12 такт.</p>	<p>11 – 12 такт. Міський голова починає читати листа, який приніс йому воїн.</p>
<p>Мал.5</p>  <p>13 – 14 такт.</p>	<p>13 – 14 такт. На сцену з лівої куліси, підтянутим кроком з носку виходить Головнокомандувач. В цей момент розвідник по третьому плану, високим кувирком покидає сцену.</p>
<p>Мал.6</p>  <p>15 – 16 такт.</p>	<p>15 – 16 такт. На сцені відбувається емоційний дует, поставлена хореографічна комбінація. Після чого, головнокомандувач по авансцені кроком покидає сценічний майданчик.</p>
<p>Мал.7</p>	<p>17 – 18 такт. Почувши гучну дискусії</p>

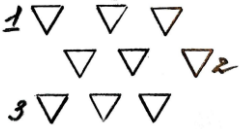
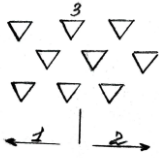
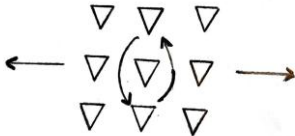
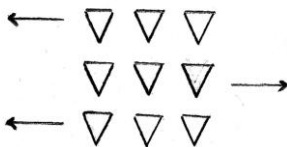
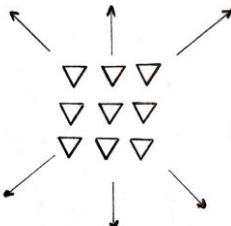
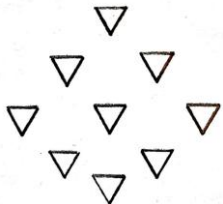
 <p>17 – 18 такт.</p>	<p>між головою громади та Головнокомандувачем, цивільні люди почали виходити до центру сцени (селища) з обох боків куліс.</p>
<p>Мал.8</p>  <p>18 – 20 такт.</p>	<p>19 – 20 такт. Відбувається переміщення виконавців на спільну комбінацію.</p>
<p>Мал. 9</p>  <p>21 – 28 такт.</p>	<p>21 – 28 такт. Спільна комбінація.</p>
<p>Мал.10</p>  <p>29 – 30 такт. 31 – 32 такт.</p>	<p>29 – 30 такт. Вихід захисників до цивільних людей. 31 – 32 такт. Відбувається прощання, благословіння солдатів. (обійми, поцілунки. Невеликі імпровізаційні хореографічні дуети).</p>
<p>Частина друга. Музичний розмір 4/4. Загалом 48 тактів.</p>	
<p>Мал.1</p>  <p>1 – 2 такт.</p>	<p>1 – 2 такт. Воїни спиною до глядача крокують на перший план (авансцени).</p>

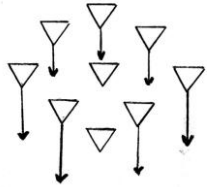

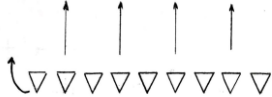


<p>Мал.2</p>  <p>3 такт.</p>	<p>3 такт. Перші 5 захисників починають повертатися звичайним обертом за правим плечем за допомогою поставленої комбінації.</p>
<p>Мал.3</p>  <p>4 такт.</p>	<p>4 такт. Наступні 4 воїни повертаються за лівим плечем обличчям до глядача.</p>
<p>Мал.4</p>  <p>5 такт.</p>	<p>5 такт. Початок зміни малюнку, 4 воїни в першій лінії по підлозі прямують назад, а з другої лінії 5 солдатів прямують вперед.</p>
<p>Мал.5</p>  <p>6 такт.</p>	<p>6 такт. Відбувається те саме переміщення, але зі сторони в сторону (перші чотири рахунки). Наступні 4 рахунки, переміщення на спільну комбінацію.</p>
<p>Мал.6</p>  <p>7 – 8 такт.</p>	<p>7 – 8 такт. Спільна комбінація, яка виражає емоційний стан захисників. Стан несе героїчний, завзятий та захисний характер воїнів.</p>
<p>Мал.7</p> 	<p>9 такт. Відбувається переміщення захисників у напівколу. Воїни одночасно роблять широкий стрибок – бочку. Правий бік, через праве плече, лівий – через ліве.</p>

 <p>9 такт.</p>	
<p>Мал.8</p>  <p>10 такт.</p>	<p>10 такт. Воїни по черзі з лівого боку починають повертатись за лівим плечем (правим плечем до центру). Кожен повертається на свій індивідуальний рахунок. Солдат по центру повертається останнім.</p>
<p>Мал.9</p>  <p>11 такт.</p>	<p>11 такт. Захисники один за одним по черзі переходять звичайним бігом у наступним малюнок – 1 колонка.</p>
<p>Мал.10</p>  <p>12 такт.</p>	<p>12 такт. Відбувається переміщення по квадрату в напівсидячи, за двома групами. 1 група воїнів йдуть вліво, а інша 2 група вправо та далі вперед і назад.</p>
<p>Мал.11</p>  <p>13 такт.</p>	<p>13 такт. У кожного захисника своя імпровізаційно – героїчна поза, ракурс за різними рівнями. Хтось стоячи, лежачи, сидячи. Демонструє дію солдата на полі бою. (Закриває своїм тілом побратима, прицілюється чи дивиться у бінокль). У цей час, солдат по центру демонструє кидання гранати у бік свого суперника, тобто лицем до глядача.</p>

<p>Мал.12</p>  <p>14 такт.</p>	<p>14 такт. На сценічному майданчику відбувається інтенсивний біг з обох боків. Ліва сторона попереду заводить коло.</p>
<p>Мал.13</p>  <p>15 – 16 такт.</p>	<p>15 – 16 такт. Продовжується інтенсивний біг по колу. Акцент захисники роблять на 4-ий та 8-ий рахунки. Тому 1 група солдат (під номером 1) робить акцент вгору (стрибок), а друга група (під номером 2) акцент вниз (слайд у партері), це відбувається протягом 2-ох тактів.</p>
<p>Мал.14</p>  <p>17 такт.</p>	<p>17 такт. Перехід захисників підтянутим кроком з кола до діагоналі.</p>
<p>Мал. 15</p>  <p>18–19 такт.</p>	<p>18 – 19 такт. Воїни, починаючи ззаду, роблять перехід, повзачи між ногами у один одного. Під кінець 19 такту, захисники у імпровізаційному малюнку встають на ноги одночасно. На це вони мають 4 рахунки.</p>
<p>Мал. 16</p>  <p>20 такт.</p>	<p>20 такт. У поставленому порядку, солдати героїчно, ціленаправлено розходяться до спільної комбінації.</p>

<p>Мал. 17</p>  <p>21 – 23 такт.</p>	<p>21 – 23 такт. Спільна комбінація воїнів з яскравими, динамічними рухами й вираженням сили, незламності, захисту та відсічі захисників.</p>
 <p>24 такт.</p>	<p>24 такт. Після комбінації солдати зійшлися до центру (немов одне ціле).</p>
<p>Мал. 19</p>  <p>25 – 28 такт.</p>	<p>25 – 28 такт. Воїни, захищаючи один одного своїм тілом та закриваючи своє лице у зігнутому правому лікті, напівсидячи крокують у наступ за допомогою поставленої хореографії. На кожні рахунки (7 та 8), воїни виростають на рівні ноги та присідають назад, закриваючи рукою своє обличчя.</p>
<p>Мал. 20</p>  <p>29 – 30 такт.</p>	<p>29 – 30 такт. Триває бій. Кожен з воїнів показує свій героїчний вчинок на полі бою. Хтось вискочив акробатичним трюком, хтось високим стрибком, а хтось обертанням. Після кожного стрибка чи обертання, кожен із солдат повертається назад на місце.</p>
<p>Мал. 21</p>  <p>31 – 32 такт.</p>	<p>31 – 32 такт. Відбувається підтримка. Воїн, який стоїть по центру залазить на плечі побратимам та демонструє роботу розвідника, таким чином солдат дає знак, що час бігти у контрнаступ. Відбувається перехід у наступний малюнок.</p>
<p>Мал. 22</p>  <p>33 – 36 такт.</p>	<p>33 – 36 такт. Спільна комбінація українських солдат. На кінець 36 такту воїни присідають вниз.</p>
<p>Мал. 23</p>	<p>37 такт. Демонструються стрибки у</p>

 <p style="text-align: center;">37 такт.</p>	<p>імпровізаційному вигляді, починаючи ззаду. У кожній лінії по 2 рахунки. В кінці такту на рахунок 7 усі встають одночасно, а на 8 рахунок прицілюються та в очікуванні йти.</p>
<p>Мал. 24</p>  <p style="text-align: center;">38 – 40 такт.</p>	<p>38 – 40 такт. Відбувається інтенсивний біг, наступ й переміщення хореографічного малюнку. Перша лінія через авансцену йде вправо по колу, друга лінія вліво, а третя переміщується у колонку.</p>
<p>Мал. 25</p>  <p style="text-align: center;">41 такт.</p>	<p>41 такт. Відбувається розхід ліній. Перша лінія вліво, а друга – вправо. Центр змінюється між собою. Солдати тримають перед собою автомати.</p>
<p>Мал. 26</p>  <p style="text-align: center;">42 такт.</p>	<p>42 такт. Повторюється те саме, тільки лініями вправо – вліво.</p>
<p>Мал. 27</p>  <p style="text-align: center;">43 – 44 такт.</p>	<p>43 такт. Заготовлений імпровізаційний момент розходу солдат у різних ракурсах та рівнях й перехід до комбінації.</p>
<p>Мал. 28</p>  <p style="text-align: center;">45 – 46 такт.</p>	<p>45 – 46 такт. Спільна комбінація.</p>
<p>Мал. 29</p>	<p>47 такт. На перші 2 рахунки (2</p>

 <p>47 такт.</p>	<p>акценти), солдати роблять переміщення до авансцени за допомогою проїзду по підлозі (slade).</p>
<p>Мал. 29 (1)</p>  <p>47 такт.</p>	<p>47 такт. Далі на 3-й рахунок , захисники підіймають праву руку догори стиснуту у кулаці та викрикують: «Слава Україні!». Це означає, що наші українські воїни перемогли й вигнали темну нечисть із земель України.</p>
<p>Мал. 29 (2)</p>  <p>47 такт.</p>	<p>47 такт. Далі, на кінець такту, захисники усі разом повертаються через праве плече, ховаючи автомат за спину та у інтенсивному темпі, сміливо крокують назад у наступний малюнок. (тобто вертаються додому).</p>
<p>Мал. 29 (4)</p>  <p>51 – 52 такт.</p>	<p>51 – 52 такт. На початку 52 такту, коли захисники повертаються додому у цей момент до них назустріч вибігають з обох сторін жінки, які зустрічають їх зі сльозами щастя.</p>
<p>Мал. 30</p>  <p>53 – 54 такт.</p>	<p>53 – 54 такт. Відбувається хореографічна імпровізація між парами. (Хтось кружляє в танці, хтось обіймається). Хореографічна сюїта завершується фінальною точкою та поглядом на глядача. У погляді воїнів та їх жінок відображається сила, право на життя та віра у світле майбутнє рідної землі.</p>

ВИСНОВКИ

Танець як невід'ємна частина духовності та оптимізму супроводжує людину протягом усього життя. На кожному кроці розвитку суспільства воно зберігає свої основні риси і, відповідно до естетичних уподобань певного етносу, його духовного світу, акумулює елементи творчості, притаманні мешканцям певної території. Різноманітність костюмів, музичних мелодій окремих регіонів, манера, характер, зміст і мова танцю, стосунки між танцюристами, загальна атмосфера свята й краси створюють різноманіття військових танців України. Кожен зразок танцю підбирається та вдосконалюється талановитими народними майстрами багатьох поколінь, створюючи нематеріальну духовну скарбницю.

Розглянувши історію розвитку військового українського танцювального мистецтва, можна відзначити, що український народно-сценічний танець, як і багато інших видів мистецтва, пройшов складний, але дуже плідний шлях становлення. Відомо, що хореографічне мистецтво є одним із найдавніших видів мистецтва, який відображає дійсність у художніх танцювальних образах шляхом ритмічної зміни художньо визначених положень тіла людини, узгодженого поєднання рухів рук, ніг, тулуба, голови, використання поз, жести та міміка.

Витоки української танцювальної культури сягають далеко в минуле, яке сформувалося на основі старослов'янського мистецтва, тому її спадщина містить архетипні смисли, значення та образи, пов'язані з найважливішими сферами життя людини. В українських народних танцях простежується етнонаціональний рух, просторово-символічний рух і комунікативні архетипи, засновані на іконічному характері загальнослов'янського світогляду, які визначають національний художній код на рівні хореографічної лексики.

Національні рухові особливості (архетипи привабливості, вимогливості, своєрідність танцювальної лексики надається специфікою

українського світосприйняття та світовідчуття, художнього мислення (декоративність, поетичність, емоційність, мрійливість, оформлення, досконалість смислової цілісності). Лексика українського народного танцю формується відповідно до зовнішнього образу, національно-загальнолюдського значення та національно-символічних структур.

Стверджується, що хореографічна лексика українського народного танцю, яка має архетипний (національний) компонент, визначає його семантичну сферу значення (основна група зовнішніх образів, пов'язаних з культом природи, спорідненістю, гостинністю, поклонінням божествам, небесним світилам тощо) і в цілому характеризує світоглядні принципи буття людини, створює національний образ навколишнього світу.

Український народний танець, лексичний матеріал органічно поєднується з допоміжними та знаками рухової комунікації: композиційною побудовою, танцювального одягу; предмет атрибутів, елементи з цих компонентів можуть мати допоміжне або домінуюче зміст-утворююче значення, конкретизуючи архетипи творчого вираження стосунків «людини 3-го світу».

Розвиток національної хореографічної культури з домінуючою роллю традицій відбувався в регіональних особливостях, пов'язаних з єдністю національної (історико-географічної, їх особливості та етнографічної, етнопсихологічної) хореографічної лексики з найдавніших обрядово сучасних танцювальних форм.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аксьонова І. Ю. Основи українського народно-сценічного танцю: історичний аспект. Рівне, 2009. 135 с.
2. Аксьонова І. Ю. Танцювальна лексика Поліського краю: навч. посіб. Рівне: Вид. О. Зень, 2012. 254 с.
3. Безклубенко С. Д. Теорія культури: навч. посіб. Київ: КНУКіМ, 2002. 323 с. 177
4. Білан М. С., Стельмащук Г. Г. Український стрій: Навч. посіб. Львів: Фенікс, 2000. 325 с.
5. Білоус О. Особливості соціального функціонування хорової культури в Україні Молодь і ринок. 2017. № 2. С. 130-133. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2017_2_29.
6. Весілля у Сварицевичах: Етнографічний опис із народних уст / упоряд. Р. В. Цапун. Рівне: Перспектива, 2005. 100 с.
7. Виткалов С. В. Рівненщина: культурно-мистецький потенціал в парадигмах сучасності: монографія. Рівне: ППДМ, 2012. 416 с.
8. Виткалов С. В. Культурно-мистецька Україна в регіональних вимірах: митці, художні колективи та організатори духовного життя: монографія. Рівне: М. Дятлик, 2014. 362 с.
9. Волинець Л. Загальна мистецька освіта в середній школі Данії. Мистецтво і освіта. - № 2. 2005. С. 25-28
10. Волинець Л. Загальна мистецька освіта у школах Швеції Мистецтво і освіта. - № 3 2004. С.10-17.
11. Вплив творчості П. П. Вірського на розвиток національної хореографії. Матеріали наук.-практ. конф. Київ, 2005. 87 с.
12. Володько В. Ф. Методика викладання народного-сценічного танцю: Навч.метод. посіб. Ч. 2. Київ: Мистецтво, 2003. 122 с

13. Гордєєв В. А Танець та духовність традиційної української народної обрядової культури. Духовність українства ХХІ століття. Зб. наук. пр. Кіровоград: ВНЗ ВМУРоЛ «Україна», 2006. Вип. 10. С. 87-90.
14. Гордєєв В.А. Лексика українського народного танцю як предмет наукового дослідження. Вісник міжнар. слов'янськ. ун-ту «Харків». Серія «мистецтвознавство», 2007. Т. Х. № 1. С. 30–31
15. Гордєєв В. А Танцювальний фольклор Полісся. Вісник міжнар. слов'янського ун-ту «Харків». Серія «мистецтвознавство», 2010. Т. ХІІІ. № 2. С. 22–25.
16. Гордєєв В. А Формування регіональних танців українського Полісся та взаємовплив національних культур сусідніх народів. Вісник Львів. нац. ун-ту ім. І. Я. Франка. Серія «мистецтвознавство», 2012. Вип. 11. С.244–248.
17. Гордєєв В. А Взаємовплив на формування танцювальної лексики Полісся. *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences*, 2014. №№ 11–12 (November – December) Austria Vienna. С. 55-58.
18. Гурєєв І.Ю. Шляхи оптимізації навчально-виховного процесу в дитячому хореографічному колективі. Матеріали У міжнародної науково-практичної конференції: Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі. Київ. НАКККіМ. 20-21 травня 2020. С.181–185.
19. Керлот Х. Словарь символов. Москва, 1995. 106. Кіндер К. Р. Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців: автореф. дис...канд. мист. 17.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мист., 2007. 14 с. 107.
20. Кіндер К. Р. Жанрові різновиди та локальна специфіка народних танців Волині. Вісник КНУКіМ: Зб. наук. праць. Київ. нац. ун-т культури і мист. Серія «Мистецтвознавство». Київ, 2012. Вип. 26. С. 172
21. Кривохижа А. М. Гармонія танцю: Метод. посіб. Кіровоград, 2003. 99 с.

- 22.Лисинюк М. В. Мова як універсальна форма буття національної культури: автореф. дис... канд. культурології: 26.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2019. 16 с.
- 23.Легка С. А. Українська народна хореографічна культура ХХ ст.: автореф. дис...канд. іст. наук 17.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2003. 19 с.
- 24.Максюта М. Є. Єдність культури і мислення. / Відп. ред. І. В. Бичко. Ін-т сист. досліджень освіти, Укр. агр. держ. ун-т. Київ, 2005. 215 с.
- 25.Медвідь Т. Становлення та розвиток загальної музичної освіти в Україні (друга половина ХХ – початок ХХІ століття): монографія. Дрогобич: Ред.-вид. відділ Дрогобиць. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка, 2017. 254 с.
- 26.Мерлянова О. А. Жіночі танці в українській народній хореографії: автореф. дис...канд. миств.: 26.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мист. Київ, 2009. 19 с. 144.
- 27.Мелодії древнього Нобеля / Упоряд. Р. В. Цапун. Рівне: Перспектива, 2003. 128 с. 186
- 28.Михайличенко О. Музично-педагогічна діяльність українських композиторів та виконавців другої половини ХІХ – початку ХХ ст. (історичні нариси) / О. Михайличенко. Суми, 2005. 103 с.
- 29.Музична драматургія в хореографічному творі / Мелодійний посібник / упор. Колосок О.П. Київ, 2004. 39с.
- 30.Морозов А. І. Віртуозні рухи в українському народно-сценічному танці: витоки, еволюція, сучасні тенденції : автореф. дис...канд. миств. : 26.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мист., 2019. 16 с.
- 31.Поклад І., Васильєва О. Розвиток творчої особистості дитини в хореографічній діяльності. Мис – во і освіта № 2. 2002. С.42-43.
- 32.Поліщук В. Вікова та педагогічна психологія. Суми, 2007. 330 с.
- 33.Троєльнікова Л. О. Художньо-освітній простір як культуротворчий чинник розвитку українського суспільства у ХХ ст.: автореф. дис. ...д-ра

- миств. 26.00.01 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009.
- 34.Українець А. Традиційний одяг Рівненщини. У двох кн. Кн. 1. Рівне: У фарватері істин, 2019. 208 с.
- 35.Українська хореографічна культура у сучасному державотворчому процесі: Стан, проблеми, перспективи: матеріали наук.-практ. конф. Київ, 2003. 90 с.
- 36.Українське весілля / Упоряд. М. Немиро. Рівне: О. Зень, 2008. 304 с. 191
- 37.Українське мистецтво у полікультурному просторі. Київ: Екс. об., 2000. 206 с.
- 38.Фриз П. І. Виховання майбутніх учителів початкової школи на засадах хореографічної культури. Педагогічні науки: Наук. вісник Східноєвроп. нац. ун-ту ім. Лесі Українки / Ред. кол.: І.О. Смолюк (гол. ред.), Р.А. Арцишевський, Е.С.Вільчовський та ін. 2016. Т. 2. № 1 (303). С.86-90.
- 39.Фриз П. І. Соціалізація молодшого школяра в процесі занять хореографією. Молодий вчений. 2019. № 9 (2). С. 322-325.
- 40.Цюпа О. І. Порівняльна характеристика основних комплексів українського і білоруського жіночого народного костюма Полісся. Культурна трансформація сучасного українського суспільства. Матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. Київ: ДАКККіМ, 2009. 300 с.
- 41.Чепалов О. І. Хореологія як наукова дисципліна (Пролегомени). Культура і сучасність: Альм. / Держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2004. С. 80-87.
- 42.Чечельникова О.С. Нетрадиційні форми організації навчально-виховного процесу в народному хореографічному колективі Оксамит. Матеріали У міжнародної науково-практичної конференції : Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі. Київ. НАКККіМ. 20-21 травня 2020. С.186-189.

43. Шевчук А.С. Українсько – музично – хореографічні традиції, як засіб музично–рухового розвитку старших дошкільників. Науково – методичний посібник . Фастів : Поліфаст, 2005. 328с.
44. Шариков Д. І Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. Філософія балету та онтологія танцю.: монографія. Київ: КиМУ, 2013. Ч. I. 204 с.
45. Шариков Д. І. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. Історія та хореографічна практика хореографічної культури: монографія. Київ: КиМУ, 2013. Ч. II. 204 с.