

- vocal technique (on the basis of the Urtes texts of the assistant professor of the Lviv Conservatory Odarka Bandrivska)], Lviv, Krai. (in Ukrainian).
4. Mykysha, M. V. (1985), *Praktychni osnovy vokalnogo mystetstva: do 100-richchia z dnia narodzhennia* [Practical foundations of vocal art: the 100th anniversary of the birth]. Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
 5. Nazarenko, I. K. (1968), *Iskusstvo peniya* [The art of singing], Moscow, Muzyka. (in Russian).
 6. Palamarchuk, O. (2006), *Bandrivska Odarka, Ukrainiska muzychna entsyklopediia* [Ukrainian Music Encyclopedia], Vol. I A–D, Kyiv, Publishing House of the Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of the Academy of Sciences of Ukraine, pp. 125–127. (in Ukrainian).
 7. Stakhevych, O. G. (1997), *Vokalne mystetstvo Zakhidnoi Yevropy: tvorchist, vykonavstvo, pedahohika: doslidzhennia* [Vocal Art of Western Europe: Creativity, Performance, Pedagogy: Research]. Kyiv, P. Chaikovsky National Music Academy of Ukraine. (in Ukrainian).
 8. Yutsevych, Yu. E. (1998), *Teoriia i metodyka formuvannia ta rozvytku spivatskoho holosu: navchalno-metodychnyi posibnyk* [Theory and methodology of formation and development of the singer's voice: tutorial manual]. Kyiv, Institute of content and method of teaching. (in Ukrainian).

УДК 793.31:7.077“19”

Тетяна Луговенко

СТАНОВЛЕННЯ НАРОДНОГО ТАНЦЮ В СИСТЕМІ ХУДОЖНЬОЇ САМОДІЯЛЬНОСТІ РАДЯНСЬКОГО СОЮЗУ У 20-Х – 30-Х РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті досліджено становлення народного танцю в системі художньої самодіяльності Радянського Союзу у 20-х – 30-х роках ХХ століття. Розглянуто шлях перетворення фольклорних форм танцювального мистецтва і танцюристів-одинаків в державні організації професійних та самодіяльних хореографічних колективів. Проаналізовано тенденції впливу професійного хореографічного мистецтва на аматорське. Охарактеризовано ідеологічну забарвленість державних програм, що сприяли становленню та розвитку національного хореографічного мистецтва.

Ключові слова: самодіяльне хореографічне мистецтво, система художньої самодіяльності, аматорський хореографічний колектив.

Татьяна Луговенко

СТАНОВЛЕНИЕ НАРОДНОГО ТАНЦА В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ СОВЕТСКОГО СОЮЗА В 20-Х – 30-Х ГОДАХ ХХ СТОЛЕТИЯ

В статье исследовано становление народного танца в системе художественной самодейтельности Советского Союза в 20-х – 30-х годах ХХ века. Рассмотрен путь преобразования фольклорных форм танцевального искусства и танцовщиков-одиночек в государственные профессиональные и самодейтельные хореографические коллективы. Проанализированы тенденции влияния профессионального хореографического искусства на аматорское. Охарактеризованы идеологические окраски государственных программ, которые способствовали становлению и развитию национального хореографического искусства.

Ключевые слова: самодейтельное хореографическое искусство, система художественной самодейтельности, аматорский хореографический коллектив.

THE DEVELOPMENT OF THE FOLK DANCE IN THE ARTISTIC SYSTEM OF THE SOVIET UNION IN THE 20TH – 30TH YEARS OF THE XX CENTURY

The article studies the formation of folk dance in the system of artistic amateur performance of the Soviet Union in the 20th – 30th years of the twentieth century. The October coup of 1917 was a turning point in many spheres of life of the former Russian Empire, which included Ukraine. Global changes also took place in the structure of the choreographic culture of the new state. Among the tasks of cultural construction, which were put forward by the Soviet authorities immediately after October, an important place was devoted to the upbringing of the human body. At the same time, the issues of education by means of dance, rhythmoplastic, theatrical, and game improvisation were actively discussed. Interest in systematic aesthetic gymnastics, free dancing, acrobatics during these years was extremely large, which was manifested in the creation of a large number of circles of similar orientation in educational institutions (schools, institutes, etc.).

The way of transformation of folk forms of dance art and dancers-singles into state organizations of professional and amateur choreographic teams is considered. Proletcult's theoreticians attributed classical ballet to the entertaining culture, as well as urban dances. Attempts to ban "dance" in clubs did not succeed. In 1927–1928, the place of dance in the club's artistic ambitions significantly changed. Many clubs created dance groups, vocal-choreographic ensembles, among which there were ensembles of national minorities.

The tendencies of influence of professional choreographic art on amateur ones are analyzed. A significant phenomenon in cultural life was the All-Union Festival of Folk Dance, which took place on November 14–18, 1936 in Moscow. It was attended by only amateur dancers (singles and groups), adults and children, with the performance of national dances.

After the festival at the state level, creation of new and development of existing professional groups working in the field of folk-stage dance was supported, next year the State ensemble of folk dance of the USSR under the leadership of Igor Moiseyev was organized. The professionalization of folk dance art, directly related to artistic amateur activities, was accompanied by the further development of amateur folk dance groups.

The ideological color of state programs has been characterized, which contributed to the formation and development of national choreographic art. In Soviet times amateur dance groups imposed strict regulations on party and administrative apparatus, which tried to make all art an instrument of ideological struggle. Therefore, one of the main functions that was supposed to perform artistic amateur was propaganda. People's stage choreography was intended to manifest the best social system in the world, a new Soviet man, inviolable friendship of peoples, social optimism, and so on.

Key words: *amateur choreographic art, system of amateur performances, amateur choreographic group.*

Останнім часом аматорське мистецтво дедалі активніше відстоює право вважатися самостійним феноменом художнього простору, а не лише додатком професійного, що потребує поблажливих оцінок. До подібних феноменів належить і аматорське хореографічне мистецтво.

Самодіяльне хореографічне мистецтво сучасності є важливою складовою хореографічної культури та всієї художньої культури України. Сьогодні в нашій країні постійно зростає кількість аматорських колективів різних видів хореографії (сучасної, бальної, народно-сценічної, класичної), чому сприяє низка явищ: поширення нових стилів і напрямів хореографічного мистецтва, диференціація різновидів хореографії, популяризація медіапроектів танцювальної тематики тощо. З успіхом продовжують діяльність організовані за радянських часів ансамблі народного танцю, створюються нові аматорські колективи народного танцю.

На даному етапі є чимало праць, присвячених педагогічним, історичним, культурологічним, мистецтвознавчим аспектам функціонування дитячих аматорських хореографічних колективів. На формування педагогічної майстерності керівника дитячого хореографічного об'єднання звернула увагу О. Бурля [1], сучасні аспекти хореографічної діяльності проаналізував С. Забрєдовський [2], низку праць методологічним основам організації навчальної та виховної роботи у дитячому хореографічному колективі присвятив Б. Колногузенко [4], П. Фриз розглядав хореографічну культуру як чинник творчого розвитку особистості дитини [11].

Мета статті – охарактеризувати особливості становлення та діяльності аматорських колективів народного танцю в системі хореографічної культури України у довоєнні роки ХХ століття.

Жовтневий переворот 1917 року (що в радянській історіографії фігурував як “Велика Жовтнева соціалістична революція”) став поворотним моментом у багатьох сферах життєдіяльності колишньої Російської імперії, до якої належала й більша частина України. Глобальні зміни відбулись і в структурі хореографічної культури нової держави (СРСР створено у 1922 році). Серед завдань культурного будівництва, що висунула радянська влада одразу після цього перевороту, важливе місце відводили вихованню людського тіла. Спорт, фізкультура, пластика, колективні ритмічні вправи і масові музично-виробничі ігри були покликані стати зброєю у боротьбі за нову, всебічно розвинену й гармонійно розвинуту людину.

“У театральних концепціях Пролеткульту “естетизований” спорт та ритмопластика посідали особливе місце. Заперечуючи балет як “специфічне творіння поміщицького режиму”, теоретики Пролеткульту протиставляли йому сучасні напрями, що, на їхню думку, здатні повністю змінити й оновити “мистецтво людського тіла”: вільний танець Айседори Дункан та її послідовниць – “босоніжок”, пластику і ритмічну гімнастику, спортивно-танцювальні, акробатичні композиції, музично-хореографічну пантоміму”, – зазначила А. Сокольська [9, с. 358].

Ставку робили на синтетичний театр “робітничих мас”, де помітне місце мало бути відведене пластичному вихованню людей у дусі “античних ідеалів” (розкріпачена природна пластика, радість руху, спортивність, гармонійний фізичний розвиток та ін.). До подібних театральних форм можна віднести мітинги-концерти, інсценування, агітсуди, виступи “живих газет” та “синєблузників”, вистави театрів революційної сатири і театрів робітничої молоді (ТРаМів). “Зміст танцювальних номерів становить переважно естрадизовані варіанти російських, українських, татарських, циганських танців, “лезгинки” та незмінного “яблучка”, а також фізкультурні танці й “танці машин” як такі, що найбільше відповідають виробничій тематиці театралізованих вистав”, – так охарактеризувала цей період В. Пуртова [6, с. 10–11].

У той самий час активно обговорювали питання виховання засобами танцювальної, ритмопластичної, театральної, ігрової імпровізації. “Необхідним є вжиття заходів стосовно того, щоб у новій школі належне місце було відведено таким предметам, як співи, інструментальна музика, пластика, ритмічна гімнастика, мистецтво слова”, – йшлося у редакційній замітці, що відкривала збірку “Игра”¹.

Восени 1918 року за рішенням Народного комісаріату освіти в Москві був створений Інститут ритмічного виховання, директором якого стала учениця Емілія Жак-Далькроза Ніна Георгіївна Александра. Основними дисциплінами у цьому закладі були ритміка, пластика, сольфеджіо, заняття з музичної імпровізації. У роки громадянської війни інститут був педагогічним і науковим центром, що об'єднував пошуки у сфері ритму; в ньому розробляли такі теми, як ритм у музиці, ритм у русі, в слові, у виробничих процесах, ритм як засіб виховання, як театральний принцип і т. ін. Педагоги та студенти інституту в цей період обслуговували більш як 70 педагогічних установ Москви – від дитячих садочків, дитячих будинків і загальноосвітніх шкіл до спеціальних музичних та балетних навчальних закладів [9, с. 389].

¹ Игра. Периодическое издание, посвященное воспитанию посредством игры. – М., 1918. – № 2. – С. 2.

Інтерес до систематизованої естетичної гімнастики, вільних танців, акробатики у ці роки був надзвичайно великим, що проявилось у створенні багатьох гуртків подібного спрямування у навчальних закладах (школах, інститутах тощо). У сценічних постановках театральних студій Пролеткульту пластику та ритмічну гімнастику використовували надзвичайно широко в перший період, коли пролеткультівський репертуар складався переважно з масових інсценівок, колективної декламації віршів, ритмопластичних етюдів. У середині 1920-х рр. у робітничих клубах, у гуртках розучували “танці машин” для масового виконання на вечірках, що було проявом захоплення “механічними танцями” відомого естрадного режисера М. Фореггера.

Після закриття Інституту ритмічного виховання (жовтень 1923 року) роботу в самодіяльності перебрала Московська асоціація ритмістів (МАР), де діяли секції масової клубної роботи та музично-методична секція, що готувала до видання методичні посібники з ритміки, збірки ритмічних танців, постановок та іншу навчальну літературу. 1929 року при Московському технікумі фізкультури було відкрито музично-ритмічне відділення, що готувало викладачів ритміки для низки закладів, у тому числі для робітничих клубів і фабрично-заводських гуртків. Заняття пластикою та ритмікою були дуже поширеними у дитячій самодіяльності кінця 20-х – початку 30-х рр. ХХ ст. [9, с. 391].

На початку 30-х рр. ХХ ст., коли індустріальна тематика в усіх мистецтвах, у тому числі в балеті, знову стала дуже популярною, “танці машин” вводили навіть до методичних посібників та збірників музичних ігор для дошкільнят. На відміну від “трудова етюдів”, побудованих на ритмічній системі Далькроза, що були складними у музичному розумінні та розвивали насамперед відчуття музики, музичне сприйняття, подібні музичні ігри будували на простому музичному супроводі та примітивних фізкультурних рухах.

У середині 1930-х рр. активізувалася пропаганда фізкультури та спорту. Естетизуючи спортивну тематику, мистецтво цього періоду перебрало і роль пропагандиста безпосередніх функцій фізкультури та спорту: оздоровчої, що загартовує, та лікувальної. Відбувався процес заміни музичного “рухливого комплексу”, що переважав у перший період, спортивно-гімнастичним та фізкультурним. Із часом кількість героїзованих спортивних танців-плакатів і танцювальних карикатур на вади суспільства (алкоголізм, здирицтво, нехлюйство) помітно збільшилася.

Отже, на межі 20-х – 30-х рр. ХХ ст. спорт, фізкультура та спортивний танець взяли на себе ті функції у системі масового естетичного виховання, які на початку культурної революції були покладені на ритмопластику. Крім основного завдання – ствердити за допомогою певним чином організованої системи фізичного та художнього розвитку робочої молоді нові естетичні та етичні норми, спортивно-танцювальний комплекс повинен був відволікти молодь від розважального танцю і взагалі від культури розваги, що вважалися порочними.

Теоретики Пролеткульту відносили до розважальної культури класичний балет, а також міські побутові танці: старі – кадрили, вальси, польки, краков’яки, ін., та нові – фокстроти й танго, що були недавно привезені разом із джаз-бендом з Америки до Європи. Мода на ці сучасні бальні західні танці швидко поширилася, незважаючи на потрясіння воєнного та революційного часу, і тому здавалася компартійним ідеологам найнебезпечнішою.

Спроба заборонити “танцюльки” у клубах, вигнати бальні танці з молодіжних вечірок на підприємствах та в гуртожитках, припинити вальсування на робітничих пікніках та ін. успіхом не увінчалась. У 1924–1926 роках танці під час молодіжних вечорів у клубах намагалися замінити фізкультурними іграми та ритмічним маршуванням [9, с. 377]. На всеросійській нараді з художньої політпросвітки (грудень 1925 року) питання про танці поставили досить категорично. “Самостійні танцювальні вечори у клубах недопустимі. Деякі товариші пропонують увести регулювання “танцювального репертуару”. На регламентації у цьому виїхати складно”, – наполягав М. Масленников у доповіді “Художня робота у клубі” [5, с. 36].

Неочікувано це викликало різкий опір з боку української делегації. Делегат від України М. Христовий виступив у дебатах із запальною промовою на захист танцю і танцівників: “Тут ішлося про непотрібність танців. Україна про це говорить інакше. Ми танці визнаємо. Тут усе питання в тому, як до них підійти. Ми, безумовно, не допустимо танців зі статевими “ухилами”

(фокстрот і т. п.), але в цілому танці, безумовно, припустимі. Спробуйте в Україні, де танцюють у селах та сільських будинках, танцює і старий, і молодий, танцюють у будинку й на вулиці, – заборонити танці. Ви цього не зможете, і цього зробити не можна!” [5, с. 37–38]. Отже, в Україні традиції виконання народних танців навіть за часів насадження з боку радянської влади радянською владою “нової” культури були досить сильними.

Заборонити танці виявилось неможливим і у Білорусі, де молодь ще водила хороводи, а на сільських вечірках витанцювала місцеві народні кадрили, польки, “Юрочку”, різноманітні галопи та чечітки. У деяких республіках, завдяки ентузіастам-хореографам, збирачам місцевого фольклору, народний танець починав уже переходити на сцену. Це відбувалось і в Україні (В. Верховинець та ін.). Укорінення танцювального фольклору в повсякденному житті селян, його значимість у побуті більшості республік СРСР відіграли свою роль у виникненні нових концепцій клубного танцю в другій половині 1920-х років.

“Пошуки нового радянського побутового танцю на основі повного заперечення дореволюційної спадщини бальної хореографії, з одного боку, та суперечок про можливість використання модних західноєвропейських зразків, з іншого, призвели до масового розучування у клубах штучно створених нескладних побутових варіантів народних танців та ігор, ритмізованих фізкультурних вправ” [6, с. 11]. – охарактеризувала цей період Т. Пуртова. У міських та сільських клубах намагалися впровадити народний танець, однак його розуміли не як фольклорний, а як масовий, “з нескладними, але природними, сильними, енергійними рухами” [3, с. 3]. Так звані “масові народні танці”, що їх будували на фізкультурних гімнастичних рухах, були покликані виховувати колективність. Про фольклорну достовірність ніхто не згадував. Ці танці активно впроваджували у клубну практику.

У 1927–1928 роках помітно змінилося місце танцю у клубній художній самодіяльності. В багатьох клубах створювали танцювальні гуртки, вокально-хореографічні ансамблі, серед яких були й ансамблі нацменшин.

Створення аматорських колективів класичного танцю було не настільки масовим рухом, оскільки власне класичний танець побутував у великих містах із театральними традиціями (Харків, Київ, Одеса, Львів та ін.). Переважна більшість селян (а Україна була традиційно сільськогосподарським регіоном) ніколи жодного разу не бачили класичний балет.

У 30-і роки ХХ ст. були остаточно визначені засади національної культурної політики. Для такого багатонаціонального утворення, як СРСР, вона набула значення одного з чинників, що забезпечує стабільність та єдність держави. Пошуки формули, що могла б найадекватніше виразити напрямок та сенс політики держави в галузі національної культури, тривали довгий час. Вона прозвучала ще на Х та ХІ з’їздах ВКП(б) – “соціалістичний зміст, національна форма”. Однак кінець дискусіям поклав у 1931 р. лише ХVІ з’їзд ВКП(б). Й. Сталін подав формулу, яка окреслила партійно-державну установку в галузі культури: “Що таке національна культура при диктатурі пролетаріату? Соціалістична за своїм змістом і національна за формою культура, мета якої – виховати маси в дусі інтернаціоналізму, зміцнити диктатуру пролетаріату”¹. Саме ця формула увійшла в життя на багато десятиліть як державний методологічний орієнтир для всіх, хто був причетний до мистецької діяльності.

У цей час різко змінилась ієрархія самодіяльних жанрів, що склалася в попереднє десятиріччя. Розпочався новий етап у розвитку танцювального аматорського мистецтва. Танець, особливо народний, вийшов на одне з перших місць у клубній самодіяльності, чому сприяли державні директиви. Так, у постанові колегії Народного комісаріату освіти РРФСР (Російська Радянська Федеративна Соціалістична Республіка) від 9 грудня 1930 року, присвяченій стану самодіяльного мистецтва, констатовано практичну відсутність танцювальних гуртків, а танець згадано лише як “неорганізовану художню самодіяльність”. Порушено питання про підготовку кадрів для художньої самодіяльності, допомоги професійних майстрів мистецтв, організацію крайових та обласних будинків самодіяльного мистецтва, створення гуртків при фабрично-заводських клубах, народних будинках, школах, радгоспах, колгоспах та інші. Акцентовано на завданнях самодіяльного мистецтва в

¹ Отчетный доклад XVI съезда ВКП(б) // XVI съезд: стенографический отчет. – М., 1931. – С. 53.

національних республіках й областях. Відповідно до “завдань соціалістичного будівництва та культурної революції” влада створювала систему підпорядкування державі аматорського мистецтва, що розуміли як “організовану художню самодіяльність”.

За державної підтримки у 30-х роках ХХ ст. відбулося багато заходів як у тогочасній столиці (Москві), так і на периферії, що піднімали самодіяльну творчість, у тому числі танцювальну, на якісно новий рівень. Зокрема, у 1930 р. – I Всесоюзна олімпіада театрів та мистецтв народів СРСР у Москві, в 1932 р. – Всесоюзна олімпіада самодіяльного мистецтва, в 1934 р. – огляди танцюристів-солістів, у 1934–1935 рр. – огляди колективів галузевих профспілок та колгоспної художньої самодіяльності. Велика кількість самодіяльних танцювальних колективів та виконавців-солістів, які брали участь у подібних заходах, свідчить про розвиток аматорства в контексті загальнодержавних тенденцій.

Незважаючи на державне сприяння розвитку організованого аматорства в галузі народного танцю, продовжували побутувати “масові народні танці”, витоки яких сягають післяреволюційних часів всезагального захоплення нескладними рухами, котрі одночасно виконували багато людей. На початку 30-х років ХХ ст. багато фахівців розглядали танець як важливий засіб класового виховання.

На хвилі пропаганди інтернаціоналізму, уніфікації народної танцювальної лексики, нівелювання національних музичних особливостей, що було завуальовано прагненням популяризації народних танцювальних та музичних зразків у спрощеному, доступному вигляді, видавали велику кількість збірок на зразок брошури “Сборник массовых танцев народов СССР”, що вийшла 1934 року в Москві. Подібні збірки мали стати базою для будівництва соціалістичної культури.

На щастя, крім згаданих форм популяризації народного мистецтва створювали наближеніші до витоків, однак не позбавлені недоліків. На початку 1936 року преса гучно вітала відкриття двох нових “всесоюзних трибун народної творчості”: у Москві одночасно почали функціонувати Центральний будинок художньої самодіяльності (у 1937 р. отримав назву “Всесоюзний будинок художньої самодіяльності”) й Театр народної творчості. Створення цих двох закладів стало черговим етапом реалізації сформованого курсу сталінського керівництва на тотальну централізацію культури. Завданнями Центрального будинку художньої самодіяльності були єдине методичне керівництво, організація показових колективів. Усе це призводило, на думку А. Сокольської, “до обмеження репертуару хореографічних гуртків та студій, загальної (в усій країні) орієнтації на класичну школу танцю та появи великої кількості циркулярів, методичних посібників, що нав’язували “показові зразки” [10, с. 119].

Театр народної творчості повинен був виконувати дещо інші функції, задля належної реалізації яких консультантами та керівниками до Театру народної творчості запросили К. С. Станіславського, В. І. Немировича-Данченка, В. І. Качалова, С. М. Міхосла та інших всевітньо відомих діячів культури. Тут готували зведені програми за участю професійних і самодіяльних виконавців народних танців з усіх республік СРСР, складали грандіозні пропагандистські шоу на теми братерства та рівності у країні Рад. У першій такій програмі-огляді, що була продемонстрована 18 березня 1936 року, брали участь понад півтори тисячі осіб.

У патетичній (як і більшості тодішніх публікацій) статті, що була написана за тогочасним загальносоюзним стандартом, опосередковано відкрита причина сталінської посиленої любові до художньої самодіяльності й народного мистецтва. “Національне за формою, соціалістичне за змістом”, воно повинно було брати участь у міжнародній дипломатії, наочно демонструючи закордонним глядачам новий, завітчаний оптимістичною фантазією пісенно-танцювальний образ соціалізму.

Незважаючи на ту ідеологічну роль, яку відігравав Театр народної творчості на союзному та світовому рівнях, його відкриття стало справді етапною подією, що вагомо вплинула на подальший розвиток народно-сценічної хореографії національних республік.

Значним явищем у культурному житті став Всесоюзний фестиваль народного танцю, 14–18 листопада 1936 року в Москві. У ньому брали участь лише танцюристи-аматори (одинаки та колективи), дорослі й діти, із виконанням національних танців.

Незважаючи на численні позитивні відгуки у пресі про Всесоюзний фестиваль народного танцю 1936 року, поза увагою не залишилися значні недоліки в організації. Недалекоглядність та формальність підходу організаторів, насамперед Всесоюзного комітету в справах мистецтв, проявилась у відсутності будь-якої фіксації продемонстрованого на фестивалі танцювального скарбу. Через деякий час після закінчення фестивалю, коли сйфорія успіху минула, з'ясувалося, що не залишилося фактичного матеріалу: не був записаним, сфотографованим, знятим на кіноплівку жоден народний танцювальний номер. І це відбувалося в умовах поступового зникнення зразків народної танцювальної культури, що побутували у природному середовищі. “А між іншим окремі ентузіасти намагалися самотужки зробити хоча б частково те, що не захотіли зробити працівники Всесоюзного комітету в справах мистецтв. Так, наприклад, школа хореографічної самодіяльності Центрального парку культури та відпочинку імені Горького, записавши й замалювавши незначну частину побаченого, показала дуже цікавий концерт, присвячений танцювальному мистецтву народів СРСР”, – написав у 1938 році Ю. Слонимський, розмірковуючи над сценічною долею народного танцю [8, с. 25]. Задля розквіту радянського танцювального мистецтва він запропонував “якомога скоріше почати широке вивчення та публікацію досліджень танцю народів нашої країни”. На жаль, цей заклик не почули державні діячі, тому тогочасні дослідження з народного танцювального мистецтва, у своїй більшості, проводили аматори-ентузіасти. Танцювальна культура багатьох народів СРСР залишалася без належної дослідницької уваги.

Однак після фестивалю відбулися значні позитивні зрушення у подальшому розвитку народно-сценічного танцю. На державному рівні було підтримано створення нових та розвиток існуючих професійних колективів, що працювали у сфері народно-сценічного танцю; наступного року організували Державний ансамбль народного танцю СРСР під керівництвом Ігоря Мойсеєва. На зразок центрального ансамблю почали створювати подібні колективи у столицях союзних й автономних республік за ініціативою партійних та державних органів. У 1937 році були організовані Державний ансамбль танцю УРСР під керівництвом П. Вірського та М. Болотова в Києві, Ансамбль пісні і танцю Татарії в Казані, у 1938 році – Вірменський ансамбль пісні і танцю в Єревані, у 1939 – Марійський державний ансамбль пісні й танцю в Йошкар-Олі, Узбецький ансамбль пісні й танцю в Ташкенті та багато інших. Професіоналізація народного танцювального мистецтва, безпосередньо пов'язана з художньою самодіяльністю, тривала паралельно з подальшим розвитком самодіяльних народних танцювальних колективів.

Після утвердження наприкінці 30-х років ХХ ст. у Радянському Союзі професійних ансамблів танцю, ансамблів пісні й танцю як основної форми репрезентації народного вокально-хореографічного мистецтва, особливо після створення Державного ансамблю танцю СРСР під керівництвом Ігоря Мойсеєва, стала відчутною хибна тенденція орієнтації самодіяльних колективів на професійні не лише в галузі виконавської майстерності, а й у виборі тем нових творів, засад втілення, виразових засобів і т.ін. Безумовно, художня самодіяльність стала практично основою професіоналізації, на етапі становлення професійних ансамблів народно-сценічного танцю була джерелом новачій щодо інтерпретацій фольклору поза природним середовищем. Із часом подібний однобічний напрямок впливу трансформувався у взаємовплив та взаємозбагачення, однак поступово домінувати почала тенденція зворотного впливу професійного мистецтва на аматорське. Практично, впроваджували панівну ідею “зразковості” саме професійних ансамблів народного танцю, що нівслювало самобутність творчого обличчя художньої самодіяльності.

У 30-ті рр. ХХ ст. почала вкорінюватися думка, що художня самодіяльність є лише додатком професійних колективів, які отримують авторитетне, централізоване керівництво визнаних майстрів-традиціоналістів. За допомогою централізованої системи керівництва у середині 1930-х рр. повсюдно рівняли художню самодіяльність на професійне мистецтво. На самодіяльній сцені утверджували сюжетний танець, що пов'язано із загальною орієнтацією балетного театру на хореодраму (чи драмбалет) з чітко вибудованою сюжетною драматургією.

Гуртки, студії, школи танців, незалежно від репертуару, переходили на класичний тренаж. Організували численних хореографічних студій та піонерських ансамблів пісні і танцю [10, с. 120].

Тогочасні події О. Різник прокоментував так: “У Радянській Україні (як, утім, і в цілому СРСР) танець вступив у “партійну” стадію свого розвитку згідно з лєнінською теорією “партійності” мистецтва. Втім, він не надто збочив з давніх народницьких стежок, хіба що народницький націоналізм змінився “інтернаціоналізмом”, тож український танець відтепер мав постати у “суцвітті” з танцями інших радянських народів. У річищі тодішнього культуртрегерства по всій країні при клубах та будинках культури створювалися, схожі один на одного, неначе краплини води, самодіяльні ансамблі народного танцю (або пісні й танцю). А над ними до кінця 30-х рр. сформувалася мережа “зразково-показових” професійних народно-хореографічних колективів, що мали не просто демонструвати розквіт національних культур в СРСР, а й вказувати власним громадянам, що і як мусить танцювати “радянська людина” [7, с. 647–648].

Справді, у радянські часи аматорським танцювальним колективам нав’язував жорсткі регламентації партійно-адміністративний апарат, який намагався все мистецтво зробити знаряддям ідеологічної боротьби. Тому однією з основних функцій, що мала виконувати художня самодіяльність, була пропагандистська. Народно-сценічній хореографії доручили маніфестувати найкращий у світі суспільний лад, нову радянську людину, непорушну дружбу народів, соціальний оптимізм і т. п. Тоталітарна система культивувала підозріле ставлення до творчої особистості, індивідуальності й робила ставку на авторитет неперсоніфікованої маси. У проголошеному та рекомендованому до впровадження принципі народності мистецтва всі його основні позиції були пов’язані з поняттям “народна маса”: народ проголошено головним об’єктом мистецтва, і воно повинно було відображати його інтереси; народ виступав як суб’єкт мистецтва, і воно мало бути так чи інакше пов’язане з фольклором; народ заявили головним носієм, охоронцем та споживачем мистецтва.

Вагомим каталізатором створення нових самодіяльних колективів народного танцю стало урядове рішення про проведення у столиці СРСР декад національного мистецтва. Воно було прийняте в 1936 році після масштабних гастролей київських творчих колективів у Москві. Помпезні декади розпочалися у січні 1937 року. Першою відбулася грузинська декада. 20 січня 1937 р. на засіданні Президії Центрального Виконавчого Комітету СРСР М. І. Калінін вручив урядові нагороди учасникам декади.

Незважаючи, на здавалося б, державну підтримку національної своєрідності культур різних народів, пріоритетною залишалась ідея інтернаціонального характеру культури: соціалістична, тобто єдина за сутністю для всіх народів, що була покликана виховувати народи в дусі інтернаціоналізму. Усе, що було пов’язане з національною своєрідністю, розглядали тільки як форму, зовнішню оболонку соціалістичних ідей.

Декади національного мистецтва мали велике культурно-освітнє значення, стимулювали підвищення професійного рівня митців у період підготовки та після декад, створення нових творчих колективів, сприяли становленню сценічного музичного, театрального, хореографічного мистецтва багатьох союзних й автономних республік, незважаючи на велику ідеологічну забарвленість цих заходів, що були покликані демонструвати торжество “соціалістичного за змістом, національного за формою” радянського мистецтва.

Отже, в період 20-х, а особливо у 30-ті роки ХХ ст. в СРСР відбулися різкі зміни у палітрі танцювальної самодіяльності. Відійшло у минуле масове захоплення фізкультурним танцем, синтетичними масовими формами. Були “реабілітовані” класичні балети і класичний танець як самодостатній вид хореографічного мистецтва. У великих і малих містах почали відкривати самодіяльні хореографічні студії та школи бальних танців. Наймасовішими стали самодіяльні колективи народного танцю, чому сприяла державна політика.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бурля О. А. Формування педагогічної майстерності керівника дитячого хореографічного об'єднання : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.06 "Теорія, методика і організація культурно-просвітньої діяльності" / Олена Анатоліївна Бурля. – КНУКіМ. – К., 2004. – 20 с.
2. Забрєдовський С. Г. Сучасні аспекти хореографічної діяльності: [методичні рекомендації для студентів хореографічних спеціалізацій та керівників хореографічних колективів] / Степан Григорович Забрєдовський. – К. : ДАКККіМ, 2008. – 39 с.
3. Зеленко А. Массовые народные танцы : рук. для проведения коллектив. танцев в кружках, клубах на вечеринках, на экскурсиях и в школах / Анна Зеленко. – М. : Работник просвещения, 1927. – 48 с.
4. Колногузенко Б. М. Методологічні основи організації навчальної та виховної роботи у дитячому хореографічному колективі / Борис Миколайович Колногузенко // Українська хореографічна культура у сучасному державотворчому процесі: стан, проблеми, перспективи : матеріали наук.-практ. конф. за підсумками першого Всеукр. фестивалю-конкурсу народної хореографії ім. П. Вірського (28 жовт. 2003 р.) – К., 2003. – С. 29–33.
5. Масленников М. Художественная работа в клубе / М. Масленников // Политпросветработа и искусство. – М., 1926. – 184 с.
6. Пуртова Т. В. Этапы становления хореографического искусства на любительской сцене в период 1917–1941 гг. : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.01. "Театральное искусство" / Тамара Валентиновна Пуртова. – ГИТИС. – М., 1990. – 23 с.
7. Різник О. Танець / Олександр Різник // Нариси української популярної культури / [за ред. О. Гриценка]. – К. : УЦКД, 1998. – С. 645–654.
8. Слонимский Ю. Искусство балета и народный танец / Юрий Слонимский // Народное творчество. – 1938. – № 8. – С. 23–25.
9. Сокольская А. Л. Пластика и танец в самостоятельном творчестве / А. Л. Сокольская // Самостоятельное художественное творчество СССР: очерки истории 1917–1932 гг. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2000. – С. 356–399.
10. Сокольская А. Л. Танцевальная самостоятельность / А. Л. Сокольская // Самостоятельное художественное творчество в СССР: очерки истории 1930–1950 гг. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2000. – С. 99–146.
11. Фриз П. І. Хореографічна культура як чинник творчого розвитку особистості дитини : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 "Теорія та історія культури" / Петро Іванович Фриз. – Київська держ. академія керівних кадрів. – Київ, 2007. – 18 с.

REFERENCES

1. Burlia, O. A. (2004), "Formation of pedagogical mastery of the head of children's choreographic association" Thesis abstract for Cand. Sc. (Theory, methodology and organization of cultural and educational activities), 13.00.06, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, 23p. (in Ukrainian).
2. Zabredovskiy S. G. (2008), *Suchasni aspekty khoreografichnoi diialnosti: [metodychni rekomendatsii dlia studentiv khoreografichnykh spetsializazii ta kerivnykiv khoreografichnykh kolektyviv]* [Modern aspects of choreographic activity: [methodological recommendations for students of choreographic specialties and heads of choreographic teams], Kyiv, State Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts, 39 p. (in Ukrainian).
3. Zelenko, A. (1927), *Massovye narodnye tantsy : rukovodstvo dlya provedeniya kollektivnykh tantsev v kruzhkakh, klubakh na vecherinkakh, na ekskursiyakh i v shkolakh* [Massive folk dances: hands. for holding a team. dances in mugs, clubs at parties, on excursions and in schools], Moscow, Rabotnik prosveshcheniya. (in Russian).
4. Kolnoguzenko, B. M. (2003), "Methodological foundations of organization of educational and educational work in children's choreographic team", *Ukrainska khoreografichna kultura u*

- suchasnomu derzhavotvorchomu protsesi: stan, problemy, perspektyvy : materialy nauk.-prakt. konf. za pidsumkamy pershoho Vseukr. festyvaliu-konkursu narodnoi khoreohrafi im. P. Virskoho* [Ukrainian choreographic culture in the modern state-building process: state, problems, perspectives: materials of sciences-practice. conf. according to the results of the first Allukr. festival of folk choreography P. Virskiy], Kyiv, October 28, 2003, pp. 29–33 (in Ukrainian).
5. Maslennikov, M. (1926), Art work in the club, *Politprosvetrabota i iskusstvo* [Political Education and Art], Moscow. (in Russian).
 6. Purtova, T. V. (1990), “Steps of the formation of choreographic art on the amateur stage in the period 1917–1941”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Theatrical Art), 17. 00. 01, Russian Institute of Theatre Arts, Moscow, 23 p. (in Russian).
 7. Riznyk, O. (1998), Dance, *Narysy ukrainskoi populiarnoi kultury* [Essays of Ukrainian popular culture], edited by O.Gritsenko, Kyiv, Ukrainian Center for Cultural Studies, pp. 645–654. (in Ukrainian).
 8. Slonimskiy, Yu. (1938), The art of ballet and folk dance, *Narodnoe tvorchestvo* [Folk art], no 8, pp. 23–25. (in Russian).
 9. Sokol'skaya, A. L. (2000), Plastic and dance in amateur creativity, *Samodeyatel'noe khudozhestvennoe tvorchestvo SSSR: Ocherki istorii 1917–1932 gg.* [Amateur artistic creativity of the USSR: Essays on the history of 1917–1932], Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin, pp. 356–399. (in Russian).
 10. Sokol'skaya, A. L. (2000), Dance amateur performance *Samodeyatel'noe khudozhestvennoe tvorchestvo SSSR: Ocherki istorii 1930–1950 gg.* [Amateur artistic creativity of the USSR: Essays on the history of 1930–1950], Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin, pp. 99–146. (in Russian).
 11. Fryz, P. I. (2007), “Choreographic culture as a factor in the creative development of the child's personality”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Theory and history of culture), 17. 00. 01, Kyiv State Academy of Government Managerial Staff, Kyiv, 18 p. (in Ukrainian).

УДК 37.013.77:793.3:378-057.875

Ольга Мерлянова

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ВИХОВАННЯ СТУДЕНТІВ ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ

У статті досліджено психолого-педагогічні аспекти навчальної діяльності при підготовці студентів хореографічного напрямку у вищих навчальних закладах. Охарактеризовано професійне педагогічне спілкування, що є запорукою в підготовці високопрофесійних фахівців у галузі хореографічного мистецтва. Проаналізовано стилі спілкування викладача зі студентською академічною групою під час навчальних занять, де важливим етапом роботи є підготовка та створення сумісних творчих проєктів. Визначено оптимальний стиль спілкування в студентських хореографічних групах, який має вплив як на навчальний процес у цілому, так і на самопідготовку та реалізацію індивідуально-групових завдань зокрема. Сформульовано основні вимоги до педагогічної діяльності, де головними мають бути студент та його розвиток, а також захоплення своєю професією, досконале володіння психолого-педагогічною технікою та делікатність.

Ключові слова: педагогічні аспекти, стиль спілкування, хореографія, студент, педагогічне спілкування, хореографічний проєкт, навчальний процес.