

УДК 793.3.071.5(477):376.091“192”

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2023.273731>

Тетяна Благова, доктор педагогічних наук, доцент,  
завідувачка кафедри хореографії  
Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка

### ХОРЕОГРАФІЧНА ОСВІТА В УКРАЇНІ У СТРУКТУРІ СПЕЦІАЛІЗОВАНИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ 20-х рр. ХХ ст.

У статті досліджено основні набутки в організації, структурі, змістовому наповненні допрофесійної хореографічної підготовки, яка формувалася в освітній та культурно-мистецькій галузях у 20-х рр. ХХ ст. в Україні у закладах різного функційного призначення: виробничих студіях, приватних хореографічних профіколах, профільних курсах, клубах, танцюкласах, творчих майстернях, просвітницьких організаціях. Вони охоплювали різновікову аудиторію танцюристів і забезпечували первинну хореографічну підготовку – базові виконавські уміння із різних видів танцювального мистецтва, необхідні для подальшого професійного хореографічного навчання.

**Ключові слова:** хореографічна освіта; допрофесійна хореографічна підготовка; мистецтво руху; спеціалізовані навчальні заклади; студійне хореографічне навчання, ритмопластичні експерименти; танцювальна інноватика.

*Лім. 17.*

Tetiana Blahova, Doctor of Sciences (Pedagogy), Associate Professor,  
Head of the Choreography Department  
Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University

### CHOROGRAPHIC EDUCATION IN UKRAINE IN THE STRUCTURE OF SPECIALIZED EDUCATIONAL INSTITUTIONS OF THE 20s OF THE XX CENTURY

The article examines the main achievements in the organization, structure, and content of pre-professional dance training, which was formed in the educational, cultural, and artistic spheres in the 20s of the 20th century in Ukraine in institutions of various functional purposes: production studios, private dance schools, specialized courses, clubs, dance classes, creative workshops, and educational organizations. They covered an audience of dancers of different ages and provided primary choreographic training – basic performance skills in various types of dance art necessary for further professional choreographic training.

It has been observed that in organizing the educational process, such artistic associations tended to follow the author's educational model, which led to the variable nature of the content of professional training in each of them. Choreographers-managers worked according to their own curricula, built their own style and manner of teaching, and formed their own artistic identity within the structure of studio dance education. The formation of different styles in the art of dance naturally influenced the development of choreographic vocabulary, significantly diversified performance techniques, and necessitated the creation of appropriate educational programs and methodological systems of different artistic quality.

The introduction of European choreographic innovations was active and widespread in the Western Ukrainian lands. The modern trends of the movement's art were embodied primarily in the cultural and educational space of Galicia. The fascination with rhythmic plastic experiments in the organization of youth motor activity was due to their accessibility and usefulness. A progressive trend in the development of choreographic performance is the education of students on the best examples of national dance authenticity, widely embodied in the educational activities of Ukrainian artists in the Western Ukrainian lands. At the same time, it was established that the implementation of this content direction of choreographic studio training was practically impossible in the territories of Soviet Ukraine, where other aesthetic and educational narratives prevailed. In the context of the growing influence of communist ideology on all areas of creative activity, stage forms of propaganda content, lexically simplified and primitive, became a priority in the development of choreographic education.

**Keywords:** choreographic education; pre-professional choreographic training; art of movement; specialized educational institutions; studio choreographic training; rhythmoplastic experiments; dance innovation.

**П**остановка проблеми в загальному вигляді. Стрижневими характеристиками хореографічної освіти сьогодення визначаємо багаторівневість і багатоваріантність її професійних і додаткових освітніх форм організації, паралельність реалізації різних видів (формальної, неформальної та інформальної). Багатовекторність її змісту в різних форматах виявляється в інспірації новітніх хореографічних течій, засвоєнні альтернативних тенденцій “мистецтва руху” й водночас у творчому використанні прогресивних історико-педа-

гогічних надбань національної хореографічної освіти. Тому актуальним видається зосередження дослідницької уваги на висвітленні різноаспектної проблематики історичного поступу хореографічної освіти в Україні, а саме: дослідженні її структурних складників, стратегій формування змісту, осмисленні педагогічних ресурсів задля втілення кращих надбань в теорію і практику сучасної педагогіки хореографії, орієнтованої як на інновації в царині студювання професійного танцю, так і на його усталені традиції.

**Аналіз основних досліджень і публікацій.** Теоретико-методологічну цінність у розвитку національної хореографічної освіти становлять наукові розвідки та мистецько-педагогічні здобутки знаних українських хореографів В. Авраменка, Г. Березової, М. Вантуха, К. Василенка, В. Верховинця, П. Вірського, О. Голдрича, Б. Колногузенка, А. Короткова, А. Кривохижі, Ю. Станішевського та ін. Проблему розвитку сучасної національної хореографічної освіти, її структурних рівнів, тенденцій і перспектив досліджено у працях Л. Андрощук, О. Жирова, С. Забрєдовського, Б. Кокуленка, В. Литвиненка, Т. Павлюк, О. Пархоменка, В. Похиленка, О. Ребрової, Т. Сердюк, І. Ткаченко, Л. Цветкової, ін. Однак, актуальним залишається дослідження історико-педагогічного контексту хореографічної освіти в Україні, її генези й розвитку у розмаїтті організаційних форм.

**Мета публікації** – дослідити розвиток допрофесійної хореографічної освіти в Україні у структурі спеціалізованих навчальних та культурно-мистецьких установ різного функційного призначення в період 20-х рр. ХХ ст.; схарактеризувати тенденції формування змісту хореографічної підготовки в аспекті суспільно-політичних та культурних детермінант.

**Виклад основного матеріалу.** Дослідження розвитку допрофесійної хореографічної підготовки на теренах України у виокремлений історичний період дозволяє зазначити, що вона здійснювалась у закладах різного функційного призначення: виробничих студіях, приватних хореографічних профшколах, профільних курсах, клубах, танцкласах, творчих майстернях, просвітницьких організаціях. Запровадження новаторських методів сценічного вираження й загалом нових стратегій розвитку хореографічного жанру впродовж 20-х рр. ХХ ст. обумовлювало необхідність створення якісно нових організаційних форм навчання, які б зайняли свою окрему нішу серед спеціалізованих освітніх установ, що забезпечували первинну фахову хореографічну підготовку. Доцільність їхнього заснування усвідомлювали й керівні органи мистецької освітньої галузі, що підтверджують основні стратегії розвитку Хореографічного підвідділу відділу Сценічної освіти Всеукраїнського Театрального комітету ще в 1919 р.: “<...> виробити тип спеціалізованої мистецької школи з формування вищої технічної майстерності артистів балету, <...> забезпечити ґрунтовну підготовку талановитої молоді, запровадити якісно нові навчальні програми і методи викладання” [8, 4–5].

Необхідно додати, що у 20-х рр. монополія стаціонарних театрів на класичну балетну освіту була поступово ліквідована. Приватна ініціатива, суттєво доповнюючи конвенційну, наявну в умовах театральних виробництв, стає невід’ємним складником системи професійного хореографічного навчання, стрімко поширюючись передовсім у відомих мис-

тецьких центрах – містах Києві, Харкові, Львові, Одесі. Для хореографічних шкіл великих міст характерною була орієнтація на професійне балетне мистецтво. Сконцентровані переважно в мистецьких центрах, хореографічні студії (аматорські, напівааматорські, фахові), крім організаторів, мали у своєму штаті кваліфікованих артистів сцени, випускників профільних курсів (переважно ритмопластичних), найбільш обдарованих у певній фаховій ділянці мистецтва руху. В організації навчального процесу такі мистецькі об’єднання тяжіли до авторської освітньої моделі, що зумовлювало варіативний характер змісту фахової підготовки в кожному з них. Працюючи за власними навчальними програмами, хореографи-ентузіасти вибудовували свій стиль і манеру викладання, формуючи своє мистецьке обличчя у структурі студійної хореографічної освіти [3, 182–184].

Серед тогочасних хореографічних студій відомими були мистецькі виробництва Є. Вульф, О. Гаврилової, А. Григорєвської, К. Давидової, Н. Дудинської-Гальорі, М. Морджіна, Б. Ніжинської, А. Романовського, І. Чистякової. Безперечно, у традиційній академічній моделі хореографічної освіти характерним було тяжіння до класичної форми підготовки танцівника. Її прибічники наслідували в студійному виробництві принципи й методики викладання загальновідомих хореографічних шкіл, вибудовували освітні стратегії, орієнтуючись, як правило, на усталені традиції класичного балету [3, 195].

Водночас організація профільних шкіл танцю припадала на час, коли повсюдно реформували й ревізували хореографічну спадщину минулого, насичуючи її естетикою нового сценічного мистецтва. На потвердження цього наведемо тези однієї з доповідей Методкому Управління профосвіти Наркомосу УСРР (1926 р.): “<...> розвиток сучасного театру – театру Мейєрхольда, Курбаса – в бік широкого використання руху всього тіла актора ставить завдання нові, більш ускладнені, що вимагають ранньої та серйозної фізичної підготовки” [16, 37]. Альтернативні хореографічні новації, які перебували в епіцентрі художнього життя перших двох десятиліть ХХ ст., використовували в педагогічній площині хореографи-експериментатори, втілюючи їх у різноманітних формах студійної роботи.

Розвиваючи новаторські напрямки у мистецтві танцю, вибудовувала свою педагогічну концепцію Б. Ніжинська (відома артистка балету, представниця класичної балетної школи, учениця Е. Чекетті) [2, 370]) у власній експериментальній театральній студії “Школа руху”, заснованій у м. Києві 1919 р. Прагнення до суворого відточеності та витонченості хореографічних форм, властиве академічному виконавству, вона поєднувала з експериментами в галузі руху, виховуючи студійців у контексті

альтернативних хореографічних течій. Для реалізації своїх педагогічних амбіцій хореограф орієнтувалася переважно на вільну від будь-яких хореографічних штампів учнівську аудиторію (віком від 16 до 20 років), воліючи працювати з “чистим матеріалом”. Авторська методика Б. Ніжинської, підкріплена плідною роботою у Київській Центростудії, Драматичній студії Єврейського культурного центру, Молодому театрі Л. Курбаса, ґрунтована на розширенні лексичних можливостей професійного танцю, а отже, на викладанні у своїй школі різних форм і стилів хореографічного мистецтва (основ класичного і характерного танцю, танцю-модерн, міміки тіла, стилю у рухах), уключаючи й теоретичну підготовку (теорію музики, запис рухів за допомогою нотної системи, лекції про мистецтво і творчість). Вихідною точкою думок виконавиці й педагога про мистецтво руху було визначення саме його *[рух]* *[курсів наш – Т. Б.]*, а не статичну позу основою танцю: “Здається безглуздом, коли тіло танцівника рухається лише для того, щоб дивувати тією чи іншою позою. Незалежно від виразності задуму, такі форми не можуть вражати, якщо вони не будуть створені рухом, який живе у них” [17, 13].

У “київський період” творчості хореографічно-педагогічні пошуки Б. Ніжинської були спрямовані на оновлення академічної системи професійної хореографії, втілювались у новаторських формах сценічного мистецтва, так званих “балетах без сценарію”. Композиційні рішення балетмейстера, близькі до тогочасної хореографічної інноватики, були також просякнуті ідеями конструктивізму, “танців машин”. Їлюстративним є опис тогочасним режисером М. Терещенком однієї з вистав Б. Ніжинської: “<...> чіткість ліній зовнішнього малюнка спектаклю, організованість і злагодженість ансамблю, технічна вправність тіла, рухів <...> Але саме у цій злагодженості рухів я не бачив живої людської індивідуальності. Виконавці ансамблю знеособлювалися” [7, 12]. Певні засади педагогічної системи Б. Ніжинської сформульовані документально й окреслені нею у трактаті “Рух і школа руху: теорія хореографії”, але загалом її методика професійної підготовки танцівників висвітлена фрагментарно.

У сфері професійної хореографії поширенню альтернативних хореографічних течій сприяли також численні виступи їхніх представників, утверджуючи засобами мистецтва руху філософію нової людини, “прекрасної тілом і душею”, та, головне, проголошуючи принципи “нового життєвідчуття”. Показовим прикладом хореографічного просвітництва вважаємо “Ритмопластичні вечори” відомої російської студії М. Познякова, представлені у 1921 р. у м. Харкові, коли широкому загалу була презентована хореографічна система, що “органічно поєднувала елементи хронометричної ритміки Далькроза й музичного одухотворення Дункан” [4,

78]. Майстерно синтезуючи в етюдах “ритм, поезію, музику зі складним світом людської душі”, студійці наочно демонстрували важливість осмисленості руху і загалом виховний потенціал ритмопластики.

Зазначимо, що перші роки радянської влади стали періодом найвищої активності практичного впровадження новаторської концепції “вільного танцю” А. Дункан, поширеної переважно в структурі приватного студійного руху. Ідеї відомої танцівниці були співзвучними з ідеями радянських освітян віднайти універсальний засіб виховання нової людини, використовуючи задля цього різновиди мистецької активності. У своєму прагненні створити “танець майбутнього”, звільнений від умовностей балетної педагогіки, послідовники А. Дункан обирали свободу виходу в русі творчого імпульсу учнів, протиставляючи його канонам класичного виконавства, що знаходило відчутну офіційну підтримку керівних структур освітньої галузі. Основним критерієм функціонування “нової школи танцю”, загальнодоступної та масової, було проголошено формування в особистості внутрішнього ритму, а джерелом будь-якого руху вважали душу як “перший крок у танці”. Апелюючи до педагогічних принципів Ж. Руссо – виховувати дітей природно, не обмежуючи їхнього самостійного прагнення до саморозвитку, А. Дункан водночас не поділяла думок тих педагогів, що не припиняли хаос і безконтрольність під час занять із танцю, натомість наголошувала на важливості формування у вихованців здатності до самоконтролю завдяки руховій активності. Історик хореографії М. Вашкевич, визначаючи основним принципом “школи А. Дункан” природовідповідність, уважав основними смисловими акцентами її системи “розвиток тіла, душі й розуму природними шляхами” [5, 78–79]. Однак загалом поширення “дунканівських” концептів “вільного танцю” в умовах радянського позашкілля було доволі суперечливим явищем. Спираючись на той факт, що емоційний складник танцю А. Дункан превалював над його технічними характеристиками, адепти її школи часто виправдовували відсутність видимих результатів навчання у власних студіях. До того ж сама авторка концепції зі скепсисом ставилася до процесу освіти в галузі танцю, наголошуючи, що навчити танцювати нікого неможливо, можливо лише пробудити до цього бажання. Численні послідовники відомої “босоніжки” *[не завжди представники професійної хореографії, а, найчастіше, дилетанти – Т. Б.]* прагнули втілювати ідеї “вільного танцю”, значно спрощуючи й, відповідно, нівелюючи їх первинний філософський сенс. Отже, така невизначеність у формуванні змісту хореографічного навчання зумовлювала відсутність системності та чітких вимог щодо його організації у т. зв. “студіях за методикою Дункан”. Однак узагалі концепти “вільного танцю” визначаємо вагомих чинником поступу хореогра-

фічної освіти в численних альтернативних напрямках, оригінальних стилях, новаторських педагогічних упродовженнях [3, 197–198].

Високо оцінювали теоретики Наркомосу УСРР естетичний і прикладний ресурс “комплексу ритмопластичних навчальних рухів” Е. Жак-Далькроза. Упродовж 20-х рр. провідним видом студійної рухової активності учнівської молоді було визначено ритмічні заняття. “Далькрозівська система” інтерпретована не лише одним із провідних методів комплексної музичної педагогіки, а й засобом гармонійного тілесного виховання молоді. Ритміку не ототожнювали з хореографією й, відповідно, нею не мали на меті замінити танець, хоча вона й суттєво впливала на його розвиток, забезпечувала формування елементарних танцювальних навичок, необхідних для подальшого хореографічного навчання. Головним її призначенням було проголошено вдосконалення тіла за допомогою виразних ритмічних рухів, формування у студійця витривалості, наполегливості, організованості. Масовість і доступність музично-ритмічних занять зумовлювали їхню корисність, сприяли залученню до них усіх, без винятку, бажальників, що загалом задовольняло природну потребу молоді у русі. Отже, раціоналістичний підхід до процесу рухової підготовки зумовлював визначення ритміки як провідного засобу фізвиховання [3, 199].

На території радянської України “захоплення” ритмікою здебільшого було характерним для великих культурних центрів – Києва та Харкова. Українські педагоги орієнтувалися на здобутки відомих ритмістів Н. Олександрової, В. Грінер, М. Румер, О. Конорової, втілювали концепції музично-ритмічного виховання Е. Жак-Далькроза в системі загальної та спеціалізованої освіти в УСРР. До організації музично-ритмічних заходів активно долучалися професійні мистецько-педагогічні об’єднання. У навчальній документації рухова підготовка мала узагальнювальні й умовні назви “Далькроз-Дункан”, “Дельсарт-Далькроз-Дункан”. На “ритмічній організації руху” були базовані окремі розділи музично-програмової студійної роботи зі школярами, розроблені методистами Київської Дослідної Педагогічної Станції [11, 141–181].

На західноукраїнських землях упродовження загальноєвропейських культурно-мистецьких інновацій було більш активним і масовим. Модерні хореографічні течії були втілені в освітньому просторі Галичини перших трьох десятиліть ХХ ст. Вони розвивалися в інших суспільно-політичних умовах, незаангажованих радянською ідеологією, під впливом закономірностей поступу європейської танцювальної культури. За словами М. Пастернакової, “у Західній Україні, точніше у Львові, нові напрямки сценічного танцю знаходили гарячих прихильників, які вивчали його в окремих школах <...> вони

захоплювали <...> своєю оригінальністю, багатством танкових ідей та новою, цілком іншою, ніж класична, технікою” [14, 104, 182]. Зокрема, у визначенні дослідниці генези танцю “модерн” у Східній Галичині першої третини ХХ ст. В. Пастух основними формами прилучення галицьких мистецьких кіл до надбань модерної хореографії були різномірні показові виступи (хореографічні та пластичні імпрези, музично-хореографічні вечори, дитячі мистецькі програми) за участю вихованців місцевих хореографічних студій, що відзначалися широким спектром танцювальних течій: ритмопластикою, експресіоністичним і виразовим танцем, різномірними стилізаціями [15, 13].

В освітній площині особливо знаходили відгук набутки польських хореографічних шкіл початку ХХ ст., у діяльності навчальних закладів, профільних курсів – “музичних і танкових”, організованих українськими та польськими хореографами чи культурно-освітніми товариствами. Перший осередок ритміки в м. Львові створив С. Гловацький ще у 1908 р. Не відома широкому загалу, проте надзвичайно популярна в період 20-х рр., у цьому місті функціювала гімнастична школа М. Левицької. Орієнтуючись на західноєвропейські течії гімнастичного виховання, викладачка активно популяризувала методіку застосування акомпанементу для проведення руханки. Новаторські ініціативи були втілені в структурі приватних шкіл: О. Федів-Суховерської (засновниці першої української школи ритмопластики у м. Львові); О. Федак-Дрогомирецької (учениці Е. Жака-Далькроза, яка викладала ритміку у Львівському музичному інституті імені М. Лисенка та у власній ритмопластичній школі для дітей і молоді); М. Броневської та М. Ржечицької-Вайдової (організаторів польських шкіл модерного танцю в м. Львові); Д. Кравців-Ємець (виконавиці й хореографа, керівника “Дитячої танкової класи” при Інституті народної творчості у м. Львові); І. Голубовської-Гогульської (засновниці першої школи вільного танцю на Гуцульщині – “Курсів ритмопластичної руханки” в с. Космачі, ініціаторки хореографічних заходів у м. Коломиї, м. Станіславі) [14].

Примітно, що на теренах Галичини хореографічному навчанню дітей та юнацтва на основі загальноєвропейських модерних течій було властиве привнесення національного контенту. Зокрема, В. Пастух наголошує: “<...> оригінальний виконавський стиль українських представників модерного танцю формувався на ґрунті поєднання досвіду західних хореографічних шкіл і традицій національного мистецтва” [15, 15]. Так, О. Федак-Дрогомирецька, реалізуючи у своїй школі “ясність далькрозівської концепції і чистоту її методи”, уважала за необхідне виховувати українських дітей на національному мистецькому ґрунті, використовувала музично-ритмічні навчальні вправи, побудовані на

зразках української народної музики та творах українських композиторів. Упорядковані нею авторські “образки-таночки” легко сприймалися учнями, виконували естетико-виховну функцію й водночас сприяли формуванню в них національної культури [14, 213–215]. На основі української музичної аутентики вибудовувала методику ритмічного виховання І. Голубовська-Гогульська. Наслідуючи “дунканівські” традиції, вона збирала вихованців під відкритим небом: “<...> серед вільної природи діти проводили своє вакаційне дозвілля, відтворюючи у таночках коливання гілок на деревах, хвилі на річці, іноді зграю крикливих горобчиків <...>” [14, 203–204]. У такий спосіб, у вільній руховій інтерпретації, учні розвивали уяву й відчуття ритму, а рухові заняття давали їм справжню естетичну насолоду.

Узагальнюючи досвід найбільш відомих авторських “танкових шкіл” на західноукраїнських землях, М. Пастернакова наголошувала: “Їхня метода ніяк не претендує на професійний вишкіл та є виключно одним із засобів музичного і загального виховання. У вільних драматизованих іграх і фізичних вправах вона дає дітям свободу й радість самовияву, розвиває їх фантазію, відкриває вроджені таланти, унапрямує індивідуальність <...>, вчить дітей активно співжити і співпрацювати з другими, без копіювання, без стандартизації. З тієї музично-рухової бази виростають необмежені можливості рухового вислову, що охоплені ритмом і формою дають струнку, багатогранну побудову мистецького танцю” [14, 219–220].

На наше переконання, наведені характеристики хореографічної діяльності педагогів-ритмістів Галичини доводять педагогічну значущість зарубіжного досвіду у формуванні концептів національної хореографічної освіти. Водночас зауважимо, що на практиці активне використання інновацій у навчанні мистецтву руху не завжди відповідало їхній сутності, первинному змістові. Наприклад, в освітньому середовищі, крім справжніх знавців учення Е. Жак-Далькроза, чимало було так званих “псевдоритмістів”, що популяризували ритмопластичні методики, не володіючи ґрунтовними фаховими знаннями, а тому їхнє трактування не відповідало професійним вимогам. “З того платонічного захоплення новою ідеєю та з незнання її основ і завдань виникло тоді чимало непорозумінь і хибних інтерпретацій. Танкові школи і курси залюбки вставляли в тому часі у свою навчальну програму так звану ритмічну руханку, ритмічні танці й хороводи, ритмічні забави і навіть ритмічний балет” [14, 213].

На тлі загального піднесення “масового танцювального дозвілля”, захоплення ритмопластичними течіями та фізкультурними танцями окремою (хоча й не поширеною в умовах панування в освітній галузі радянської ідеології) тенденцією розвитку хо-

реографічного виконавства в Україні визначаємо виховання учнівської молоді на кращих зразках танцювальної аутентики, широко втіленій у просвітницькій діяльності українських митців на західноукраїнських землях. Контекстним вважаємо вислів В. Верховинця: “В Галичині справа танкова стоїть краще. Танки народні – “коломийка”, “гуцулка” і “аркан” – стали улюбленими на всіх вечірках і всенародних забавах” [6, 71]. Зокрема, організація шкіл національного танцю стала важливим напрямком подвижництва видатного хореографа В. Авраменка, під керівництвом якого впродовж 1922–1924 р більше п’ятисот вихованців здобуло хореографічну освіту і навчилося танцювати “основні українські танці”. Перша школа була заснована у 1922 р. у Львові при театрі “Української Бесіди”; наступні – в 1923 р. – у Луцьку, Рівному, Кременці, Олександрії та Межиріччі, в 1924 р. – у Холмі, інших містах Волині. За статистикою, у м. Луцьку школу “Українських Національних Танців” закінчило 100 учнів; у Рівному – 60, Олександрії – 30, Кременці – 50, Межиріччі – 40 [10, 823–834].

Інтерпретуючи танець провідним засобом національного виховання, В. Авраменко на власному прикладі закликав освітян долучатися до процесу хореографічного навчання, наголошував, що “національний танок, як розумна, бадьора й моральна розвага, цілком заслуговує на те, щоб увести його до програми навчання при школах, поруч із руханкою та співом <...>” [1, 11]. “Хочу наукою танцю розбудити в молоді любов до України, бажання спільної думки української”, – писав він, усвідомлюючи значущість хореографічного виховання у формуванні “національно свідомої та сильної духом” молоді [9, 24]. Освітній процес у школах В. Авраменка мав чітку організацію і структурований зміст, складався з програм теоретичного і практичного характеру і, зокрема, містив такі навчальні курси: теорія танку; танкові рухи; танкові постави; танкова пластика; танкова гімнастика. По закінченню школи і складання іспитів у складі членів “Просвіти” учні отримували офіційні свідоцтва. Обдаровані випускники набували кваліфікації інструктора у складі “Товариств відродження національних танців”, які входили до місцевих “Просвіт” на правах секцій [10].

Ґрунтовність хореографічної підготовки у школах В. Авраменка яскраво ілюструє авторський науковий підхід у викладенні власної педагогічної системи. Крім технічних характеристик хореографічного матеріалу, В. Авраменко визначив своєрідний “кодекс” техніки й поведінки у процесі виконання танцю, спираючись передовсім на його ментальні ознаки та виховний потенціал: “В українському танкові належить поводитися скромно й чемно, уникаючи таких негарних проявів, нібито “нашого танку”, як ходіння на руках, повзання штаньми по підлозі,

плескання в долоні, по халявах, колінах, підшвах, та ін.; <...> жіноцтву суворо забороняється робити присідки, чоловічі кроки та різні невідповідні для моральної жінки чи дівчини рухи <...>” [1, 16]. Такі педагогічні поради було призначено для тих вихованців балетмейстера, які пройшли інструкторський курс танків, щоб навчати шкільну молодь. Відомий чеський балетмейстер В. Лібовицький підкреслює визначальну роль педагогічної діяльності В. Авраменка у своєму професійному становленні: “Авраменко навчив мене тому, чому в школах рідко коли учили – любові й покірливої шани до народного мистецтва. На наших очах він воскресав національні й народні українські танці <...> Цей молодий український хореограф, якого можна було сміливо назвати “професором танцю”, повернув українському народові його народний і національний скарб” [12, 26].

Зауважимо однак, що на території Радянської України розвиток хореографічної освіти на національному ґрунті фактично унеможлилювався, хоча й мав у своєму арсеналі окремі приклади українського хореографічного просвітництва (В. Авраменко, В. Верховинця, Л. Курбаса). В історії української освіти 20-ті рр., як зазначає О. Сухомлинська, співіснували дві парадоксальні тенденції – більшовизація та українізація. Зокрема, дослідниця наголошує що “українські більшовики прагнули закріпити свій успіх у свідомості широких народних верств, для чого відповідним чином стали перебудовувати освітню систему, сприяти комуністичному вихованню підростаючого покоління. До того ж, ще давалася взнаки інерція освітніх процесів, що відбувалися у 1917–1920 рр. за українських національних урядів, та й віковичне прагнення народу мати свою державу <...> Радянська влада прагнула використати ці настрої на свою користь, через національну ідею завоювати прихильність народних мас. Тому й виникає друга тенденція – українізація освіти” [13, 260]. Отже, природно, що в умовах посилення впливу комуністичної ідеології на всі галузі творчої діяльності пріоритетом хореографічного студійного навчання стають сценічні форми агітаційного змісту, лексично спрощені та примітивні. Діяльність танцювальних профшкіл, які були уособленням “нового пролетарського хореографічного мистецтва”, не лишила по собі належної кількості документальних свідчень, однак, на нашу думку, сам факт їхнього існування дає підстави твердити про суперечливий характер якості хореографічної інноватики.

**Висновки.** Висновуючи, зазначимо, що для періоду 20-х рр. ХХ ст. було характерним урізноманітнення організаційних форм допрофесійного навчання хореографії. Реалізацію просвітницьких завдань забезпечували як приватні, так і державні хореографічні студії, танцювальні профшколи, курси й танцкласи різної спрямованості: “класичного тан-

цю”, “далькрозівської ритміки”, “дельсартівської ритмопластики”, “естетизованого руху”. Функціуючи у структурі мистецьких виробництв, просвітницьких організацій, вони охоплювали різновікову аудиторію танцюристів і забезпечували первинну хореографічну підготовку. Формування різностильових напрямків у мистецтві танцю природно впливало на розвиток хореографічної лексики, урізноманітнювало виконавську техніку, викликало необхідність створення відповідних освітніх програм та методичних систем, які, однак, були доволі різної мистецької якості. Аналізуючи, зокрема, особливості приватної ініціативи у справі навчання танцю, зазначимо, що організатори цих чисельних шкіл, підтримуючи зацікавленість молоді ідеями відомих хореографічних течій, здебільшого вельми довільно їх тлумачили, часто спотворювали первісну основу запозичених іноземних систем мистецтва руху. Стихийність їхнього розвитку потверджує той факт, що жодної єдиної концепції чи ідейного взаємозв’язку у справі хореографічного виховання між ними не існувало – кожна школа працювала відокремлено, не маючи загального методичного керівництва. Проте вважаємо, що саме такі приклади приватної ініціативи суттєво впливали на формування вітчизняної системи професійної хореографічної підготовки. Перспективами напрямками подальших наукових розвідок із проблематики становлення й розвитку хореографічної освіти в Україні вважаємо студіювання її прогресивних історико-педагогічних набуток в організації, формуванні змістового компоненту у різних форматах задля модернізації національної хореографічної педагогіки сьогодення.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Авраменко В. Українські національні танки, музика і стрій. Вінніпег, 1947. 80 с.
2. Балет : енциклопедія / [під ред. Ю.Н. Григоровича]. Москва, 1981. 623 с.
3. Благова Т.О. Розвиток хореографічної освіти в Україні (XX – початок XXI ст.): дис. ... д-ра. пед. наук : 13.00.04. Полтава, 2021. 595 с.
4. Бюлетені культури і мистецтва Головополітосвіти за 1921 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 2. Спр. 25. 110 арк.
5. Вашкевич Н.Н. Історія хореографії всіх віків і народів. 3 ілюстраціями. Москва, 1908. Вип. 1. 79 с.
6. Верховинець В.М. Теорія українського народного танка. Вид-ня друге, поширене. Полтава, 1920. 71 с.
7. Волхонич Ю. Броніслава Ніжинська і Лесь Курбас. *Український театр*. Київ, 1997. № 1. С. 10–13.
8. Доповіді Всеукраїнського театрального комітету про організацію і роботу відділу сценічної освіти, необхідність всебічного обслідування театральних шкіл і завдання відділу сценічної освіти. Список театрів міста Києва, 1919 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 1. Спр. 636. 14 арк.
9. Книш І. Жива душа народу : До ювілею українського танку. Вінніпег : Накладом авторки, 1966. 80 с.
10. Косаковська Л.П. Василь Авраменко і Волинь. “*Роде наш красний*”. Волинь у долях краян і людських документах. Луцьк : Вежа, 1999. Т. 3. С. 823–834.

11. Матеріали про стан та перспективи дошкільного виховання на Україні, методичну програмну роботу по дошкільному вихованню та організацію педпроцесу в установах дошкільного виховання (проекти постанов, тези доповідей, методичні листи, рецензії, листування), 1931 р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 491. 303 арк.

12. Мушинка М. За мистецькими заповітами Василя Авраменка. *Народна творчість та етнографія*. 1994. № 1. С. 26.

13. Нариси історії українського шкільництва. 1905–1933 рр. : навч. посіб. / за ред. О.В. Сухомлинської. Київ : Заповіт, 1996. 304 с.

14. Пастернакова М. Українська жінка в хореографії. 2-ге вид., доп. Вінніпег ; Торонто, 1964. 238 с.

15. Пастух В. Сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20–30-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ : національний ун-т культури і мистецтв, 1999. 20 с.

16. Протоколи засідань Методичного Комітету Управління профосвіти Наркомосу УСРР та матеріали до них, 1926–1927 р р. // ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр. 146. 119 арк.

17. Станішевський Ю.О. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: історія і сучасність. Київ : Музична Україна, 2002. 736 с.

#### REFERENCES

1. Avramenko, V. (1947). *Ukrainski natsionalni tanky, muzyka i strii* [Ukrainian national tanks, music and formation]. Vinnipeg, 80 p. [in Ukrainian].

2. Hryhorovych, Yu.N. (Ed.). (1981). *Balet* [Ballet]: *entsyklopedyia*. Moskva.

3. Blahova, T.O. (2021). *Rozvytok khoreohrafichnoi osvity v Ukraini (XX – pochatok XXI st.)* [Development of choreographic education in Ukraine (XX – beginning of XXI century)]. *Doctor's thesis*. Poltava, 595 p. [in Ukrainian].

4. *Biuleteni kultury i mystetstva Holovopolitovsity za 1921 r.* [Bulletins of Culture and Art of the Capital City for 1921]. *TsDAVO of Ukraine*. F. 166. Op. 2. Spr. 25. 110 ark. [in Ukrainian].

5. Vashkevych, N.N. (1908). *Istoriia khoreohrafii vsikh vikiv i narodiv* [The history of choreography of all ages and peoples]. Vol. 1. Moskva, 79 p.

6. Verkhovynets, V.M. (1920). *Teoriia ukrainskoho narodnoho tanka* [The theory of the Ukrainian national tank]. Poltava, 71 p. [in Ukrainian].

7. Volkhonovych, Yu. (1997). *Bronislava Nizhynska i Les Kurbas* [Bronislava Nizhynska and Les Kurbas]. *Ukrainian theater*, No. 1, pp. 10–13. [in Ukrainian].

8. *Dopovidi Vseukrainskoho teatralnoho komitetu pro orhanizatsiiu i robotu viddilu stsenichnoi osvity, neobkhdnist vsebichnoho obsliduvannia teatralnykh shkil i zavdannia vid-*

*dilu stsenichnoi osvity*. Spysok teatriv mista Kyieva, 1919 r. [Reports of the All-Ukrainian Theater Committee on the organization and work of the stage education department, the need for a comprehensive examination of theater schools and the tasks of the stage education department. List of theaters in Kyiv, 1919.]. *TsDAVO of Ukraine*. F. 166. Op. 1. Spr. 636. 14 ark. [in Ukrainian].

9. Knysh, I. (1966). *Zhyva dusha narodu: Do yuvileiu ukrainskoho tanku* [The living soul of the people: To the anniversary of the Ukrainian tank]. Vinnipeg, 80 p. [in Ukrainian].

10. Kosakovska, L.P. (1999). *Vasyl Avramenko i Volyn* [Vasyl Avramenko and Volyn]. *“Rode our red”*. *Volyn in the fates of the regions and human documents*. Lutsk, Vol. 3, pp. 823–834. [in Ukrainian].

11. *Materialy pro stan ta perspektyvy doshkilnoho vykhovannia na Ukraini, metodychnu prohramnu robotu po doshkilnomu vykhovanniu ta orhanizatsiiu pedprotsesu v ustanovakh doshkilnoho vykhovannia (proekty postanov, tezy dopovidei, metodychni lysty, retsenzii, lystuvannia)*, 1931 r. [Proceedings on the state and prospects of preschool education in Ukraine, methodical program work on preschool education and the organization of the pedagogic process in preschool education institutions (draft resolutions, theses of reports, methodical letters, reviews, correspondence), 1931.]. *TsDAVO of Ukraine*. F. 166. Op. 10. Spr. 491. 303 ark. [in Ukrainian].

12. Mushynka, M. (1994). *Za mystetskymy zapovitamy Vasylia Avramenka* [According to the artistic wills of Vasyl Avramenko]. *Folk creativity and ethnography*, No. 1, p. 26. [in Ukrainian].

13. Sukhomlynska, O.V. (Ed.). (1996). *Narysy istorii ukrainskoho shkilnytstva. 1905–1933 rr.* [Essays on the history of Ukrainian schooling. 1905–1933]. Kyiv, 304 p. [in Ukrainian].

14. Pasternakova, M. (1964). *Ukrainska zhinka v khoreohrafii* [Ukrainian woman in choreography]. Vinnipeg; Toronto, 238 p. [in Ukrainian].

15. Pastukh, V. (1999). *Stsenichna khoreohrafichna kultura Skhidnoi Halychyny 20–30-tykh rokiv XX stolittia* [Stage choreographic culture of Eastern Galicia in the 20s and 30s of the 20th century]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv. [in Ukrainian].

16. *Protokoly zasidan Metodychnoho Komitetu Upravlinnia profosvity Narkomosu USRR ta materialy do nykh, 1926–1927 rr.* [Minutes of the meetings of the Methodical Committee of the Department of Professional Education of the Narcotics Commissariat of the Ukrainian SSR and related materials, 1926–1927]. *TsDAVO of Ukraine*. F. 166. Op. 7. Spr. 146. 119 ark. [in Ukrainian].

17. *Stanishevskiy, Yu.O. (2002). Natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu Ukrainy imeni Tarasa Shevchenka: istoriia i suchasnist* [National Academic Opera and Ballet Theater of Ukraine named after Taras Shevchenko: history and modernity]. Kyiv, 736 p. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 20.01.2023



“Українці мусять безкомпромісно боротися ... Свободи ніхто не подарує”.

Роман Шухевич  
український політик, громадський діяч

