СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИЙ НАЦОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ДВНЗ «ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА»
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

СТЕПАНЮК ІГОР ВІТАЛІЙОВИЧ

УДК 784/792.8/793.3(477.82)"196/20"(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ
ВОКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА ВОЛИНІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ: ДЖЕРЕЛА ТА СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ФУНКЦІОНУВАННЯ

26.00.01 – «Теорія та історія культури»

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело
_____ І. В. Степанюк

Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент
Волощук Юрій Іванович

Луцьк – 2017

АНОТАЦІЯ

Степанюк І. В. Вокально-хореографічна культура Волині другої половини XX – початку XXI століття: джерела та сучасні тенденції функціонування. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 «Теорія та історія культури» – Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, Луцьк, 2017. – ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Івано-Франківськ, 2017.

У дисертації досліджуються джерела та тенденції розвитку вокально-хореографічної культури Волині другої половини XX – початку XXI століття. В основній частині роботи ґрунтовно аналізуються теоретичні та методологічні аспекти дослідження синтетичних видів мистецтва, вивчаються особливості функціонування аматорського вокально-хореографічного мистецтва в регіоні, висвітлюється система хореографічної освіти як джерела розвитку професійного вокально-хореографічного мистецтва. Основні тенденції розвитку досліджуваного синтетичного жанру вивчаються на матеріалі провідного вокально-хореографічного колективу регіону – Волинського народного хору, діяльність якого вирізняється широкою палітрою яскраво-вираженого регіонального та національного репертуару, широкою географією концертних та конкурсно-фестивальних виступів.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що:

- введено до наукового обігу та обгрунтовано терміни «вокально-хореографічна культура» та «вокально-хореографічне мистецтво»;
- здійснено дослідження творчої діяльності Волинського державного народного академічного хору, проаналізовано його репертуар; досліджено його вплив на розвиток вокально-хореографічного мистецтва як на Волині, так і в Україні;
- проаналізовано тенденції функціонування професійних

вокально-хореографічних колективів та освітніх осередків Волині на сучасному етапі.

Практичне значення. Здобуті результати наукової роботи можуть бути покладені в основу навчальних і методичних посібників з теорії та історії вітчизняної культури, історії України, розвитку хореографічного мистецтва; у викладання загальних і спеціальних курсів: «Культурологія», «Історія української культури», «Культура Волині», «Історія хореографічного мистецтва», «Мистецтво балетмейстера», «Теорія та методика викладання українського народно-сценічного танцю».

Результати проведеного дослідження дають підстави для сформулювання наступних висновків:

1. Дослідження наукових джерел з окресленої проблематики дало змогу розглядати синтез мистецтв комплексно, не тільки в рамках взаємодії різноманітних видів художньої творчості, але і в світлі взаємозв'язку філософії, культурології та мистецтвознавства. Адже синтез мистецтв став не тільки творчою практикою художників різних епох, він завжди носив світоглядний характер і вперше був теоретично осмислений в працях філософів.

Таким чином, синтез мистецтв ми розглядаємо як органічну єдність, взаємопроникнення різних видів мистецтва в межах цілісного художнього твору чи ансамблю з відносно самостійних творів. Вважаємо, що такий синтез досягається тоді, коли елементи різних видів мистецтв гармонійно узгоджені спільністю ідейного та художнього змісту. Ця спільність створює важливі передумови для їх стилістичного поєднання.

Вокально-хореографічне мистецтво синтезувало в собі мистецтво танцю, інструментальної музики і співу. Всі види мистецтв взаємозбагачують один одного, існують у взаємозв'язку, і кожен з них доповнює інші. Разом вони несуть у собі всю повноту художньої свідомості епохи і спроможні спільно багатогранно і всебічно відображати дійсність, життя у його складних процесах.

Наукові джерела з означеної проблеми складають історико-культурологічні, філософські та етнографічні праці видатних українських дослідників історії національної культури, зокрема, музичної, хорової та хореографічної; твори теоретиків та методистів-практиків народно-сценічного мистецтва України, Росії та інших країн і народів; монографічні дослідження і критичний аналіз творчості видатних українських ансамблів, хореографів, композиторів.

Аналіз наукових джерел засвідчив цінний матеріал з історії виникнення, особливостей становлення та розвитку вокально-хореографічного мистецтва, його жанрово-тематичної палітри, еволюції стилю та лексики. Проте, слід зазначити, що у своїй сукупності вони не подають цілісної картини розвитку національної вокально-хореографічної культури, зокрема, впродовж ХХ століття.

Аналіз наукової літератури дозволив також зробити висновок про відсутність комплексного дослідження процесу становлення і розвитку вокально-хореографічної культури в Україні загалом та на Волині зокрема.

2. Вивчення теоретико-методологічних підходів до термінологічної бази досліджуваної теми дозволило уточнити етимологію таких ключових понять, як танець, танок, семантику категорії хореографія і концептуальних визначень понять танцювальне мистецтво, хореографічна культура.

Як найбільш коректне, вважаємо визначення танцювального мистецтва як мистецтва поєднання у ритмі музики поз, рухів, жестів з метою створення певного художнього образу. Під хореографічною культурою у нашому дослідженні розуміється весь комплекс, пов’язаний з танцем: танцювальне мистецтво, наука запису, творчість постановників, наукове осмислення мистецтва танцю, система хореографічної освіти.

Дослідження показало, що на кожному історико-культурному етапі розвитку суспільства синтез мистецтв має свою специфіку, кожний окремий історичний етап супроводжується процесом взаємодії або взаємовідторгнення певних видів мистецтв (унаслідок якого виникає новий

синтез), зближенням художніх традицій певних територіальних зон, утворенням традицій на базі вже існуючих норм, міграцією ідейних принципів з одного культурного середовища в інше.

3. Основними джерелами розвитку вокально-хореографічного мистецтва були, з одного боку, фольклорний та церковний спів, демократичний співочий рух, започаткований Миколою Лисенком, традиції академічно-професійної підготовки хорового диригента, а з іншого – процес об'єктивації українського народного танцю, а також поширені у традиційних обрядах та побуті так звані «танечні пісні», які синтезували у собі поетичне слово, спів і танець.

Вокально-хореографічне мистецтво Волині другої половини XX – початку XXI століття увійшло в український культурний простір як вагома його складова, збагативши національну музичну скарбницю традиціями аматорської творчості на достатньому виконавському рівні.

Вважаємо, що діяльність аматорських колективів – непересічне явище в історії культури Волині, яке суттєво вплинуло на розвиток вітчизняної культури в окреслений історичний проміжок.

Розвиток художнього аматорства Волині можна умовно поділити на три основні етапи, пов'язані з певними культурно-історичними процесами. Перший етап тривав упродовж 50-60-х років XX століття і характеризувався зародженням самодіяльності, яка мала цілеспрямований та ідеологічно обумовлений характер. Другий етап – 70-80-ті роки XX століття – планомірне розширення художнього аматорства, урізноманітнення репертуару, зростання професіоналізму. Третій етап розпочався від здобуття Україною незалежності і триває до сьогодення. Характеризується деяким занепадом у галузі і зменшенням кількості колективів. Проте, позитивні тенденції пов'язані із дослідженням і пропагуванням пластів національного та регіонального фольклору, залученням до репертуару творів професійних та самодіяльних композиторів, зростанням професіоналізму виконавців та керівників колективів, розширенням географії концертно-гастрольної діяльності.

Ґрунтовний аналіз розвитку вокально-хореографічного мистецтва в Україні показав, що у другій половині ХХ – початку ХХІ століття, з одного боку, розгортаються процеси, зумовлені прагненням народу до національно-культурного оновлення, демократизації суспільного життя; з іншого – загострюються негативні тенденції у соціальній інфраструктурі мистецтва, кадровому, фінансовому забезпеченні культурно-мистецької галузі. Перше пов’язане насамперед з активізацією культурного життя в регіонах в його змістовому і організаційно-управлінському планах. Друге – з виникненням нових жанрово-стилістичних напрямів у всіх видах художньої культури.

4. Значну позитивну роль у розвитку вокально-хореографічної культури Волині відіграв процес становлення системи хореографічної освіти та удосконалення методики викладання народно-сценічного танцю на різних етапах навчання. Упродовж досліджуваного періоду в регіоні викристалізувалася триступенева система підготовки хореографічних кадрів, до якої входили: початкова ланка (школи естетичного виховання, гуртки, секції, відділи при школах мистецтв, палацах учнівської молоді тощо); середня ланка (Волинське державне училище культури і мистецтв імені І. Ф. Стравінського); вища ланка (кафедра хореографії Інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки). Науковці, хореографи-практики, викладачі-методисти упродовж окресленого періоду виробили дієву методичну систему підготовки фахівця широкого профілю, який володіє технікою танцю, знаннями в галузі мистецької педагогіки, практичними навичками постановочної роботи в хореографічних колективах. Високий рівень підготовки фахівців-хореографів у освітніх закладах Волині підтверджується наявністю значної кількості аматорських та професійних хореографічних та вокально-хореографічних колективів, які успішно пропагують українське народно-сценічне мистецтво в Україні та за її межами, завойовують лауреатські дипломи на престижних загальнонаціональних та міжнародних конкурсах і фестивалях.

5. Діяльність Волинського народного академічного хору завжди відзначалася високою національною культурою і значними виконавськими досягненнями. Саме праця на ниві духовного відродження стала рушійною силою в житті волинян, стимулом культурного розвитку краю, а хор як жанр музикування – виразником духовних запитів народу, його почувань, реального історичного буття.

Процес становлення та розвитку Волинського державного народного хору можна поділити на три основні етапи, а саме:

- І етап (1945-1959 роки) пов'язаний з творчою діяльністю О. Самохваленка. У репертуарі колективу – виключно академічна музика (українська та зарубіжна класика, твори композиторів-сучасників). Хором не виконувалися композиції, які б підкреслювали регіональний колорит. Ця ж проблема була притаманна й оркестровій групі, в якій були відсутні традиційні волинські інструменти – сопілки, волинки, ліри.
- ІІ етап (1978-1989 роки) – діяльність хору під орудою А. Пашкевича. До складу колективу ввійшли хорова, оркестрова та хореографічна групи. В основі репертуару – обробки українських народних пісень, вокально-хореограічні композиції, авторські твори А. Пашкевича. Манера співу – центральноукраїнська – не притаманна волинському регіону, так як її характеризує форсоване, глибоке грудне звуковидобування.
- ІІІ етап (з 1989 року до сьогодення) – діяльність хору під орудою О. Стадника. Для цього етапу характерна театралізація народної пісні, відродження волинської народної манери співу (особливе відчуття прозорого пом'якшеного фонізму), опанування фольклорної скарбниці волинського Полісся.

6. Характеризуючи загальні тенденції формування професіоналізму артистів Волинського державного народного хору на сучасному етапі відзначимо:

- Удосконалення артистів хору відбувається у двох напрямах – вокально-виконавському (потребує реалізації таких психофізичних процесів

як слух, відчуття та увага) та вокально-технічному (потребує поєднання навиків вокального дихання та відчуття опори звуку, а також різноманітних специфічних засобів музично-художньої виразності). Крім того, величезне значення у формуванні музичного професіоналізму хористів має вокальна культура виконавця, яка передбачає здатність до передачі художнього образу вокального твору шляхом використання сукупності знань з вокально-хорового мистецтва та виконавських навичок поліської манери співу, що стало стимулом до пошуку нових прийомів звуковидобування, голосоведення, динаміки.

- Професійна хореографічна підготовка артистів Волинського державного народного хору відбувається у тісному взаємозв'язку з національними традиціями, що відображається як на рівні пластичних форм хореографічного втілення художнього образу, так і на його внутрішньому змісті. Працюючи над розробкою хореографічної основи вокально-хореографічних композицій, балетмейстери колективу зберігають стилістичний фундамент народного танцю волинського регіону. У зв'язку з цим лексику танцювальних номерів народного хору складають пружні та стрибкоподібні рухи, які виконуються легко, м'яко, жваво, з активним перегинанням корпусу, поворотами верхньої частини тулубу, поворотами та нахилами голови, притупами та підскоками.

7. Дане дослідження являє собою лише першу спробу системного аналізу волинської вокально-хореографічної культури на певному етапі її розвитку і не може претендувати на вичерпний аналіз.

Зокрема, потребує подальшого вивчення проблематика, пов'язана з функціонуванням української вокально-хореографічної культури в сучасних ринкових умовах; дослідженням органічного поєднання процесів модернізації танцювального мистетцва з необхідністю збереження самобутніх національних хореографічних традицій у контексті глобалізаційних процесів і пов'язаних з ними агресивних інокультурних впливів; розробкою та впровадженням у практику інноваційних технологій

вокально-хореографічної освіти, що відповідають реаліям сучасного інформаційного суспільства тощо.

Ключові слова: вокально-хореографічна культура, вокально-хореографічне мистецтво, народно-сценічний танець, аматорство, Волинь, хореографічна освіта.

Stepanyuk I.V. Vocal-choreographic culture of Volyn of the second half of the 20th - the beginning of the 21st century: sources and current trends of functioning. Qualification scientific work on the rights of manuscript.

Dissertation for the degree of the Candidate of Art Studies in the specialty 26.00.01 «Theory and History of Culture». – East European National University named after Lesya Ukrainka, Lutsk, 2017. – SHEI «Precarpathian National University named after Vasyl Stefanyk», Ivano-Frankivsk, 2017.

The dissertation investigates the sources and trends of vocal-choreographic culture development of Volyn of the second half of the 20th and the beginning of the 21st century. The main part of the work thoroughly analyzes theoretical and methodological aspects of the research of synthetic types of art, examines the peculiarities of the functioning of amateur vocal-choreographic art in the region, describes the system of choreographic education as a source of development of professional vocal-choreographic art. The main tendencies of the development of the studied synthetic genre are studied on the material of the leading vocal-choreographic team of the region – the Volyn Folk Choir, whose activities are characterized by a wide palette of vivid regional and national repertoires, a wide geography of concert and competition and festival performances.

The scientific novelty of the research is that:

- introduced to the scientific circle and justified the terms «vocal-choreographic culture» and «vocal-choreographic art»;

- the research of creative activity of the Volyn State Folk Academic Choir was carried out, his repertoire was analyzed; it was investigated his influence on the development of vocal-choreographic art both in Volyn and in Ukraine;
- the tendencies of functioning of professional vocal-choreographic collectives and educational centers of Volyn at the present stage are analyzed.

Practical meaning. The obtained results of scientific work may be the basis of educational and methodological manuals on the theory and history of domestic culture, the history of Ukraine, the development of choreographic art; in the teaching of general and special courses: «Cultural Studies», «History of Ukrainian Culture», «Culture of Volyn», «History of Choreographic Art», «The Art of the Choreographer», «Theory and Methodology of Teaching Ukrainian Folk-Stage Dance».

The results of the conducted research give grounds for formulating the following conclusions:

1. The research of scientific sources from the outlined problems enabled to consider the synthesis of arts in a complex way, not only within the framework of the interaction of various types of artistic creativity, but also in the light of the relationship of philosophy, cultural studies and art studies. However, the synthesis of arts became not only a creative practice of artists of different eras, he always had a world-view character and was theoretically comprehended in the works of philosophers.

Thus, we consider the synthesis of arts as organic unity, the interpenetration of different types of art within a holistic artistic work or ensemble from relatively independent works. We believe that such synthesis is achieved when elements of different types of art are harmoniously matched by the commonality of ideological and artistic content. This community creates important preconditions for their stylistic combination.

Vocal and choreographic art synthesized in itself the art of dance, instrumental music and singing. All kinds of arts mutually enrich each other, they exist in interconnection, and each of them complements others. Together, they

carry in themselves the fullness of the artistic consciousness of the era and are able to reflect the reality of life jointly, diversly and comprehensively in its complex processes.

Scientific sources on the indicated problem are historic and cultural, philosophical and ethnographic works of prominent Ukrainian history researchers of national culture, in particular, musical, choral and choreographic; works of theorists and methodologists-practitioners of folk-stage art of Ukraine, Russia and other countries and peoples; monographic researches and critical analysis of the works of prominent Ukrainian ensembles, choreographers, composers.

An analysis of scientific sources showed valuable material on the history of rising, features of the formation and development of vocal-choreographic art, its genre and thematic palette, the evolution of style and vocabulary. However, it should be noted that in all their totality, they do not provide a coherent picture of the development of the national vocal and choreographic culture, in particular, during the twentieth century.

The analysis of scientific literature has also made it possible to conclude that there is no comprehensive investigation of the process of formation and development of vocal-choreographic culture in Ukraine in general and in Volyn in particular.

2. The study of theoretical and methodological approaches to the terminology of the topic under study allowed to clarify the etymology of such key concepts as dance, round dance, semantics of choreography category and conceptual definitions of notions of dance art, choreographic culture.

As the most correct, we consider the definition of dance art as an art of combining the rhythms of music with poses, movements, and gestures in order to create a certain artistic image. Under choreographic culture, our study refers to the whole complex associated with dance: dance art, science of writing, creativity of producers, scientific understanding of the art of dance, the system of choreographic education.

The research has shown that at each historical and cultural stage of the development of society, the synthesis of arts has its own specificity, each separate

historical stage is accompanied by a process of interaction or mutual rejection of certain types of arts (resulting in a new synthesis), the convergence of artistic traditions of certain territorial zones, the formation of traditions on the basis of already existing norms, the migration of ideological principles from one cultural environment to another.

3. The main sources of development of vocal-choreographic art were, on the one hand, folk and church singing, democratic singing movement, initiated by Mykola Lysenko, traditions of academic-professional preparation of the choir conductor, and on the other - the process of objectification of Ukrainian folk dance, as well as the so-called «dance songs», which synthesized a poetic word, singing and dance, were common in traditional rituals and everyday life.

Vocal-choreographic art of Volyn of the second half of the 20th century - beginning of the 21st century entered the Ukrainian cultural space as a significant component of it, having enriched the national musical treasury with the traditions of amateur creativity at a sufficiently performing level.

We consder that the activities of amateur groups – is a remarkable phenomenon in the history of culture of Volyn, which significantly influenced the development of domestic culture in the defined historical interval.

The development of artistic amateur of Volyn can be divided into three main stages, connected with certain cultural-historical processes. The first phase lasted from 50th to 60th years of the 20th century and was characterized by the birth of amateur activity, which had a purposeful and ideologically determined character. The second stage - the 70's and 80's of the twentieth century - the systematic expansion of artistic amateurism, the diversification of the repertoire, and the growth of professionalism. The third stage began with the gaining the independence of Ukraine and continues to the present. Characterized by some decline in the direction and a decrease in the number of teams. However, the positive trends are related to the research and promotion of the layers of national and regional folklore, the involvement in the repertoire of works of professional and amateur composers, the growth of the professionalism of performers and

leaders of the collectives, the expansion of the geography of concert and tour activities.

A thorough analysis of the development of vocal-choreographic art in Ukraine has shown that in the second half of the 20th and the beginning of the 21st century, on the one hand, processes unfolded due to the aspirations of the people to national-cultural renewal, democratization of public life; on the other – negative trends in the social infrastructure of art, staffing and financial support of the cultural and artistic industry are exacerbated. The first is primarily related to the intensification of cultural life in the regions in its content and organizational and managerial plans. The second is the emergence of new genre-stylistic trends in all types of artistic culture.

4. Significant positive role in the development of vocal-choreographic culture in Volyn was played by the formation of the system of choreographic education and the improvement of the methodology of teaching folk-stage dance at different stages of study. During the studied period in the region a three-stage system of training choreographic staff was formed in the region, which included: the initial link (schools of aesthetic education, circles, sections, departments at schools of arts, palaces of pupils' youth, etc.); middle level (I.Stravinsky Volyn State Coledge of Culture and Arts); Higher (Department of Choreography at the Institute of Arts of the Lesia Ukrainka East-European National University). Scientists, choreographers-practitioners, methodologists during the defined period have developed an effective methodical training system for a broad-profile specialist, who has the technique of dance, knowledge in the field of artistic pedagogy, practical skills of the performing work in choreographic collectives. The high level of training of choreographer specialists in Volyn educational establishments is confirmed by the presence of a large number of amateur and professional choreographic and vocal choreographic collectives that successfully promote Ukrainian folk-art in Ukraine and abroad, winning laureate diplomas at prestigious national and international contests and festivals.

5. The activity of the Volyn Folk Academic Choir have always been characterized by a high national culture and significant performance achievements.

Exactly the work in the field of spiritual revival was the driving force in the life of the Volynians, the stimulus of the cultural development of the region, and the choir as a genre of music – an expression of the spiritual requests of the people, of his feelings, of real historical existence.

The process of formation and development of the Volyn State Folk Choir can be divided into three main stages, namely:

- The first stage (1945-1959) is associated with the creative activity of Alexander Samohvalenko. The repertoire of the collective is exclusively academic music (Ukrainian and foreign classics, works of composers contemporaries). Chorus did not perform songs that would emphasize regional flavor. The same problem was inherent in the orchestra group, in which there were no traditional volyn instrument - trumpet, vollyn, lyre.
- The second stage (1978-1989) – activity of the choir under the guidance of Anatoly Pashkevich. The composition of the collective includes choral, orchestral and choreographic groups. The basis of the repertoire is the processing of Ukrainian folk songs, vocal-choreographic compositions, and author's works by A.Pashkevich. The manner of singing – Central Ukrainian is not typical of the Volyn region, as it is characterized by forced, deep chest sound production.
- The third stage (from 1989 to the present) – activity of the choir under the guidance of Alexander Stadnyk. For this stage, theatricalization of the folk song, the revival of Volyn folk singing style (a special feeling of transparent softened phonemes), the mastering of the folk treasury of Volyn Polissya is characteristic.

6. Describing the general tendencies of forming the professionalism of the artists of the Volyn State Folk Choir at the present stage, we note:

- The perfection of the choir artists takes place in two directions: the vocal performer (requires the implementation of such psychophysical processes as hearing, sensation and attention) and vocal-technical (requiring a combination of vocal breathing skills and a sense of sound support, as well as a variety of specific

means of musical and artistic expression). Besides, a huge role in formation the musical professionalism of the choristers plays the vocal culture of the artist, which provides for the ability to transfer the artistic image of the vocal composition by using a combination of knowledge of vocal and choral art and performing skills of the Polissian manner of singing, which has become a stimulus for the search for new methods of sound production, voice-making, dynamics.

- Professional choreographic training of the performers of the Volyn State Folk Choir takes place in close connection with national traditions, which is reflected both in the level of plastic forms of the choreographic embodiment of the artistic image and on its internal content. While working on the development of the choreographic basis of vocal-choreographic compositions, the choreographers retain their stylistic foundation of folk dance in the Volyn region. In this connection, vocabulary of folk choir dance makes up elastic and jump-like movements that are executed easily, softly, lively, with active bending of the body, turns of the upper part of the body, turns and tilting of the head, bluntness and jumps.

7. This research is only the first attempt of a systematic analysis of Volyn vocal and choreographic culture at a certain stage of its development and can not qualify for exhaustive analysis.

In particular, further study of the problems associated with the functioning of the Ukrainian vocal-choreographic art in contemporary market conditions requires further study; the study of the organic combination of modernization processes of dance art with the need to preserve distinctive national choreographic traditions in the context of globalization processes and associated aggressive inoculultural influences; development and introduction into practice of innovative technologies of vocal-choreographic education that correspond to the realities of the modern information society, etc.

Key words: vocal-choreographic culture, vocal-choreographic art, folk-stage dance, amateurism, Volyn, choreographic education.

Список публікацій здобувача в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Степанюк І. В. Хореографічна культура Волині в контексті танцювального мистецтва України. *Наук. записки Рівненс. держ. гуманіт. ун-ту: зб. наук. праць*. 2012. Вип. 18. Т. І. С. 78–82.

2. Степанюк І. В. Народне хореографічне мистецтво Волині. *Наук. записки Рівненс. держ. гуманіт. ун-ту: зб. наук. пр*. 2013. Вип. 19. Т. ІІ. С. 74–78.

3. Степанюк И. В. Хореографическая культура как феномен народной культуры. *Наука 21 века: вопросы, гипотезы, ответы: журн*. Таганрог. 2015. № 3 (12). С. 12–15.

4. Stepanyuk I. Volyn folk dancing art and its genere-stylistic features // I. Stepanyuk. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2016. Вип. 4. С. 129–133.

5. Степанюк І. В. Початкова хореографічна освіта Волині як джерело розвитку професійного хореографічного мистецтва. *Наукові записки Тернопільського нац. пед. ун-ту імені Володимира Гнатюка. Серія мистецтвознавство*. 2017. № 1 (вип. 36). С. 100–107.

6. Степанюк І. В. Хореографічна культура як система феноменів художньої культури. Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень: матеріали V Міжнар. наук.-практ.конф. студ. і асп. (Луцьк, 10-12 трав. 2011 р.): у 3 т. Т. 2. Луцьк, 2011. С. 184–185.

7. Степанюк І. В. Творчість В. Смирнова в контексті танцювального мистецтва Волині. Хореографічна та театральна культура України: педагогічні та мистецькі виміри: матеріали Всеукр.наук.-практ. конф. (Київ, 18–19 квіт. 2013 р.). Київ, 2013. С. 280–282.

8. Степанюк І. В. Професійна підготовка хореографів у Волинському державному училищі культури і мистецтв імені І. Ф. Стравінського: історія та сучасні тенденції організації освітнього процесу. Національна освіта в стратегіях соціокультурного вибору: теорія, методологія, практика: матеріали ІІ Міжнародної наук.-практ. конф. (Луцьк, 16 травня 2017 р.). Луцьк, 2017. С. 277–282.

ЗМІСТ

ВСТУП 18

Розділ 1. ДЖЕРЕЛОЗНАВЧІ ТА ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ 27

1.1. Теоретичні та методологічні аспекти дослідження синтетичних видів мистецтва 27

1.2. Історіографія та джерельна база дослідження 44

1.3. Історико-культурологічні аспекти розвитку вокально-хореографічного мистецтва України..... 60

Розділ 2. АМАТОРСЬКЕ ТА ПРОФЕСІЙНЕ ВОКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО У КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ЖИТТІ ВОЛИНІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ.. 84

2.1. Розвиток аматорського мистецтва Волині другої половини ХХ – початку ХХІ століття 84

2.2. Система хореографічної освіти як джерело розвитку професійного вокально-хореографічного мистецтва..... 117

Розділ 3. ВОЛИНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ХОР ЯК ОСЕРЕДОК ВОКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА КРАЮ 163

3.1. Волинський народний хор: історичні віхи становлення та розвитку..... 163

3.2. Волинський державний народний хор у контексті пісенної творчості А. Пашкевича 171

3.3. Державний академічний Волинський народний хор – творча лабораторія вокально-хореографічного мистецтва Волині кінця ХХ – початку ХХІ століття..... 181

ВИСНОВКИ..... 201

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ..... 208

ДОДАТКИ..... 253

ВСТУП

Актуальність дослідження. Дослідження культурно-мистецьких надбань окремих регіонів, визначення їхньої ролі в загальноісторичному культуротворчому процесі є справою культурного престижу держави Україна.

На сьогодні ще недостатньо повно вивчено й оцінено внесок регіонів у розвиток української культури в усій багатовимірності її складових, у локальних виявах. Спираючись на багатий, почасти унікальний джерельний матеріал, висвітлюються та осмислюються процеси культурного розвитку і поступу певного регіону, розкриваються його особливості, вводяться до наукового обігу нові пласти інформації і тим самим заповнюються «білі плями» історії українського мистецтва.

Вокально-хореографічна культура – важлива складова духовно-культурного ядра нашого суспільства. Її комунікативність виявляється через зв'язок з традиційними проявами культури, якій притаманні як національні відмінності, так і універсальні властивості.

Загальнолюдський гуманістичний зміст, що виражається у творах вокально-хореографічного мистецтва, – це те, що сприяє прогресу суспільства й особистості, те, що пов'язано з рухом суспільства до волі, щастя у всіх його естетичних проявах. Це – істина, добро і краса в їхньому соціально-конкретному вираженні.

Започатковане у прадавні часи, коли танці і танки (хороводи) були безпосередньо вплетені у повсякденне життя людей, являючи собою дієвий засіб сезонної організації трудових буднів, обрядування урочистостей, свят, вокально-хореографічна культура, попри всі поневіряння, ідеологічні утиски та чужоземні впливи упродовж своєї історії не тільки вижила і зберегла самобутність, але й розвинулася якісно, збагативши свою лексику, жанрову різноманітність та художню палітру.

Особливо плідним у цьому плані виявилось XX століття, коли в українському вокально-хореографічному мистецтві сталися істотні

структурні та якісні зрушення. Поряд із традиційними формами автохтонного танцювального та вокального мистецтва (фольклорні колективи), жанрово-тематичним збагаченням та удосконаленням їхньої виконавської майстерності, з'являються зразки вокально-хореографічного мистецтва, що набувають розвитку у професійних та аматорських колективах. Зокрема, це український народний хор ім. Г. Верьовки, Черкаський та Волинський хори, а також Гуцульський ансамбль пісні і танцю.

В цей період помітно зростає інтерес до наукового осмислення народного танцювального мистецтва: в практично-професійних цілях (В. Авраменко, К. Балог, В. Верховинець, П. Вірський, А. Кривохижа та ін); мистецтвознавчо-теоретичному (В. Верховинець, К. Василенко, А. Гуменюк, Ю. Станішевський та ін.); історичному аспекті (А. Богород, М. Вашкевич, А. Гуменюк, Р. Герасимчук, О. Єльохіна, О. Фамінцин та ін.).

Сучасний етап розвитку вокально-хореографічної культури позначений поглибленим науковим дослідженням закономірностей формування мистецтва танцю і пісні загалом, з'ясування його синтетичної природи на практично-виконавському рівні (К. Балог, Є. Васильєва, В. Верховинець, Г. Нудьга та ін.), а також на рівні теоретико-методичному (К. Василенко, А. Гуменюк, А. Метлинський та ін.).

Зявляються праці педагогів, балетмейстерів, театрознавців, музикознавців, (В. Богданова-Березовського, К. Василенка, М. Ельяша, М. Загайкевич, Р. Захарова, Ю. Слонімського, Ю. Станішевського та ін.), в яких аналізуються аспекти морфології танцювальних рухів, історичний взаємозв'язок лексики танців, послідовність трансформації окремих лексичних елементів тощо.

Окрему групу в історіографії хореографічної культури України складають монографічні дослідження Л. Барабана, В. Коломійця, І. Книша, Б. Кокуленка, М. Коця, В. Купленника, Р. Пилипчука, Ф. Погребенника, Ю. Станішевського, роботи теоретиків та методистів-практиків народно-сценічного танцю – О. Бочарова, Я. Волинського, О. Лопухова, Н. Стуколкіної, О. Ширяєва та ін.

Народну пісенну творчість Волині активно досліджували А. Голентюк, О. Кольберг, О. Кондратович, О. Ошуркевич, А. Пашкевич, А. Шапов та ін. Хореографічне мистецтво Волині стало темою наукових доробків В. Авраменка, В. Денисюка, М. Полятикіна, І. Богданця та ін.

Дослідження вокально-хореографічного мистецтва Волині і висвітлення діяльності численних аматорських та професійних колективів, що діяли в регіоні протягом другої половини XX – першої половини XXI століття, зумовлено потребою відтворення цілісної мистецької палітри художньої культури України, розробкою нових концептуальних засад розвитку синтетичних жанрів.

Актуальність означеної проблеми загалом та недостатній рівень дослідженості конкретно вокально-хореографічної культури Волині у контексті духовного розвитку України і зумовили вибір теми дисертаційної роботи: *«Вокально-хореографічна культура Волині другої половини XX - початку XXI століття: джерела та сучасні тенденції функціонування».*

Зв'язок роботи з науковими концепціями, програмами, планами, темами. Дисертацію виконано в контексті інтегрованої програми наукових досліджень Інституту соціальних наук Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки «Теоретико-методологічні засади світоглядної освіти молоді» (державна реєстрація №0110U000023)" та наукової теми кафедри хореографії Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки: «Проблеми розвитку хореографічного мистецтва Волині».

Мета дослідження – висвітлення розвитку вокально-хореографічної культури Волині другої половини XX – початку XXI століття.

Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання низки взаємопов'язаних **завдань**:

• дослідити теоретико-методологічні аспекти проблеми, виявити й опрацювати різноманітні джерела (архівні, історичні, культурологічні) і на їхній основі відтворити специфіку розвитку вокально-хореографічної культури Волині;

• визначити історико-культурологічні засади розвитку вокально-хорового мистецтва України другої половини ХХ – початку ХХІ століття;

• окреслити основні етапи становлення і розвитку аматорства на Волині у контексті загальноукраїнського культуротворчого процесу;

• проаналізувати особливості функціонування системи хореографічної освіти та визначити її вплив на розвиток професійних вокально-хореграфічних колективів регіону;

• здійснити періодизацію творчої діяльності Волинського державного народного хору;

• висвітлити діяльність колективу як творчої лабораторії вокально-хореографічного мистецтва Волині на сучасному етапі.

Об'єкт дослідження – синтезовані виконавські форми в художній культурі України.

Предмет дослідження – вокально-хореографічна культура Волині другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Хронологічні межі дослідження (другої половини ХХ – початку ХХІ століття) визначаються тим, що саме в цей період у вокально-хореографічній культурі Волині відбулися особливі зрушення: поява і розвиток народно-сценічного танцювального мистецтва, розширення жанрово-тематичної палітри вокальних творів, збагачення лексики танцю, вдосконалення виконавської майстерності, організація системи хореографічної освіти, становлення та активна творча діяльність провідного репрезентанта вокально-хореографічної культури краю – Волинського народного хору.

Методи дослідження. Складність проблематики дослідження вокально-хореографічного мистецтва зумовлює комплексний характер методології, що поєднує різні методи універсального, загальнонаукового та спеціального характеру.

До загальнонаукових відносять методи *об'єктивності та історизму*, *порівняльний і типологічний*. Метод *об'єктивності й історизму* дає змогу простежити передумови, основні етапи становлення та розвитку вокально-

хореографічної культури Волині другої половини XX – початку XXI століття, виявити об'єктивні обставини суспільно-політичного, ідеологічного та культурно естетичного характеру, що зумовили сам феномен вокально-хореографічної культури, її форми та особливості функціонування в регіоні.

Порівняльний метод застосовується в дослідженні діяльності найяскравіших вокально-хореографічних колективів різних регіонів України, що дає можливість виявити власне своєрідність вокально-хореографічної культури Волині як самодостатнього, самобутнього явища художньої культури.

В основі *типологічного методу* – аналіз культурно-мистецьких явищ від абстрактного до конкретного і виявлення на цій підставі типологічної близькості історико-культурних процесів.

Використання *системного підходу* дозволяє комплексно підійти до досліджуваної проблематики. Важливими елементами системи виступають взаємозв'язки її частин – у нашому випадку структурні елементи вокально-хореографічного мистецтва: танець, народно-інструментальна музики і спів.

Спеціальними методами (теоретичними та емпіричними) здійснювалося вивчення окремих структурних елементів вокально-хореографічного мистецтва Волині, а саме: репертуару, виконавських стилів та засобів інтерпретації вокально-хореографічних композицій, аналізу етнічної специфіки творів, регіональних особливостей музики та хореографії тощо.

Статистичний метод у дослідженні репертуару вокально-хореографічних колективів Волині був використаний у визначенні кількісної частки окремих жанрів, що створило підстави для визнання пріоритетних жанрів сценічної творчості.

Метод спостереження доцільний для прослуховування аудіо- та відеозаписів концертних виступів Волинського державного народного хору та інших колективів регіону. Результати прослуховування спричинили виявлення їхніх інтерпретаційних засад і стильових параметрів.

Суть *описового методу* полягає у виявленні й аналітичному огляді зібраного матеріалу стосовно теми дослідження. Здійснюється аналіз першоджерел – бібліографічних (архівних матеріалів, рукописів і публікацій, періодики, довідкової та навчально-методичної літератури, наукових монографій і дисертацій, присвячених українському вокально-хореографічному мистецтву), нотографічних (нотної літератури), аудіовізуальних (платівки, магнітофонні записи, компакт-диски), інформаційних в мережі Internet (веб-сайти колективів, організацій).

Історико-біографічний метод – найбільш поширений у суміжних науках – переважно застосовується як тлумачення творчості шляхом відображення біографії керівника колективу чи автора вокально-хореографічних композицій. Персоніфікований підхід дозволяє узагальнити мистецькі здобутки у різні часові періоди крізь призму аналізу особистих досягнень керівників колективів, авторів композицій.

Метод соціокультурної динаміки та *культурно-історичний метод* використовуються для диференціації етапів становлення й розвитку вокально-хореографічної культури в історико-культурному контексті, пояснюються факти утворення новітніх її форм, напрямів і стилів.

Джерельну базу дослідження становлять матеріали Волинського обласного архіву; архіву Волинського державного народного академічного хору (кіно-фотодокументи: хореографічні та вокальні матеріали фольклорного походження та творчість волинських хормейстерів та балетмейстерів, зафіксовані як традиційним способом (етнографічний запис), так і шляхом кіно та відеозапису); праці вітчизняних і зарубіжних дослідників історії вокально-хореографічного мистецтва; спеціальні публікації у періодичних виданнях тощо. Важливу групу джерел становлять універсальні та спеціальні довідкові видання (енциклопедії, словники тощо).

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що:

- вперше введено до наукового обігу та обгрунтовано термін «вокально-хореографічна культура»;

- здійснено дослідження творчої діяльності Волинського державного народного академічного хору, проаналізовано його репертуар; визначено його вплив на розвиток вокально-хореографічної культури як на Волині, так і в Україні;
- проаналізовано тенденції функціонування професійних вокально-хореографічних колективів та освітніх осередків Волині на сучасному етапі.

Подальшого розвитку набули:

- комплексне вивчення джерел становлення вокально-хореографічного мистецтва України другої половини ХХ століття;
- аналіз соціокультурних чинників розвитку вокально-хореографічного мистецтва на Волині.

Практичне значення. Здобуті результати наукової роботи можуть бути покладені в основу навчальних і методичних посібників з теорії та історії вітчизняної культури, історії України, розвитку хореографічного мистецтва; у викладання загальних і спеціальних курсів: «Культурологія», «Історія української культури», «Культура Волині», «Історія хореографічного мистецтва», «Мистецтво балетмейстера», «Теорія та методика викладання українського народно-сценічного танцю».

Апробація та впровадження. Результати дослідження впроваджувались шляхом оприлюднення його матеріалів у доповідях та повідомленнях на конференціях, засіданнях циклової комісії викладачів музично-теоретичних дисциплін та фахових методик Луцького педагогічного коледжу, засіданнях кафедри хореографії Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, а також апробації в практиці роботи на посаді артиста балету Волинського народного державного академічного хору (довідка про впровадження № 107/1-б від 25.04.2016 року), балетмейстера Заслуженого ансамблю пісні і танцю України «Колос», викладача хореографічних дисциплін Луцького педагогічного коледжу (довідка про впровадження № 300 від 9.11.2016 року),

педагога народного художнього колективу ансамблю народного танцю «Радість» (довідка про впровадження № 266 від 20.09.2016 року), заступника голови Волинського обласного творчого осередку Національної Спілки хореографів України (довідка про впровадження № 1 від 11.06.2016 року).

Основні положення та результати дисертаційного дослідження втілювалися на всеукраїнських, міжнародних науково-практичних та науково-методичних конференціях: «Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень // V Міжнародна науково-практична конференція студентів і аспірантів» (Луцьк, 2011 рік); «Наукові дослідження молоді // III звітна науково-практична конференція студентів, аспірантів та викладачів» (Дубно, 2011 рік); «Культура та інформаційне суспільство XXI століття // Всеукраїнська науково-теоретична конференція молодих учених (Харків, 2012 рік); «Актуальні проблеми іншомовної комунікації: лінгвістичні, методичні та соціально-психологічні аспекти // Всеукраїнська науково-методична конференція (Луцьк, 2012 рік); «Наукові дослідження молоді // IV звітна науково-практична конференція студентів, аспірантів та викладачів. – Київ; Дубно: Відкритий міжнародний ун-т розвитку людини «Україна» (2012 рік); «Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень // V Міжнародна науково-практична конференція студентів і аспірантів (Луцьк, 2012 рік); «Хореографічна та театральна культура України: педагогічні та мистецькі виміри // Всеукраїнська науково-практична конференція» (Київ, 2013 рік); «Науковий простір майбутнього педагога // І Міжнародна науково-практична конференція» (Луцьк, 2014 рік); «Актуальні проблеми іншомовної комунікації: лінгвістичні, методичні та соціально-психологічні аспекти // Всеукраїнська науково-методична Інтернет-конференція (Луцьк, 2014 рік); «Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень // VIII Міжнародна науково-практична конференція студентів і аспірантів (Луцьк, 2014 рік); «Культура Волині – шлях крізь віки // І Міжнародна науково-практична конференція» (Луцьк, 2014 рік); «Методологічні та методичні проблеми викладання соціально-економічних дисциплін у сучасному процесі

// V науково-практична конференція (Луцьк, 2015 рік); «Національна освіта в стратегіях соціокультурного вибору: теорія, методологія, практика // I Міжнародна науково-практична конференція» (Луцьк, 2016 рік); « Інноваційні технології у практичному навчанні // Міжвузівський науково-практичний семінар» (Броди, 2016 рік); «Хореографічна освіта і мистецтво України в контексті європейських та світових тенденцій // Всеукраїнська науково-практична конференція» (Київ, 2017 рік); «Національна освіта в стратегіях соціокультурного вибору: теорія, методологія, практика // II Міжнародна науково-практична конференція» (Луцьк, 2017 рік).

Публікації. Основні положення дисертаційного дослідження висвітлено в 25 публікаціях, з них 4 – у фахових виданнях з мистецтвознавства 1 – у закордонному науковому виданні, включеному до міжнародних наукометричних баз.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел (589 найменувань, з них 70 – іноземними мовами). Загальний обсяг тексту дисертації – 404 сторінок, з них 207 сторінок основного тексту.

Розділ 1. ДЖЕРЕЛОЗНАВЧІ ТА ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

1.1. Теоретичні та методологічні аспекти дослідження синтетичних видів мистецтва

Сучасна світова культура починає все більше актуалізувати тенденцію та нагальну потребу в синтезуванні різних видів духовної діяльності людини, в тому числі різних видів мистецтва (від грец. Synthesis – поєднання, складання в єдине ціле) [192, с. 136].

В теорії мистецтвознавства синтез мистецтв – це органічна єдність, взаємозв'язок різних видів мистецтва в межах цілісного художнього твору чи ансамблю із відносно самостійних творів. Справжній синтез досягається тоді, коли елементи різних мистецтв гармонійно узгоджені спільністю ідейного змісту. Ця спільність також створює передумови для стилістичного поєднання.

Прикладний і світоглядний характер проблеми синтезу мистецтв знайшов своє вираження у працях відомих філософів (І. Кант, Г. Гегель, Ф. Шлегель, Ф. Шеллінг, Л. Тік, В. Ваккенродер та ін.).

Георг Вільгельм Фрідріх Гегель, детально опрацювавши проблему видового розподілу мистецтв залежно від предмета, розглядав різні його види як етапи розкриття абсолютної ідеї [84].

Іммануїл Кант, спираючись на вчення Леонардо да Вінчі, який вважав, що різні види мистецтва обумовлені наявністю в людини різних органів відчуття, дотримувався думки, що різні мистецтва – це «гра тих чи інших духовних здібностей людини». Визнаючи наявність в кожної людини духовних здібностей, І. Кант вважав, що саме за їх допомогою виникли види мистецтва: мислення він пов'язував з поезією, споглядання – з пластичними мистецтвами, відчуття – з музикою [197, с. 67].

Саме таким був ідеал мистецтва, який відстоював У. Морріс, теоретики та практики «нового стилю» – модерн, російські символісти. Проте

враховувати лише соціально-ідеологічну сторону цього питання було б неправильно [314, с. 387-401].

Проблеми синтезу стосуються безпосередньо технології мистецтва. Тому синтез мистецтв став осмислюватись як творча й теоретична проблема лише тоді, коли, з одного боку, диференціація колись цілісних великих стильових систем на види та жанри, а з іншого – розрив зв'язків мистецтва з життєво-практичною діяльністю, викликаною цілим рядом соціально-технічних факторів, призвели на межі XVIII-XIX століть до явного занепаду монументальних форм творчості. Тому першими розробляти цю проблему стали романтики, головним чином, представники йенської школи, які вважаються визнаними родоначальниками теорії синтезу мистецтв в сучасному розумінні цього терміну.

Ідеї синтезу розкриваються у фундаментальному дослідженні видатного німецького філософа-ідеаліста кінця XVIII – першої половини XIX століття Ф. Шеллінґа «Філософія мистецтва». Вчений розвиває думку про те, що будь-який вид мистецтва – це синтез загального та особливого. Тобто, він констатує, що мистецтво виявляється як в реальному, так і в ідеальному вимірах [500].

Поняття «синтез» із самого початку міститься в надрах комплексного підходу філософії до найширшого діапазону питань розвитку цивілізації та культури. Так, Г. Флобер (XIX століття), торкаючись долі художньої культури, писав: «Чим далі, тим мистецтво стає більш науковим, а наука – більш художньою; розлучившись біля підніжжя, вони зустрінуться коли-небудь на вершині».Такою є діалектика розвитку: разом із тенденцією до роз'єднання існує, бореться з нею протилежна – об'єднуюча тенденція [474, с. 78].

Історія культури виділяє дві основні взаємодіючі тенденції розвитку мистецтва кожної епохи, які складають систему: це тенденція синтезу, взаємозбагачення різних видів художньої практики, і тенденція самовизначення, розмежування. Однак конкретний характер їх

співвідношення, роль кожної з них в створенні культурного цілого в кожну епоху проявляється по-різному. І якщо за періодом розпаду синкретизму первісної культури слідував період художнього синтезу, то, починаючи з епохи Відродження, тенденція синтезу вже тільки сприяє процесу диференціації єдиного раніше мистецтва на розгалужену систему видів та жанрів. Вже в епоху Відродження синтезу мистецтв надавали величезного значення, хоча ще не вживався такий термін.

На думку дослідників, теоретичний інтерес до проблеми синтезу мистецтв починає проявлятися у той момент, коли тенденція синтезу, не маючи змоги протистояти розмежуванню окремих видів мистецтв, втрачає практичне значення.

Саме у йенських романтиків синтез вперше осмислюється як невід'ємна ознака органічної «узгодженої» культури. Феномен синтезу займає романтиків у зв'язку із утопічним вченням про «всекультуру», над розробкою якого вони працювали. У «всекультурі» стикаються та взаємодіють такі різні явища, як наука і мистецтво, мистецтво і філософія, мова і міфологія. Принцип синтезу тут стає вирішальним методологічним аспектом. Постулати синтезу проходять через усю естетику романтизму.

Згідно «натурфілософії» романтиків у бутті неможливо виділити сферу «живописного», «музичного» чи «пластичного», так як кожне із мистецтв потенційно міститься в іншому. Мова ж мистецтва в цілому може розглядатися як єдина стихія загального художнього мислення. «Твори великих поетів, писав Ф. Шлегель, нерідко дихають духом суміжних мистецтв. Чи не так в живописі? Хіба в цьому контексті Мікеланджело не пише як скульптор, Рафаель – як зодчий, Корреджо – як музикант» [513, с. 241].

Оскільки природа для романтиків предстає як єдність звуків, форм та фарб, кожен твір живопису має близькі йому поетичні та музичні твори. В. Ваккенродер, наприклад, мріяв не тільки про пряме вторгнення музики в живопис, а й про те, щоб «сягнути всі мистецтва разом, об'єднати їх в єдине мистецтво» [50, с. 202].

Музика як мистецтво, найменш пов'язане з емпірією безпосередніх вражень, відповідала уявленням романтиків про природу і метод справжнього мистецтва. Концепція синтезу у романтиків може бути визначена як панмузична – настільки універсальне у романтиків поняття музичності. Через музику визначаються усі види мистецтва. «Власне видиму музику складають арабески, візерунки, орнаменти і т.д. Поезія в строгому сенсі слова здається майже проміжним мистецтвом між живописом і музикою. Хіба не повинні відповідати такт фігурі, а звук – кольору?», – писав Новаліс [Цит. за: 192, с. 254]. Синтез у романтиків передбачає злиття двох видів мистецтва в новий вид. Мистецтво в якості «початкової цілісності», що об'єднує протилежності, яка представляє собою синтез усіх елементів та методів, розглядалася романтиками як модель універсальної «ідеологічної культури», яка створює синтетичний культурний космос.

У середині XIX століття Р. Вагнер у книзі «Опера і драма» – одному з перших творів обґрунтування теоретичного синтезу мистецтв – висунув тезу про нові шляхи зближення музики і слова, їхнє злиття за провідної ролі слова. Синтез мистецтв, до якого нездоланно тяжіло романтичне мистецтво, мав своєю метою формування гармонійної, сильної особистості людини.

На необхідність пошуку нових зв'язків з музикою звернули увагу і літератори-символісти. Сам термін «синтез мистецтв» вперше був вжитий композитором Ріхардом Вагнером і до сих пір часто асоціюється саме з його музичними драмами.

Проблему синтезу мистецтв в Росії досліджували філософи М. Бердяєв [16], Ю. Борев [46], В. Ванслов [51], М. Каган [194], О. Лосєв [276; 277], М. Федоров [462], П. Флоренський [475] та ін.

Вже на межі XIX–XX століть російська релігійно-філософська та богословська думка розробляла концепцію «синтезу мистецтв». Час формування та особливої популярності цієї концепції прийшовся на період «відкриття ікони» і пробудження підвищеного інтересу до іконопису в богословів, філософів, художників, мистецтвознавців та письменників тієї епохи.

Як зазначає у своєму дослідженні Ф. Шеллінг мистецтво розділяється на два типи: «мистецтво подібності» та «мистецтво священне», яке є «художнім воскресінням» [500, с. 158]. У «мистецтві подібності» зображення (словесне чи візуальне) пов'язано зі своїм оригіналом за подібністю, за зовнішньою схожістю; таке зображення є лише більш чи менш вдалою ілюзіоністською копією оригіналу. Мистецтво ж святе, по-перше, являє нам оригінал, відтворює його так, що він знаходиться в своєму зображенні.

Найбільш повно та детально проаналізував богослужіння з точки зору єдності мистецтв П. Флоренський. Він виділяє основні види церковного мистецтва та допоміжні. До основних видів Флоренський відносить зодчество, стінопис (фрески), іконопис, вокальне мистецтво та церковну поезію разом із мистецтвом її читання, до допоміжних – «мистецтво вогню», «мистецтво диму», «мистецтво запаху» [475, с. 134].

Практично в усі епохи активізації синтезу мистецтв філософи відводили йому важливу роль у справі вдосконалення світу. Цей аспект не втрачає своєї значущості й на межі XX–XXI століть. Більш того, ця проблема загострюється, набуває нової напруги. У зв'язку з необхідністю гуманізації виникає й потреба в новому духовному синтезі, який протистоїть тенденції роз'єднання.

Новий крок в осмисленні феномену синтезу мистецтв було здійснено у кінці 50-60 років XX століття російськими вченими В. Вансловим [51], В. Конен [232], Б. Мейлахом [298; 299] та ін.

Під впливом релігійно-містичної філософії «всеєдності» В. Соловйова в російській музиці початку XX століття формується ідея нового синтетичного, соборного теургічного мистецтва, здатного у своїй найвищій творчій напрузі до перетворення життя й Всесвіту [399]. Ця ідея у повній мірі втілилася у творчості російських композиторів-космістів – О. Скрябіна, І. Вишнєградського, М. Обухова, а також в окремих творах С. Прокоф'єва, С. Рахманінова, І. Стравінського. Космологічними ідеями просякнута опера М. Римського-Корсакова «Сказання про невидимий град Китеж та діву

Февронію», балет І. Стравінського «Весна священна», кантата С. Прокоф'єва «Семеро їх» та інші твори початку XX століття [388].

Розуміння музичного твору як синкретичного засобу трансляції найважливіших істин, просвітлення й вдосконалення людства, обумовлювало оновлення художньої мови: до партитури «Прометею» О. Скрябіна включено світловий рядок Luce; нереалізований проект грандіозної скрябінської «Містерії» та ескізи великої театралізованої композиції «Попереднє дійство» містять ряд блискучих (хоча й подекуди утопічних) знахідок, які на багато років випередили свій час; літургічна містерія І. Вишнєградського «День Буття» та ораторія М. Обухова «Книга життя» втілюють концепцію «пангармонії» та «пансонорності», що реалізувалася в умовах мікрохроматики [388].

Таким чином, ідеї синтезу мистецтв сприяли оновленню стилістики й жанрової палітри музики початку XX століття, формували нове розуміння завдань мистецтва в системі культури.

Синтез мистецтв традиційно осмислювався і розглядався в контексті метафізичних уявлень про «небесні» елементи або засади формотворення, які є певними атомами єднання різних видів мистецтв. Починаючи від сполучення ноти і кольору, а також кольору і лінії у В. Кандинського, звуку і кольору у О. Скрябіна весь складний контекст можна уявити як своєрідний «елементаризм», більше того, як «позитивізм», тобто віднайдення певних природних, глибинних, незалежних від людини засад єднання і синтезування видів мистецтв.

Метафізичній вимір виступає тим фундаментальним, традиційним обрієм, який є засадничим для всіх мистецьких адеквацій, в якому б з художніх контекстів вони не відбувались – чи то в контексті рефлексії художників, музикантів, митців у широкому розумінні, чи в контексті мистецтвознавчої, філософської, соціологічної, загальної дослідницької думки. Лише згодом виникає інакший, більш радикальний і категоричний підхід. Мається на увазі злам традицій, що відбувся в просторі авангарду,

коли особливого загострення набуло протиставлення новітніх ідей та традицій, позначене, зокрема, у процесах формотворення [388].

Ведеться пошук не метафізичних, а ще більш глибинних реалій, таких, що пов'язані не лише з природними, докультурними реаліями, а й виносять синтез мистецтв у контексті планетарних філософських, релігійних та інших можливостей бачення синтезу. Йде мова про концепції синтезу О. Скрябіна, О. Блаватської, М. Реріха та ін. Цей контекст можна вважати традиційно метафізичним, але він вже не є елементаристським, природо-вимірним. Потім, у постмодерні, взагалі відбулося заперечення будь-якої метафізики. Сутність синтезу мистецтв у постмодерних рефлексіях розглядається на підставах радикальної еклектики. Синтез «нелінійної рефлексії» свідчить про намагання позбавитися будь-якої рефлексії. Знову актуальним стає позитивізм, але він вже інакший за позитивізм початку XX століття. З філософської настанови він перетворюється на певну натурфілософію, більше того, настанову глобалізаційного характеру. З цього приводу російська вчена Добріцина, дослідниця постмодернізму, зазначає, що позитивізм початку минулого століття передбачає звернення людини до макросвіту і мікросвіту як до абсолютно ідентичних реалій [144, с. 43].

Весь постмодерний контекст, пов'язаний з роботами Ж. Дельоза, М. Фуко, Р. Барта, У. Еко, актуалізує проблему синтезу, але не інтерпретує її як традиційну для цього поняття. Одвічний пошук гармонії відбувається тут на тлі складних драматичних реалій, пов'язаних з намаганням до глобального синтезу всіх світових наявних концепцій, методів, сюжетів.

Поруч з еклектизмом та радикальним запереченням попередньої культури, що характеризують авангард і постмодерн, відбувається пошук неокласицистської гармонії, яку П. Козловські назвав «постмодерним неокласицизмом» [222, с. 137].

Синтез мистецтв як феномен сучасної культури важливо розглядати як симбіоз прийомів, навичок (вміння), симбіоз інтерпретації, трансформації тексту, культурно-історичних алюзій (майстерність) і як симбіоз

продукуючих інтенцій, креативних ідей, культурного діалогу (творчості). Вже цей контекст формотворчості говорить про синтез мистецтв як складну розгорнуту реальність можливостей взаємодії творчості, майстерності і вмінь, яка створює контекст синтетичного мистецького твору.

Особливе значення має стильовий вектор синтезу мистецтв, його глибинні первинні синтези, такі, як: спонука, поступ, інтуїція або напрямок ідеї. Це дає можливість визначення симбіозу мистецтв, який існував в рамках того чи іншого стильового напрямку. Так, синтез в стилі модерн, як відомо, тяжів до зображувальних, архітектуроцентристських, видовищних втілень.

Синтез мистецтв авангарду – це більше проектний, експериментальний синтез, який залишився як стратегія прориву в новий простір. «Авангард» видається надто стислою та загальною назвою для цього стильового виміру. Насправді ж це – креативний, персональний проект, що виникає як певне втілення мистецького космологізму митця.

Яскраво свідчать про це постаті художників К. Малевича, В. Кандинського, П. Філонова, композиторів нововіденської школи А. Веберна А. Берга А. Шенберга, французької «шістки» (А. Оннегер, Д. Мійо, Ж. Орік, Ф. Пуленк), а також П. Гіндеміта, К. Орфа, І.Стравінського. Їм вдалося створити свої особисті синтези, які насичені абсолютно новітніми креативними образами, тяжіють до персонального космологізму і персонального синтезу [288, с. 115].

Згідно з дослідженням культуролога О. Рожка [388, с. 16-25], синтез мистецтв в постмодерні формується в різних напрямах. Особливий варіант синтезу – це підпорядкування, у якому один вид мистецтва домінує над іншим. Також характерним є такий тип синтезу, як симбіоз – коли рівноправні мистецтва у взаємодії поєднуються у щось принципово нове (наприклад, вокально-хореографічне, в якому окремі види мистецтва, такі, як інструментальна музика, танець, спів взаємодіють, породжуючи принципово новий тип впливу на глядача).

Розповсюдженим синтезом мистецтв є концентрація – окреме мистецтво «вбирає» в себе інші, зберігаючи свою художню природу (наприклад кіно поглинає досвід і художні засоби живопису, літератури, театру, залишаючи власну специфіку).

Як зазначав Р. Вагнер особливий «технічний» тип синтезу сучасних мистецтв це – тип трансляційного поєднання: один вид мистецтва виступає засобом передачі, трансляції іншого. Наприклад, телебачення, кіно, фотографія активно передають художні результати театру, балету, живопису тощо. Отже, постмодерн тяжіє до тотальної еклектики, до єднання абсолютно різних форм, які уживаються в єдиному просторі за умови тотального симбіозу. Згодом, простір в постмодерні вже більше структурується в контексті парадигмальної динаміки, яка заперечує попередній еклектизм. Так, виникають певні архетипові образи, утворюються стильові виміри, що йдуть від пастіччіо, палімпсеста та ін. [49, с. 233].

Музичний симбіоз мистецтв дуже важливий як певна трансформація класичної музики. В даному сенсі виразно відокремлюються дві стадії – модерністська та авангардна, певним чином артикульована також і постмодерністична стадія (з тою мірою метафоричності, з якою можна вжити термін «постмодернізм» по відношенню до музики).

Модерністський музичний синтез базується на ідеї соборного теургічного мистецтва, вищою метою якого є вдосконалення світу й людства. Своє вираження ці ідеї знайшли в творчості О. Скрябіна та цілої плеяди російських композиторів-космістів, серед яких І. Вишнєградський, М. Обухов, М. Рославець, М. Черепнін, Є. Голишев, А. Лур’є, а також в окремих творах М. Римського-Корсакова (опері «Сказання про невидимий град Китеж та діву Февронію»), С. Прокоф’єва (кантаті «Семеро їх»), І. Стравінського (балеті «Весна священна», хореографічних сценах «Свадєбка») та ін.

Ідеї всеєдності, цілісності й гармонії Всесвіту втілилися в кількох творах російських композиторів початку XX століття, позначених

«містеріальним» духом – «Містерії» О. Скрябіна, «Дні Буття» І. Вишнєградського, «Книзі життя» М. Обухова. Грандіозність задуму, для втілення якого залучалися всі види мистецтва (музика, поезія, архітектура), жанрова синтетичність (твір-дійство, твір-ритуал), розуміння результуючого, підсумовуючого значення цих творів, усвідомлення їх як головної справи власного творчого життя (як правило, не завершеної), як творчого кредо, зближує ці твори між собою. Їх поява, навіть самий їх задум переконливо свідчить про те, що ідеї космізму, перетворення світу засобами мистецтва буквально «носилися в повітрі», а синтез мистецтв виступав в них як потужний засіб реалізації найвищих над-художніх цілей.

«День Буття» І. Вишнєградського був створений для симфонічного оркестру та читця (1922). В тексті лібрето, написаному самим композитором, йдеться про зародження нової Космічної свідомості. Як зізнавався І. Вишнеградський, поява цього твору була результатом певного містичного досвіду, одкровення. Гносеологічні ідеї В. Соловйова щодо синтетичного методу пізнання, який об’єднав би раціональне і інтуїтивне, позначилися, таким чином, не лише на ідеї та стилістиці твору, але й на процесі його виникнення.

Персональним космологізмом, месіанською ідеєю позначений музичний синтез першої хвилі авангарду, представленої творчістю А. Шенберга, А. Берга та А. Веберна, які в певній мірі заперечили попередні уявлення про музичні засобі виразності і створили новий музичний простір, насичений новітніми алюзіями.

Усвідомлення новацій А. Шенберга відбувається тільки останніми роками: тривалий час його творчість сприймалася як певна реалізація методу серійної додекафонії, який, як відомо, охоплює лише останній, третій період творчості композитора. В той же час попередні періоди творчості залишалися осторонь уваги, причому найважче було відшукати «модуль сприйняття» творів другого, «перехідного» періоду, який характеризувався відмовою від комплексу засобів музичної виразності

романтизму, відходом від фундаментальної основи музичного мислення класицизму та романтизму – тональності.

Вже сама назва «атональна» музика свідчить про брак критеріїв сприйняття новацій музичної мови. Лише останнім часом музикознавство здійснює спроби – причому вдалі, результативні – відшукати модус сприйняття «атональної» музики А. Шенберга поза музикою, у синестетичних властивостях творчої натури А. Шенберга, який поєднував в собі художника, літератора і композитора. Глибокі зв'язки живописних і музичних творів митця простежуються на рівні стилістики, семантики, методу композиції. Так, принципу деформації форм предметів та їх природних кольорів в живописі відповідає деформація традиційного тематизму та тональності в музиці. Як в живописі, так і в музиці світло і колір стають носіями асоціативної, сугестивної, символічної функцій. Як в музичних, так і в живописних полотнах цілісність твориться на основі монтажного принципу залучення окремих самостійних елементів (звуко-тембрів, мотивів, фраз – в музиці; кольорових точок, плям, ліній – в живописі).

Найбільш ємко відбиває специфіку синестетичного мислення А. Шенберга в музиці його ідея Klangfarbenmelodie, мелодії тембрів, яка вперше була реалізована ним у «П'яти п'єсах для оркестру» (ор. 16), зокрема в третій п'єсі циклу, що має назву «Фарби». Музичне розгортання в даній п'єсі базується на динамічній грі тембрових фарб при статичному ритмі і повільних зрушеннях гармонічної вертикалі. Мелодія тембрів, таким чином, передбачає нову якість музичного тематизму, що грунтується не на зміні висоти звуків, а на зміні їх тембру.

В Україні інтерес до проблеми синтезу мистецтв з'явився наприкінці XIX – початку XX століття, у період психологізації саме художньої літератури як виду мистецтва (М. Коцюбинський, Л. Українка, І. Франко), що було обумовлено, в першу чергу, історичними умовами розвитку народу та його менталітетом.

Початок формування синтетичного жанру хореографії на українському ґрунті поклала діяльність українських митців кінця XIX – початку XX століття М. Лисенка, М. Садовського, М. Саксаганського та інших в їхніх спробах адаптувати фольклорний елемент до запитів сучасності.

Таким чином, синтезом мистецтв можна назвати органічний союз рівноправних остаточно сформованих видів мистецтва. Це результат взаємодії протилежностей, які, вступаючи в конфлікт між собою, долають його і поєдуються в нову художньо-синтетичну реальність.

Сучасна система мистецтв складається на основі двох тенденцій розвитку: «...перша полягає в тяжінні до синтезу; друга – у збереженні суверенності кожного окремого виду мистецтва. Обидві ці тенденції плодотворні.» [182, с. 5] – зазначає А. Зісь в своїй статті «Теоретичні передумови синтезу мистецтв». Автор вказує на те, що діалектичний взаємозв’язок цих тенденцій не призводить до поглинання одного виду мистецтва іншим, а стимулює їх взаємозбагачення та затверджує правомірність та необхідність існування різноманітних видів мистецтв, які повністю зберігають свою самостійність.

Він також здійснює визначення синтезу мистецтв:

- синтез мистецтв як можливість поєднання різних мистецтв в інтересах підсилення образної виразності (поєднання художньої цілісності архітектури та живопису чи скульптури). Зрозуміло, що синтез в цьому варіанті не є механічним поєднанням цих мистецтв. Синтетичний характер сполучення цих мистецтв виявляється тільки у випадку існування єдиного художнього задуму і створюється за законами архітектурної композиції;

- синтез мистецтв розглядається як особливий тип художньої творчості, що існує у виді групи синтетичних мистецтв (театр, кіно, телебачення, естрада, цирк). Суттєвою особливістю синтетичних мистецтв є те, що синтез лежить в самій їх основі. Наприклад, театральне мистецтво поєднує драматургію та її сценічну інтерпретацію, режисуру та акторську майстерність, музику, живопис тощо. Синтетичні мистецтва, вбираючи в себе

інші види мистецтв, виявляють в новій якості деякі суттєві видові особливості цих мистецтв, відбувається процес взаємозбагачення. Таким чином, творча практика синтетичних мистецтв виділяє синтез як загальну закономірність в розвитку художньої культури в ще більшій мірі [182, с. 5];

- художній синтез виявляється в переводі творів мистецтва з одного художнього ряду в інший і пов'язаного з цим взаємозбагаченням різних видів мистецтва. В цьому процесі знаходить своє відображення не тільки синтез, але й збереження за кожним видом мистецтва своїх «суверенних прав» [182, с. 5]. Різні види мистецтва звертаються до одного життєвого явища, бо кожне з них окремо не спроможне відтворити це явище повністю, у всіх його проявах. При цьому кожне з мистецтв «цікавиться» переважно тими гранями явища, які не можна з належною достовірністю виразити засобами інших мистецтв.

Ще в XIX столітті видатний художник І. Крамський писав: «Кожна розумна людина, намагаючись використовувати людську мову, дуже добре знає, що є такі речі, які слово виразити рішуче не здатне. Вона знає, що вираз обличчя саме приходить на допомогу в такий час – інакше живопис не мав би місця» [250, с. 129].

Характеризуючи синтез мистецтва, Ю. Борєв виділяє кілька типів, або форм такого синтезу. На ранній стадії розвитку мистецтва формою його існування був синкретизм. Для цієї форми синтезу характерною була органічна єдність всіх мистецтв [46, с. 203].

Друга форма синтезу – така взаємодія, при якій один вид мистецтва домінує над іншим. Такі взаємини склалися ще в древній архітектурі, яка вступала у взаємодію зі скульптурою, живописом, мозаїкою. У Середньовіччі виникла інша форма синтезу – коллажна взаємодія, потім з'явився ще один вид синтезу мистецтв – їх симбіоз: мистецтва рівноправно взаємодіють, зливаються і створюють нову єдність. У результаті такої взаємодії в XVIII-XIX століття досягає свого розквіту опера, в якій рівноправно співіснують драма та музика. [46, с. 207]

У кінці XIX – на початку XX століття в результаті такого симбіозу народжується естрада – рівноправна взаємодія літератури, музики, хореографії, театру, цирку тощо.

Вокально-хореографічне мистецтво синтезувало в собі мистецтво танцю, інструментальної музики і співу. Всі види мистецтв взаємозбагачують один одного, існують у взаємозв'язку, і кожним з них доповнюються інші. Разом вони несуть у собі всю повноту художньої свідомості епохи і спроможні багатогранно, всебічно відображати життя у його складних процесах. Саме тому в вокально-хореографічному мистецтві спостерігається як збереження видових характерних окремих мистецтв, так і їхній взаємовплив та взаємозбагачення.

Наступну форму художнього синтезу Ю. Борєв назвав «зняття»: один вид мистецтва стає основою іншого, бере участь у взаємодії між видами мистецтва не основними своїми елементами, а присутній лише у так званому «знятому вигляді» [46, с. 312–313]. Такі взаємини характерні, наприклад, для літератури і хореографії в балеті, де лібретто, сюжетна канва – літературна основа балету – не представлена основним своїм елементом – словом.

З того часу, як мистецтво почало розвиватися у вигляді окремих галузей художньої творчості, проблема синтезу звертала на себе увагу дослідників, і на різних етапах розвитку культури вона набувала нового змісту. На наш погляд, в сучасних умовах важливе значення має саме інтеграційний початок і роль інтеграційних зв'язків різних видів мистецтв буде зростати, бо в психічній структурі людської чуттєвості сукупність різних предметних проявів існує завжди цілісно, відтворюючи суцільність їх життєвих проявів. Природа цього явища полягає в асоціюючій діяльності цілісної людської психіки, якій притаманно шукати численні аналогії між подібними характеристиками різних предметних явищ.

Взаємодія мистецтв, необхідність затвердження специфіки кожного з них відповідно до ідейно-художніх вимог і завдань нового періоду в розвитку культури глибоко плодотворні, бо тут прихований один з важливіших

стимулів виявлення неповторних можливостей, а отже і зростання, збагачення кожного мистецтва. «Не випадково саме в періоди найбільш гострої «суперечки» між мистецтвами активізується і в теорії, і в естетиці інтерес до специфіки кожного виду мистецтва» [51, с. 61].

Тому сьогодні зростає потреба у наукових дослідженнях, що дають змогу цілісно побачити історію розвитку вокально-хореографічного мистецтва України та виокремити тенденції, котрі дозволяють аргументувати національну своєрідність шляхів, які вона пройшла. Адже саме у мистецтві, традиційне і новаторське висвітлює не лише ознаки історичного часу, але й поступовість визрівання тих рис, у яких відтворює себе національна традиція.

Таким чином, проблема синтезу мистецтв, як явища культури, повинна розглядатися тільки в світлі комплексного підходу, не просто в рамках взаємодії різноманітних галузей художньої творчості, а глобально, масштабно, в світлі взаємодії філософії, культурології та мистецтва. Адже прояви синтезу мистецтв стали не тільки творчою практикою художників різних епох, вони завжди носили світоглядний характер і вперше були теоретично осмислені в працях філософів.

Складність проблематики дослідження вокально-хореографічного мистецтва зумовлює комплексний характер методології, що поєднує різні методи універсального, загальнонаукового та спеціального характеру.

До загальнонаукових відносять методи об’єктивності та історизму, порівняльний і типологічний. Метод об’єктивності й історизму дає змогу простежити передумови, основні етапи становлення та розвитку вокально-хореографічного мистецтва Волині другої половини ХХ – початку ХХІ століття, виявити об’єктивні обставини суспільно-політичного, ідеологічного та культурно естетичного характеру, що зумовили сам феномен вокально-хореографічного мистецтва, його форми та особливості функціонування в регіоні.

Порівняльний метод застосовується в дослідженні діяльності найяскравіших вокально-хореографічних колективів різних регіонів України,

що дає можливість виявити власне своєрідність вокально-хореографічного мистецтва Волині як самодостатнього, самобутнього явища художньої культури.

В основі типологічного методу – аналіз культурно-мистецьких явищ від абстрактного до конкретного і виявлення на цій підставі типологічної близькості історико-культурних процесів. Це, зокрема, стосується жанрової та тематичної специфіки репертуару аматорських та професійних колективів, технічних елементів танців, зв'язку з національним фоьклором.

До загальнонаукових належить і системний підхід, використання якого дозволяє комплексно підійти до досліджуваної проблематики. Важливими елементами системи виступають взаємозв'язки її частин – у нашому випадку структурні елементи вокально-хореографічного мистецтва: танець, інструментальна музики і спів.

Спеціальними методами (теоретичними та емпіричними) у мистецтвознавстві виступають, з одного боку, методи гуманітарних галузей знань, а з іншого – методи художньої культури, оскільки предметом виступає синтез хореографії, інструментальної музики та співу, тобто вокально-хореографічне мистецтво у його різних проявах (композиторська та балетмейстерська творчість, сценічне виконавство). Такі спеціальні методи не є унікальними, але їх застосування в роботі стосується певних сторін вивчення вокально-хореографічного мистецтва Волині, а саме: репертуару, виконавських стилів та засобів інтерпретації вокально-хореографічних композицій, аналізу етнічної специфіки творів, регіональних особливостей музики та хореографії тощо.

Статистичний метод у дослідженні репертуару вокально-хореографічних колективів Волині може бути використаний у визначенні кількісної частки окремих жанрів, що створюватиме підстави для визнання пріоритетних жанрів сценічної творчості.

Метод спостереження доцільний для прослуховання аудіо- та відеозаписів концертних виступів Волинського державного народного хору

та інших колективів регіону. Результати прослуховування спричинили виявлення їхніх інтерпретаційних засад і стильових параметрів.

Суть описового методу полягає у виявленні й аналітичному огляді зібраного матеріалу стосовно теми дослідження. Здійснюється аналіз першоджерел – бібліографічних (архівних матеріалів, рукописів і публікацій, періодики, довідкової та навчально-методичної літератури, наукових монографій і дисертацій, присвячених українському вокально-хореографічному мистецтву), нотографічних (нотної літератури), аудіовізуальних (платівки, магнітофонні записи, компакт-диски), інформаційних в мережі Internet (веб-сайти колективів, організацій). У результаті джерельного аналізу виявлені раніше не відомі широким науковим колам матеріали щодо періодизації розвитку вокально-хореографічного мистецтва Волині, репертуару провідних колективів, географії гастрольних турів.

Історико-біографічний метод – найбільш поширений у суміжних науках – переважно застосовується як тлумачення творчості шляхом відображення біографії керівника колективу чи автора вокально-хореографічних композицій. Персоніфікований підхід дозволяє узагальнити мистецькі здобутки у різні часові періоди крізь призму аналізу особистих досягнень керівників колективів, авторів композицій.

Метод соціокультурної динаміки та культурно-історичний метод використовуються для диференціації етапів становлення й розвитку вокально-хореографічного мистецтва і історико-культурному контексті, пояснюються факти утворення новітніх його форм, напрямів і стилів.

Таким чином, пропоноване культурологічне дослідження базується на фундаментальних принципах наукового пізнання, історизму, об’єктивності і наступності. Інтердисциплінарний підхід у культурологічному дослідженні вокально-хореографічного мистецтва Волині дозволив всебічно диспонувати найбільш складні та цікаві аспекти питання, подолати однобічність його висвітлення. За допомогою широкого набору методів та вирішення

різноманітних проблем з використанням новітніх інформаційних технологій вдалося проаналізувати зібраний матеріал щодо висвітлення найяскравіших сторінок функціонуання цього яскравого та самобутнього явища художньої культури, які справедливо займають вагоме місце серед загальнонаціональних культурних надбань.

Запропонована і використана в дисертації теоретико-методологічна концепція дослідження дозволяє синтезувати різновекторні аспекти процесу розвитку вокально-хореографічного мистецтва Волині, забезпечує перспективу наукового осмислення його традицій як національно-культурного надбання сучасності.

1.2. Історіографія та джерельна база дослідження

Розвиток сучасного українського вокально-хореографічного мистецтва як мистецтва синтезу інструментальної музики, співу і танцю немислимий без комплексного вивчення його складових компонентів.

Вокально-хореографічне мистецтво пройшло складний історичний шлях свого становлення і розвитку, поєднуючи в собі традиційне і новаторське, висвітлює не лише ознаки історичного часу, але й поступовість визрівання тих рис, у яких відтворює себе національна традиція.

Вокальне мистецтво ще до н.е. існувало у формах традиційного та культового співу. Мистецтво сольного співу становить вид музичного виконавства, заснований на майстерності володіння співацьким голосом. Розрізняють сольне, ансамблеве та хорове вокальне мистецтво, що в різних народів акумулювало інтонаційні, ладові, ритмічні особливості народної музики, а також національні особливості фонетичного складу мовлення та голосотворення.

Сам спів є складним психофізіологічним актом, у якому тісно переплетено інтелектуальні, емоційні та вольові процеси. Спів – також один із могутніх засобів естетичного виховання. Попри художньо-виховне значення, спів є одним із сильних чинників емоційного впливу на аудиторію.

Причина виключної інтенсивності естетичного впливу співу криється у симбіозі слова та музики, а також у тому, що сам голосовий апарат людини складає частину організму, зв'язану складною інервацією з центрами головного мозку.

«Музичний інструмент» співака – його голосниці; його «руки» – дихання, при співі вони виконують суто фізіологічні функції, регульовані свідомим вольовим зусиллям. Емоційність же співацького звука залежить від психічного стану співака, його почуттів, переживань. Однак, аби досягти досконалості в художньому виконанні, пройнятися національною експресією різних вокальних стилів, співакові необхідно пройти складний шлях музичного навчання. Тільки опанувавши необхідними фаховими навичками, розвинувши художній смак і навчившись використовувати різні види техніки співу та виражальні засоби, співак набуває певного рівня виконавської майстерності, що забезпечує художню діяльність і творчий процес.

Танець як вид мистецтва, в сучасному його розумінні, виник на певному етапі генетичної, когнітивної і культурної еволюції людства. Переважна більшість науковців дотримуються думки, що танець. як мова символічних рухів тіла, належить до найдавніших і найвиразніших проявів людської духовної творчості.

З поняттям «танець» тісно пов'язано (і фонетично, і семантично) поняття «танок». У своїх дослідженнях науковці вказують на необхідність розрізняти поняття «танець» і «танок». Хоча слово «танець» зазвичай у нас виводять від німецького tanz та англосаксонського dance, деякі вітчизняні дослідники припускають його автохтонне походження від слова *танок* (*тинок, коло)* (С. Безклубенко [15], К. Голейзовський [89], А. Гуменюк [112; 113]). Російський аналог іншомовного походження – хоровод [268, с. 7].

Назва «танки» у Росії була притаманна вузьколокальним територіям (К. Голейзовський [89]). На відміну від українських танків, російська назва «танок» вживалась лише відносно певного типу хороводу і не поширювалась на всі хороводні дії весняного циклу. Хоча ще М. Максимович у праці «Дні і

місяці українського селянина» (1856) говорить про танки, під якими розуміє виключно дівочі ігри в супроводі пісень [287, с. 78].

Існують різні визначення танцювального мистецтва: як гармонійна зміна рухів і поз, які мають глибинний зміст і викликають у нас естетичне почуття й натхнення (О. Сірополко [394]) ; як нічим не зв'язане, вільне і творче втілення натхнення (О. Гургула-Щуратова [118]) ; як одна з галузей мистецтва, в якій відповідними пластичними рухами виявляються найрізнобарвніші душевні почування людини (М. Шендрик [502]) ; як мистецтво поєднання у ритмі музики, поз, рухів, жестів з метою створення певного художнього образу (С. Безклубенко [15], К. Василенко [53; 54; 55], Р. Захаров [176; 177]) тощо.

Слід зазначити, що наведені визначення стосуються танцю як складової вже розвиненої системи мистецтва.

Як показало дослідження, у сучасній науці існують різні погляди на природу, сутність і характерні особливості танцю. Найбільш поширеними є біологічна, соціальна, космологічна концепції.

У межах біологічної концепції (Н. Ічас) танець розглядається як такий, що виник у результаті ритуалізації поведінкових стереотипів і сценаріїв (шлюбні ритуали птахів, танці бджіл), і є виявом загальної біологічної потреби до впорядкованих танцювальних рухів, як засобів передачі адаптивно цінної когнітивної інформації. Сакралізація й десакралізація (імітація природи, поведінки тварин) надає можливість подолати дистанцію між людиною й природою. Танець, таким чином, виконує також сакральну функцію [413, с. 14].

Соціальна теорія походження танцю виходить з розуміння його як феномена, обумовленого соціокультурним життям. У контексті розгляду танцю як моделі комунікацій народна хореографічна культура заснована на тих моторно-рухових особливостях (ритмопластичних рухах), що найчастіше використовується людьми певної культури.

Різновидом соціального є виробничий танець. Дослідниками ще наприкінці XIX століття (К. Бюхер [48], Г. Плеханов [366] та ін.)

встановлено, що ритм першим співам та рухам задавали виробничі процеси. Танці первісно були не чим іншим, як засобом обрятування, впорядкування громадської праці, засобом фіксації набутого досвіду та формою навчання підростаючих поколінь [48, с. 59].

Про це свідчать стародавні, що перейшли від незапам'ятних часів, українські танці: землеробські, ремісничі, мисливські. Ці танці, внаслідок естетизації, з часом перетворилися на суто мистецькі художні твори, що використовулися в постановках хореографів, які працювали з ансамблями народного танцю (П. Вірський, М. Віленський, М. Єфремов, О. Кузьменко, В. Петрик та ін.).

Акцент на «трудовому» аспекті виникнення танців не означає, що вони зароджувалися лише в праці і з праці. Мистецтво взагалі і танцювальне, зокрема, виникає з життя, з усіх видів (і у всіх видах) життєдіяльності людей завдяки естетизації, етизації та сакралізації різноманітних форм цієї життєдіяльності.

Наприклад, військовий танець можна розглядати на стику соціального й біологічного. Історичні форми військової діяльності, зазнавши естетизації, етизації, а то й сакралізації, дали початок мистецтвам, зокрема музичним – пісням, маршам, танцям, зокрема, знаменитому українському гопаку і завзятим козацьким танцям з шаблями та списами, які є неодмінною складової репертуару ансамблів народного танцю («Запорожці» П. Вірського, «На Січі Запорізькій» В. Михайлова та ін.).

Згідно з космологічною концепцією англійського фізіолога Х. Елліса, танець виражає ритми Всесвіту, ритми самого життя. У процесі відтворення в танці народження Всесвіту людина знаходить гармонію й порядок. Це положення широко використовується в сучасній танцтерапії, в принципі про єдність духовного й тілесного [413, с. 14].

Концептуальну сферу проблеми окреслюють теоретичні праці, в яких танець постає як знаково-символічний комплекс. Наприклад, психологічний

підхід до танцю Л. Закса, згідно з яким танець розуміється як сукупність знаків, що відображають сутність індивідума [174, с. 115–117].

У соціокультурній теорії американського вченого А. Ломакса танець – це модель комунікативного зв'язку людей певної культурної спільноти, це знакова система, що містить у собі різні засоби сигналізації, природні і штучні мови [556, с. 202–205].

Голандський історик культури Й. Гейзинга розглядає танець як найчистішу і найдосконалішу форму гри [489, с. 335–337].

Особливе значення танець набуває в дослідженнях мистецтвознавців, філософів, семіотиків у межах постмодерну, оскільки в постмодерні тілесність стає самостійним предметом осмислення, прирівнюється за своєю значимістю до свідомості, волі й почуттів, пов'язується з соціальністю (тіло Космосу й тіло держави) – (М. Фуко [487] та ін.). Тіло розглядається як сутнісна умова існування людини. Людина найбільш адекватно може виразити себе саме через тіло. Феномени тілесності не можуть бути об'єктовані – вони можуть бути втілені в танцях, тому граматика сценічної мови – це граматика тіла, що рухається.

Сьогодні на теоретико-концептуальному рівні інтерес представляють наукові дослідження, які дають можливість осмислити танець (зокрема, український народний танець) як соціально-культурний та мистецький феномен.

Процес дослідження становлення та розвитку народної хореографії є результатом ретельного вивчення фольклористами всіх елементів синкретичної танцювальної творчості народу в той чи інший історичний період.

Василь Верховинець, видатний український фольклорист, етнограф й хореограф, зазначав ще у 1920 році, що українське хореографічне мистецтво має вивчати народний танець «…з його мальовничими фігурами й широкою, нічим не обмеженою фантазією думок», який «…перейнятий духом веселих танцювальних пісень, повних кипучості, енергії, бадьорості та невимушеної

щирої розваги справжнього народного життя» [62, с. 21]. Здобутки створеного ним вокально-хореографічного ансамблю «Жінхоранс» – це наша класика, яскрава сторінка в історії української хореографії.

Спираючись на систематизацію народних танців за типом музичного супроводу, пісенна етнографія виділяє дві головні групи танців: з інструментальним супроводом («Бички», «Гопак», «Козачок», «Тропак», «Дрібушка», «Сучок», «Забалкан» та ін.) та вокальним («Бондарівна», «Ґандзя», «Ганна», «Василиха», «Журавель», «Роман»та ін.); третю групу складають танці з мішаним типом супроводу – вокально-інструментальним («Тетяна», «Рибка», «Сидір», «Шевчик» та ін.).

Ґрунтуючись на дослідженнях мистецтвознавства, етнології та фольклористики (К. Василенко [53; 55], А. Гуменюк [112; 113], О. Ошуркевич [341; 342] та ін.), можна стверджувати, що єдиним джерелом виникнення різноманітних видів мистецтва, зокрема, музики вокальної та інструментальної, танцю та ін. – була синкретична народна творчість. Особливо обрядові й трудові пісні, веснянки, купальські та весільні збереглися разом з іграми, танцями, хороводами. Визначальною є думка, що первинно сформувалася група танців, ігор, обрядів, що виконувались під вокальний супровід, пісню. Інструментальний супровід з’явився пізніше.

Вивчення зібраного хореографічного та музичного матеріалу дає можливість визначити три основних жанри українських народних танців: хороводи, побутові танці, сюжетні танці.

Хороводи являють собою синтетичний вид народної творчості, в якому органічно злиті поезія, музика, пісня та хореографія. В них відображаються найрізноманітніші сторони життя народу, його мрії і сподівання. Хороводи класифікуються за тематикою: обрядовою, трудовою, побутовою, сатиричною, любовно-ліричною, патріотичною та ін. Спільною стилістичною рисою хороводів в мистецтві українського народного танцю є те, що саме пісня в умовах мистецького синтезу визначає зміст танцю та його хореографічний малюнок: в тексті розкривається ідейний зміст хороводу, а

мелодія пісні, її субзнакова синтактика (розподіл на мотиви, фрази, речення; система повторів, варіювання, супідрядності та співставлень; принципи розвитку та ін.) визначає субзнаковий рівень танцю (багаторазові повтори рухів, ускладнення й урізноманітнення рухів, динамізація хореографічної композиції та ін.).

В системі аналізу синтезу мистецтв в народній хореографії неможливо не підкреслити важливе значення поетичного слова. Народнопоетичні засоби, за допомогою яких розкривається зміст й художні образи хороводів, дуже різноманітні. До них належать алегорії, психологічні паралелизми, асонанси, алітерації, епітети тощо. Епітети завжди підкреслюють певну рису образу.

Поетичні засоби, якими розкривається художній образ, рефрени, сама структура (синтактика) текстів хороводів споріднені з образною мовою пісенних текстів взагалі. Отже, тексти хороводів у загальному музично-хореографічному синтезі мають не лише історико-пізнавальне, а й формоутворююче і художнє значення.

Побутові танці беруть свій початок в хороводах, в них відображаються істотні риси характеру українського народу: волелюбність, дотепність, героїзм, завзяття, винахідливість, нестримна веселість тощо.

Вивчаючи технологію виконання танцювальних рухів в побутових танцях, можна зробити висновок, що в їхній основі, здебільшого, імітаційні рухи – однієї дії або їхньої послідовності – певного процесу (трудового, процесу святкування та ін.). Так, танцювальний рух «колупаночка» асоціюється в уяві з колупанням землі носком або п’ятою; рух «тинок» – з технікою перестрибування через тин чи перелаз тощо. Певна група танцювальних рухів підкреслюють характер людини – «дрібушки» можуть відповідати характеру тексту: «Милий ступає дрібненько» (граціозно) або «Аж ногами тупотить» (передача злості й досади).

Окрім текстових вказівок, що впливають на сприйняття характеру художнього образу в побутових танцях, слід зазначити функційні завдання пісенно-музичного компоненту у такому типі хореографічного синтезу:

посилення зображального спрямування музичного матеріалу, яке відбувається за допомогою ретельного відбору засобів музичної виразності – темпу, ладу, ритмічних й інтонаційних особливостей, динаміки, тембру або тембровим поєднанням (поглиблення текстового змісту). Такий вид художнього синтезу заснований на чіткій відповідності як структурних, так і змістовних аспектів кожного компоненту – слова, музики й танцю.

Сюжетні танці – це третій жанр українського народного танцю, який заснований на транслюванні певної сюжетної логіки, тобто певної програми – конкретної чи узагальненої. Завдяки синтезу музики і хореографічного па танець сприймається як закінчений художній твір. Реформатор балету Ж. Ж. Новерр влучно підкреслив: «Музика для танцю є тим, чим слово для музики. …танцювальна музика являє собою або повинна являти своєрідну програму, котра визначає і зумовлює рухи та гру кожного танцівника; останній, таким чином, повинен передати зміст програми, зробити її дохідливою за допомогою енергійних і виразних жестів та оживлення грою обличчя» [331, с. 53].

У свій час Г. Верьовка, керівник Українського народного хору, завжди опікувався проблемою створення у своїх спектаклях (хорова та хореографічна програми) єдиного художнього образу, який розкривав душу народу, його духовну велич, силу добротворення і жадання дружби між народами, що і стало запорукою тріумфального успіху цього видатного художнього колективу.

На власному досвіді автору прийшлось переконатися, що народне мистецтво потребує високого польоту творчої думки, знання життя, глибокого розуміння природи танцювального і музичного мистецтва, чутливості до художнього безладдя, фальші, надмірності. Досвід підказує, що в роботі балетмейстера напрямок пошуку достовірного художньо-хореографічного образу залежить від вміння відчувати синтез мистецтв – єдність слова, музики і танцювальної пластики. Такий пошук, як підказує практика, повинен відбуватися у певній послідовності:

- звернення балетмейстера до історичних джерел, зокрема, фольклору танцювального, пісенного, поетичного для аналізу характеру, манери, смислових якостей пісенно-танцювального синтезу тієї чи іншої епохи;

- реставрування або створення на основі іконографічних показників ідейно-смислової та драматургічної цілісності (рівні синтактики, семантики, прагматики) всіх компонентів музики і танцю, зокрема, в творі українського народного хореографічного мистецтва. У цьому контексті розуміння гармонії компонентів синтезу Ф. Лопухов зазначав: «Ставити рухи на музику, під музику і в музику – завдання абсолютно різні» [271, с. 282].

Павло Вірський, який захоплювався ритмічною красою і різноманіттям народних мелодій, усвідомлював величезний потенціал синтезу музики і танцю у формі поєднання можливостей українського народного хору та ансамблю народного танцю.

У творчому доробку автора – багато вокально-хореграфічних композицій, заснованих на синтезі пісні і танцю: «Брестська фортеця», «Моя застава» та інші, які створювалися протягом більш ніж двох десятків років.

В сучасному технократичному цивілізаційному просторі спостерігається помітне зниження інтересу і потреби в народному танці. Приділяється замало уваги до такого значного явища, як народне хореографічне мистецтво, руйнуються самі підвалини, основні закони існування національної культури.

Увага до глибокого професійного осмислення проблем цього синтетичного виду мистецтва дозволить не лише зберегти танцювальні скарби нашого народу, а й вирішити нагальне практичне завдання – надати йому ознак сучасного сценічного звучання й донести цю духовно-мистецьку цінність до прийдешніх поколінь.

В дослідженні історії становлення і розвитку вокально-хореографічного мистецтво в більшій мірі нас цікавить народний танець. Літературу з проблеми досліджень народного танцю, його історії, зв’язків з суміжними мистецтвами можна умовно поділити на кілька груп:

- праці педагогів, балетмейстерів, театрознавців, музикознавців, в яких аналізуються аспекти морфології танцювальних рухів, історичний взаємозв'язок лексики народного та класичного танців, послідовність трансформації окремих лексичних елементів тощо. Це, зокрема, дослідження К. Василенка [53; 55], М. Ельяша [516], М. Загайкевич [171; 172; 173], Р. Захарова [176; 177], Ю. Слонімського [395], Ю. Станішевського [401; 402; 403; 404; 405; 406] та і ін.;

- роботи теоретиків та методистів-практиків народно-сценічного танцю – О. Бочарова [273], Ф. Лопухова [273], Н. Стуколкіної [433], О. Ширяєва [273] та ін. Цінність їх праць полягає передусім у їхній навчальній спрямованості. Їх дослідження народного танцювального мистецтва супроводжується історико-естетичними екскурсами в загальну історію танцювального мистецтва, що особливо важливо для професійної підготовки фахівців з класичного, характерного та народно-сценічного танцю;

- фундаментальні історико-етнографічні праці корифеїв мистецтва (В. Гнатюк [93], Б. Грінченко [110], Ф. Колесса [224], М. Лисенко [284], І. Франко [478], П. Чубинський [324], В. Шухевич [514], Д. Яворницький [517] та ін) та дослідників наступного покоління (В. Верховинець [62; 63; 64; 65], його учень В. Авраменко [2], Г. Боримська [47], Р. Гарасимчук [82; 83], К. Голейзовський [89], А. Гуменюк [112; 113], Т. Ткаченко [450], Ю. Чурко [496] та ін.).

Об'єктом зацікавлень дослідників стали ті аспекти народної танцювальної творчості, котрі дозволяють вбачати в ній феномен, що містить інваріантні компоненти духовної спадщини минулого.

Праці українських дослідників танцю являють собою особливий інтерес: у них вперше висвітлено специфіку української народної хореографії; проаналізовано можливості сценічного втілення останньої та розкрито її значення для формування національної свідомості.

Окрему групу в історіографії національної хореографічної культури України складають монографічні дослідження В. Коломійця [225], І. Книша

[227], Б. Кокуленка [223], М. Коця [249], В. Купленника [258; 259], Р. Пилипчука [361; 362], Ф. Погребенника [369], Ю. Станішевського [401; 402; 403; 406], присвячені творчості видатних українських балетмейстерів В. Авраменка, В. Верховинця, А. Кривохижі, М. Соболя.

Вагомим внеском у дослідження творчості В. Авраменка є узагальнююча праця Ф. Погребенника [369], написана на матеріалах книг І. Книш [227] та І. Пігуляка [367] в якій автор намагається об'єднати накопичений масив інформації про життя і творчість В. Авраменка та дисертація «Мистецька парадигма Василя Авраменка в контексті розвитку української культури ХХ століття (Л. Косаковська [241]).

Монографічні праці К. Балог [14], Д. Демківа [136], Б. Кокуленко [223], М. Полятикіна [371; 372], В. Тітова [449] відкрили новий етап систематичного дослідження українського народного танцю в усіх його локальних різновидах.

З-поміж новітніх праць значним внеском у розвиток досліджень народної хореографії є роботи К. Василенка «Український танець» [55] та «Лексика українського народно-сценічного танцю» [53], в яких, аналізуючи морфологію руху та структуру взаємопов'язаних пластичних елементів танцю, їхніх характерних ознак, автор особливо підкреслює, що хореографічна культура народів відображає особливості їх ментальності й формує стереотипи сприйняття художніх цінностей. Тому народний танець є носієм культурного коду народу, втілює важливі риси національної культури, є ретранслятором системи національних духовних цінностей, суспільних традицій, норм моралі, ідеалів, естетичних смаків тощо.

Основу народного танцю становлять спеціально відібрані, систематизовані та канонізовані національною традицією жести, пози, рухи та малюнки, що ними утворюються. Ритмічно організовані, образно-виразні рухи тіла, просторова конфігурація і композиція танцю перетворилися на умовні знаки, своєрідний «пластичний код», який відображає характерні риси та особливості певного етносу, його світосприйняття.

Отже, народні танці – це стійкі, повторювані символічні зразки, що акумулюють етнокультурну інформацію, це закодована в усталених художніх образах і символах пам'ять народу.

Аналіз символичної природи обрядових дійств календарного циклу і побіжний опис пов’язаних з ними танців постають у працях В. Авраменка [2], І. Волицької [70], О. Воропая [76], М. Грушевського [111], С. Килимника [199; 200; 201; 202], О. Курочкіна [260; 261], К. Сосенки [400], А. Цьося [493], В. Шухевича [514]. Дослідження семантики народної культури, здійснені представниками різних наукових дисциплін (С. Бібіков [25], Б. Рибаков [385; 386; 387], М. Сумцов [434] та ін.), відкривають нові можливості дешифрування архаїчної символіки в мистецтві.

Питання, що стосуються проблем походження, аналізу та класифікації народних символів, розглянуті у працях М. Еліаде [149], М. Костомарова [248], Ю. Лотмана [274; 275], О. Лосєва [277], О. Потебні [374]. Проблем трактування символічно-міфологічних явищ в мистецтві танцю торкалися С. Авєрінцев [1], Є. Мелетинський [300], В. Топоров [452; 453] та інші. Слід відзначити, що в цих наукових розробках, символізм аналізується як універсальна, сутнісна ознака давніх міфологій і релігій, архаїчних форм мистецтва, початковий прояв філософії. Окреслена проблематика стала предметом дослідження В. Даниленка [128], М. Євзліна [150], В. Мірiманова [308; 309], О. Окладнікова [333], М. Шахновича [498], Дж. Фрезера [479] ін.

Так, К. Кіндер в дисертації «Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців» зазначає, що танець, як і будь яке мистецтво, відбиває дійсність у специфічній образно-художній формі. На її думку, танець – це мистецтво образно-пластичного, емоційно-чуттєвого відображення дійсності зображально-виражальними засобами. Саме рухам тіла, жестикуляції та міміці належить провідна роль у створенні танцювального образу, сутнісною ознакою якого є пластична виражальність. Автор осмислює танцювальний образ як цілісний феномен буття, як тілесне вираження мислительного та практичного досвіду і констатує, що

танцювальний образ – це символічний репрезант думок і почуттів через посередництво пластичних дій; це об'єктивація внутрішнього світу через рух, у якому пробуджується творчий потенціал. Таким чином визначається пластичний символ в контексті танцювальної творчості як образно-наочний, тілесно-виражальний, емоційно-насичений засіб відображення та відтворення явищ природи, людського життя або суспільних відношень ритмічно-узгодженими рухами [208, с. 10].

Визначення танцю в українській науці пов’язане із створенням певного художнього образу, засобами якого є рух, жести і положення тіла танцівника.

Ключовим параметром стає створення художнього образу. Найуживанішими в мистецтвознавчій літературі є визначення Е. Корольової [243; 244], Є. Суріц [435], які вважають танець видом просторово-часового мистецтва, у якому засобом створення художнього образу є естетично значимі, ритмічно систематизовані рухи та положення людського тіла.

На теоретико-концептуальному рівні викликають інтерес роботи, які дають можливість осмислити танець як найбільш виразний вияв одухотвореної тілесності (І. Герасимова [85], І. Мухін [328], Т. Пригода [375]).

Як показало наше дослідження, у ХХ столітті спостерігається поступова функціональна диференціація, в результаті чого український народний танець виступає як інструмент політико-ідеологічного впливу, вид сценічного мистецтва, засіб соціалізації та інкультурації, виховання (естетичного, морального, фізичного), дозвілля, розваг, рекреації тощо. На розвиток танцювального мистецтва того часу великий вплив має взаємозв’язок і взаємовплив інших культур, еволюція лексики танцю у взаємозв’язках її з іншими компонентами танцю та у відповідності з тенденціями розвитку мистецтва в цілому.

Автохтонне самобутнє фольклорно-танцювальне мистецтво українців, що відзначалося жанрово-тематичною сталістю впродовж кількох століть,

починаючи з моменту виникнення шкільної драми, відкрилося назустріч новим життєвим віянням.

Зокрема, в репертуарі популярних побутових танців в Україні, що неодмінно від часів вертепу включав гопак, аркан, козачок, метелицю тощо, набули більш широкого розповсюдження танці російські, білоруські, польські, чеські, молдавські, болгарські, угорські, циганські, французькі, німецькі. Це не могло не позначитися на відповідному збагаченні лексики і стилістики українського танцю.

Цей вплив виявився в найрізноманітніших формах, а саме: в окремих змінах в лексиці танцю (рухах, фігурах), музичному супроводі. Їх вплив на лексику українського народного танцю був неоднозначний. При цьому найбільший вплив, як відзначають дослідники, мали російські, білоруські, молдавські, угорські, польські танці, що визначалось, перш за все, територіально-географічним фактором.

Все це посилило видовищність українського народного танцю, а головне – активізувало загальний інтерес до хореографічного мистецтва в цілому.

Як показало дослідження, перші записи пісенного фольклору Волині припадають на початок XIX століття. У передових колах діячів української, російської і польської культури зростає інтерес до вивчення історії, етнографії та фольклору України. Одними з перших до цієї справи долучились польські етнографи А. Чарноцький [538] та О. Кольберг [552; 553]. Значне місце у волинській фольклористиці належить працям М. Костомарова та народознавчим матеріалам етнографічно-статистичної експедиції російського Географічного Товариства, очолюваній П. Чубинським. Чимало пісень різних жанрів, записаних експедицією на території тодішньої Волинської губернії, збагатили «Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западнорусский край» (1872–1878) [458].

Окремі публікації волинського фольклору і дослідження його знаходимо у періодичному виданні Краківської Академії наук «Zbiyr wiadomysci do antropologii krajowej» (1877–1889) [560].

Наприкінці XIX – початку XX століття досліджували пісенний фольклор Волині О. Пчілка [381; 382; 383; 384], В. Кравченко [254; 255; 256].

Важливим етапом у дослідженні та публікації пісенної творчості волинського краю були праці Лесі Українки. У селі Колодяжно Ковельського повіту Леся Українка почала записувати народні пісні й мелодії. Нині в архівах Волинського обласного історико-краєзнавчого музею зберігається рукопис «Записи колодяженських пісень» із 156 пісенних зразків, зібраних Лесею Українкою та її сестрою Ольгою Косач-Кривинюк від односельчан [329; 364].

В другій половині XX столітті на Волині розгортається етнографічно-фольклористична діяльність Н. Диленича, уродженця Кременеччини.

З праці О. Ошуркевича і М. Стефанишина «Пісні з Волині» (1970 р.) розпочалась нова серія – «Народні пісні України» (432 народні пісні, 24 інструментальні мелодії) [365].

Значним внеском у волинську фольклористику стала збирацька праця А. Голентюк. В 1984 році вийшла друком перша збірка її пісень «Фольклорна веселка. Українські народні пісні з голосу Антоніни Голентюк» [477].

Отже, розвиток волинської фольклористики від її зародження і до 90-х років XX століття підтверджує його зв’язок із загальноукраїнськими процесами і їх регіональною специфікою.

Із встановленням державної незалежності в Україні відкриваються нові перспективи у розвитку фольклористики. Стають доступнішими для вивчення обрядовий фольклор, стрілецькі та повстанські пісні, розширюється палітра музичної обрядовості. Втім ентузіазм перших років значною мірою вщух, позаяк фінансової систематичної підтримки з боку держави фольклористична справа практично не отримала, тому збирати народні пісні продовжує прогресивна інтелігенція з власної ініціативи і за власний кошт.

Активну збирацьку діяльність ведуть О. Ошуркевич, Є. Гіщинський, О. Антонюк та О. Кондратович, яка в 1994 році у видавництві «Надстир’я» видала збірку «Калиновий квіт Полісся», до якої увійшло 160 народних

пісень, записаних збирачкою в рідному селі Кримно Камінь-Каширського району [196].

Збірка О. Ошуркевича «Пісні з Колодяжна», видана в 1998 році в «Надстир'ї», репрезентує пісенний пласт з одного осередку – села Колодяжна Ковельського району [344].

Олекса Ошуркевич протягом багатьох фольклорних експедицій записав багато унікальних творів волинського Полісся. Він досліджував лірницьку традицію цього регіону. За час етнографічної роботи з І. Власюком у 1968-1969 рр. Олекса Ошуркевич записав на магнітофонну стрічку 16 повносюжетних лірницьких творів, яким відповідають 13 мелодій. За матеріалами своїх досліджень він видав книгу «Лірницькі пісні з Полісся», брав участь у створенні «Атласу діалектів української мови» [285].

Відомі книги О. Ошукевича: «Пісні з Волині» (Київ, 1970) [365]; «Чарівне кресало: Українські народні казки з Волині і Полісся» (Львів, 1995) [494]; «Пісні з Колодяжна» (Луцьк, 1998) [344]; «Лірницькі пісні з Полісся» (Львів, 2001) [285]; «Оповіді Шевченкового краю» (2004) [343]; «Берестецька Голгофа» (Луцьк, 2007) [17] та багато інших. Він написав понад 500 наукових статей і розвідок.

На початку 90-х років XX століття значного поширення й громадського визнання набув такий пласт української пісенності, раніше заборонений, як повстанська пісня першої половини XX століття. Багато зусиль до того доклав Є. Гіщинський – творець співаника «Пісні січових стрільців» (1990 рік). В 2002 році ним був надрукований збірник-антологія «За волю України», в якому репрезентовано повстанські чоловічі військові співи. Автором подано 238 текстів і нотний матеріал (в тому числі варіанти) молитов і гімнів (6), урочисто-патріотичних (83), похідних (18), лірико-побутових (55), жартівливих і сатиричних (12), тюремних і табірних (44). Збірник доповнений примітками, історичними довідками про авторів пісень, а також біографічними нарисами.

Характерною ознакою новітньої історії української культури стало проведення міжнародних та загальноукраїнських мистецьких акцій,

найчастіше не в столиці, а в окремих регіонах. Так, з червня 1991 року в Луцьку проводиться Міжнародний фестиваль українського фольклору «Берегиня» та фестиваль автентичного мистецтва світової спільноти «Поліське літо з фольклором».

Протягом 90-х років XX – початку XXI століття фольклористична справа Волині продовжує традиції своїх видатних попередників. Саме у цей період збагачується народна музична творчість краю, повертається із забуття музичний епос боротьби УПА, набувають широкого побутування пісні, що зберегли своє ритуальне призначення (весільні, купальські, колядки, щедрівки).

Таким чином, ґрунтовний аналіз опрацьованої літератури засвідчив про необхідність узагальнюючої праці, в якій би комплексно вивчались питання функціонування вокально-хореографічної культури Волині як синтезованого, але самодостатнього і самобутнього явища художньї культури України другої половини XX – початку XXI століття, становлення та розвитку професійної хореографічної освіти та концертно-сценічних постановок в регіоні, що й обумовило актуальність проблеми та вибір теми дисертаційного дослідження: «Вокально-хореографічна культура Волині другої половини XX – початку XXI століття: джерела та сучасні тенденції розвитку».

1.3. Історико-культурологічні аспекти розвитку вокально-хореографічного мистецтва України

Вокально-хореографічне мистецтво України є невід’ємною складовою національної художньої культури. Воно охоплює всі сторони життя, впливаючи на формування менталітету, і має важливе виховне значення.

У другій половині XX століття вокально-хореографічне мистецтво розвивалася завдяки плідному синтезові традиційних форм автохтонного танцювального мистецтва, інструментальної музики, співу (ансамблевого чи хорового). Основним принципом взаємодії мистецтв у синтезі є наявність двох чи більше художньо самостійних систем, серед яких одна виступає як домінанта-інтегратор якісно нового синтетичного цілого.

Такою домінантою-інтегратором у вокально-хореографічному мистецтві виступає хорове мистецтво, яке має багатолітню історію та міцні традиції. Адже вокально-хорова музика – найдавніша галузь української культури. Чимало її зразків увійшло до золотого фонду національних духовних набутків, а окремі композиції, як хорові, так і солоспіви, здобули міжнародне визнання.

Одним із джерел становлення вокально-хорового виконавства в Україні є музичний фольклор. Його розвиток припадає на період від найдавніших часів аж до XVIII століття включно. До нашого часу дійшло багато жанрів – календарні та родинно-обрядові пісні, побутова лірика, історичні пісні, пісні до танцю тощо [339, с. 3].

Значну роль у процесі синтезу співу й танцю відіграли окремі жанри традиційної пісенності, зокрема, так звані «танечні пісні». Відомий дослідник фольклору Волині О. Остап'юк виокремлює «танечні пісні» в самостійний жанр народної лірики, який «на основі певних спільних ритмічних форм об'єднує у собі поетичні, хореографічні та музичні елементи» [339, с. 4].

Термін «танечні пісні» рідко використовується в українській фольклористиці. У науковій та навчальній літературі більш вживаними є такі терміни, як танцювальні пісні (А. Іваницький) [185; 186], пісні до танцю (Л. Копаниця) [226], танкові пісні (Ф. Колесса) [224]. Проте, у народному вжитку ці терміни відсутні, натомість вживаються регіональні назви: козачки (Наддніпрянщина), краков'яки (Лемківщина), коломийки (Прикарпаття), співанки (Бойківщина, Гуцульщина), підскоцькі пісні, вівати (Поділля), пісенні походи (Західне Полісся), скочні пісні (Волинь), дрібушки, дріботушки (Центральна Україна), частівки, частушки (Східна і Південна Україна) тощо. Слід зауважити, що танечні пісні відзначаються надзвичайно багатим тематичним діапазоном, оригінальною поетикою та ритмомелодійною специфікою.

Існують відомості, що в часи Київської Русі з основного масиву обрядово-магічної культури язичництва почали виділятися побутові

елементи, які згодом створили стильову основу ліричного роду у фольклорі. Напевно, вже відтоді танцювально-пісенна творчість стає частиною нової народної «сміхової культури». Вагомий внесок у становлення цього жанру східних слов'ян зробили скоморохи, які були постійними учасниками народних свят та дружинних «бесід». У літописах XI–XIV століття згадується мистецтво скоморохів – визначних музикантів, співаків і танцюристів. З XVI століття важливу роль у розвитку танечних моностроф відіграють кобзарі, які перейняли естафету «сміхової культури» від скоморохів. Жартівливі скочні приспівки користувалися великою популярністю в козацькому середовищі та серед повстанців-гайдамак. Неабиякого поширення набули вони також і в робітничому колі. В селянському побуті танкові приспівки звучали на весіллі і на колядуванні, на досвітках і вечорницях, на вигонах, де гуляла молодь, і на толоці після дружної праці [339, с. 55].

Ще одним чинником формування національних співочих традицій була духовна професійна музика, що почала розвиватися з X століття. На той час Київ вже став центром християнства Київської Русі. Саме тут і відбувалося засвоєння багатих традицій візантійського церковного співу, поступово формувався старокиївський монодичний (одноголосний) спів [313, с. 6–7]

Проте з часом середньовічна культура вже не могла задовольнити нових естетичних потреб української громадськості. Тому вже наприкінці XV століття в Україні розпочинається активний розвиток науки, освіти, мистецтва. Упродовж XVI століття братські школи та колегіуми, які функціонували у більшості міст та містечок України, стали тими осередками, де культивувався хоровий спів на високому професійному рівні.

Протягом другої половини XVII–XVIII століття сформувалася багатоголоса церковна музика барокового стилю. В Україні цей спів називали партесним (від лат. pars – частина, партія). Активний розвиток партесного співу дав поштовх для появи нових жанрів, найвагомішим з яких став партесний концерт. Своїм художнім рівнем та професійною

майстерністю український партесний концерт не поступався ранньобароковій західноєвропейській церковній музиці.

У цей час в українській професіональній музиці з'являються авторські партесні концерти. Їх створення пов'язують з початком формування української композиторської школи.

Важлива роль у музичній культурі цього періоду належить кантовому жанрові. Поряд із духовними з'являються й світські канти. У світських кантах зароджується нова образність, нова інтонаційна сфера; у них простежується особливо тісне зближення з фольклором і кристалізується новий жанр – пісня- романс.

Починаючи з другої половини XVIII століття відбувається професіоналізація української композиторської школи. З'являються нові імена митців, творчість яких вийшла далеко за регіональні межі. Серед них – М. Бортнянський, Д. Березовський, А. Ведель. Ці композитори – класики хорової поліфонії в українській музиці, фуги яких відзначаються українськими національними рисами, багатством хорової фактури і різноманітним фактурно-тембровим розвитком. Вони вдало поєднували тогочасну західноєвропейську композиторську техніку з українськими традиціями духовної музики, українською піснею-романсом, створивши музику визначної національної самобутності.

Наприкінці XVIII століття в українській музиці простежується зміна стильової ситуації. У творчості композиторів з'являються нові тенденції, що були характерними для західноєвропейської музики «передкласичного періоду» (ознаки галантного стилю з виокремленням чуттєвого начала), а також деякі особливості раннього і зрілого класичного стилю, який формувався в цей час.

Новий стиль української духовної музики середини XVIII – початку XIX століття найповніше представлений жанром хорового концерту, якому властиві такі характерні риси:

1. Використання текстів високої літературно-художньої якості – псалмів, які з особливою поетичністю й ліризмом передавали релігійні

переживання людської душі, філософські думки, розкривали широку гаму почуттів.

2. Засвоєння західноєвропейської композиторської техніки класичного стилю, яка асимілювалася з національними духовно-хоровими традиціями і створила основу циклічного духовного концерту. Саме цей жанр (як і партесний концерт) став явищем виключно українським, який не має прямих аналогів у західній музиці.

3. Зв'язок із традиціями барокового партесного концерту: у фактурних зіставленнях ансамблевого звучання та сольних епізодів з хоровим tutti; поєднанні акордово-гармонічної фактури та імітаційно-поліфонічних побудов. Нова якість поліфонічної фактури, що проявилося у поширенні форми фуги.

4. Нові риси, притаманні класичному стилю (внутрішня простота, гармонійність, ясність) та ознаки сентименталізму (підсилення особистісного начала, емоційне втілення людських почуттів, чуттєві інтонації тощо).

5. Наспівність мелодики, яка спирається на українську народну ліричну пісню та пісню-романс.

6. Європейська система запису музики: якщо партесні концерти записували «київською» квадратною нотацією у вигляді окремих голосів (партесів, партій), то духовні концерти другої половини XVIII століття – сучасними нотами круглої форми з тактовими рисками у вигляді хорових партитур.

7. Перевага чотириголосся, тобто зменшення загальної кількості голосів і тенденція до камернізації звучності (на відміну від партесної монументальності).

8. Циклічність форми з контрастними частинами, що свідчить про вплив класичного інструментального сонатно-симфонічного циклу. Найпоширеніші – три- та чотири частинні хорові цикли.

9. Опора на класичну функціональну гармонічну систему.

10. Більш індивідуалізований, у порівнянні з партесним концертом, музичний тематизм, який почасту мав пісенну жанрову основу, близьку

народній пісні-романсу, а також зазнав впливу давньоукраїнської церковної монодії та західноєвропейської інструментальної й оперної музики [460].

Протягом XIX століття продовжують розвиватися різні жанри світської музики: пісня-романс, музично-драматичні твори. Відбувається поступовий перехід від класицизму до романтизму, який в Україні став формою національно-культурного відродження. Цей стильовий напрям отримав яскраве втілення у хоровій творчості М. Вербицького, І. Лаврівського, П. Ніщинського, П. Сокальського, А. Вахнянина, В. Матюка, С. Воробкевича, в опері С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм», у більшості вокально-хорових жанрів творчості М. Лисенка.

Микола Лисенко своєю творчістю підсумував досягнення попередників і розпочав нову епоху в розвитку національної музичної культури. Композитор створив національні різновиди майже всіх тогочасних музичних жанрів. Його новаторство у галузі вокально-хорової музики пов’язане, у першу чергу, із започаткуванням таких жанрів, як хорова пісня, мініатюра, поема, баркарола, кантата.

Середина XIX століття в історії української музики чітко окреслюється як важливий етап, позначений появою нових форм музичного спілкування, зокрема вокально-хорового виконавства, та становленням концертної хорової композиції. У другій половині XIX століття мистецький процес охоплює всі українські землі. В руслі традицій попереднього етапу працюють М. Лисенко, А. Вахнянин, П. Бажанський, І. Біликовський, В. Матюк, С. Воробкевич, П. Сокальський, П. Ніщинський. Одним з вагомих здобутків генерації композиторів цього періоду було поширення образно-художнього діапазону та інтонаційно-жанрових потенцій народної протяжної пісні, думних розспівів, козацької героїчної пісенності поряд з подальшим опануванням інтонацій міської пісні-романсу, що збагатило музичний тематизм хорових творів [175].

Творчі й естетичні засади М. Лисенка, національний стиль його музики справили значний вплив на його послідовників – К. Стеценка,

М. Леонтовича, Я. Степового, О. Кошиця, С. Людкевича, О. Нижанківського, Д. Січинського, Ф. Колессу та ін.

У становленні української музичної культури після 1917 року хорове мистецтво відіграло особливу роль. Насамперед хорова музика мала високий статус професіонального мистецтва – репрезентативного, функціонуючого на всіх рівнях суспільної будови. В ній віддавна органічно поєднувалися і динамічно взаємодіяли традиції селянського пісенного побуту, культової музики і концертної хорової практики. До когорти популярних майстрів хорової композиції цього періоду належали К. Стеценко, М. Леонтович, Я. Степовий, П. Синиця, Я. Яциневич, М. Вериківський, П. Козицький, В. Верховинець, М. Скорульський.

В розвитку жанру обробки народної пісні надзвичайно вагома роль належала М. Леонтовичу. Його хорові мініатюри – одна з вершин українського музичного професіоналізму. Лінію хорової мініатюри продовжили у своїй творчості М. Вериківський, М. Колесса, Л. Ревуцький, В. Косенко, Ю. Мейтус. У їхній творчості значно оновлюються традиційні засоби виразності, в вокально-хорову музику проникають елементи, типові для масових пісень, зростає інтерес до таких жанрових форм, як поема, хорова сценка, сюїта, тема з варіаціями, рондо та ін.

У післявоєнний час нова генерація композиторів у вокально-хоровій творчості відновлює і підносить на вищий щабель розвитку твори a cappella. Серед таких митців відзначимо А. Кос-Анатольського, Є. Козака, Г. Жуковського, Г. Майбороду, І. Шамо, В. Кирейка, М. Дремлюгу, А. Коломієць. На межі 60-х років XX століття дебютувала плеяда митців, творчість яких позначена пошуком оновлення форм і стилю. У цьому напрямі найяскравішими виявилися Л. Дичко, Ю. Іщенко, Л. Грабовський, В. Бібік [175].

Джерела, що стають чинниками стилеутворення протягом останньої третини XX – початку XX століття, є надзвичайно різноманітними: індивідуальні композиторські стилі народжуються у ситуації тотального

синтезу, що відбиває плюралістичний погляд митців на світ, є відтворенням у музиці різноманітних світоглядних діалогів, різних точок зору на життя.

Світосприйняття сучасної людини передбачає своєрідну духовну поліфонію. У конкретних композиторських манерах, індивідуальних стилях це нерідко матеріалізується через поєднання у межах одного твору цілком несумісних, на перший погляд, інтонаційно-смислових начал.

«Нова фольклорна хвиля» у творах М. Скорика, Л. Дичко, Л. Грабовського була зорієнтована на збереження етнографічної цілісності, залучення до композиторської діяльності фольклорних джерел, що досягається непрямим цитуванням звукового матеріалу з використанням цілого комплексу якостей, як от: тембрових характеристик, типу ритмічної пульсації, принципів формування мовних особливостей поетичного тексту.

Активізація громадського життя другої половини XX століття, розвиток різних видів національного мистецтва не могли не впливати на композиторську творчість. Перед композиторами постали складні завдання, пов’язані із втіленням нового змісту, з необхідністю відобразити динамізм епохи, знайти такі засоби виразності, які б краще, ніж традиційні, відповідали логіці історичного розвитку. Важливою тенденцією в розвитку української музики став стрімкий процес її професіоналізації.

Бурхлива хвиля хорового ренесансу в 90-х роках сколихнула усіх – музикознавців, дослідників минулих епох, композиторів, виконавців і, нарешті, величезну слухацьку аудиторію, яка все більше виявляє зацікавленість як до старовинної музики, так і до сучасних опусів. Присвятили свою творчість вокально-хоровій музиці композитори сучасності – В. Зубицький, В. Камінський, М. Шух, О. Яківчук, Г. Гаврилець, В. Рунчак, В. Степурко, Ю. Алжнєв, О. Скрипник та ін. [175].

Починаючи з другої половини XIX століття, включення народних танців у драматичні твори стає регулярним у творчості корифеїв українського професійного театру М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого. Спочатку ці танці не були органічним компонентом

драматичної дії, а являли собою своєрідне вкраплення танцювальних номерів (дивертисментів). Слід зазначити, що включення народних танців (зокрема, гопака) у виставу деякими українськими режисерами з часом набуло характеру моди і стало використовуватися в суто розважальному плані, часто призводячи до порушення сценічної дії. Така вульгаризація українського театру, музично-драматичного за своїм походженням і сутністю, викликала занепокоєння діячів національної культури (І. Франка, М. Заньковецької, І. Карпенко-Карого, М. Кропивницького, М. Садовського, М. Старицького, та ін.), які категорично виступили проти цієї «горілчаної гопакодії». На противагу цій тенденції, у їх творчості – зокрема, творчості М. Старицького – відбувається переосмислення значення дивертисменту, в результаті чого танець використовується як засіб особливої характеристики персонажа і починає виступати як повноправна складова драматичної сценічної дії [268, с. 9].

Починаючи з кінця XIX століття, відбувається процес об'єктивації українського народного танцю, що в кінцевому результаті призводить, з одного боку, до перетворення його на твір сценічного мистецтва («масового» та «елітарного»), а з іншого (особливо у другій половині XX століття) – в об'єкт наукової рефлексії (у мистецтвознавчому, соціологічному, культурологічному, етнографічному та інших аспектах) [368, с. 23].

Під впливом багатих та розмаїтих фольклорних, вокально-хорових танцювальних традицій розпочинається активний процес становлення українського вокально-хореографічного мистецтва. Створюються професійні хореографічні колективи, багато з яких існують дотепер: Ансамбль народного танцю УРСР (1937 рік), Ансамбль пісні й танцю київського військового округу (1939 рік), Гуцульський державний ансамбль пісні і танцю (1939 рік), Український народний хор (1943 рік), Закарпатський народний хор (1946 рік), Черкаський народний хор (1957 рік) та інші, які своєю творчістю, завдяки гастролям у багатьох зарубіжних країнах, засвідчили перед усім світом справді високий рівень української народної

хореографічної культури і справили плодотворний вплив на її подальший розвиток.

Уперше в Україні народний танець було академізовано шляхом синтезування елементів народного і класичного танців глибинним знавцем фольклору й національної ментальності П. Вірським.

Народно-сценічний танець ми визначаємо як танець, створений на основі трансформованого задля виконання за законами сцени фольклорного (народного, етнічного) першоджерела (танцю чи танців).

Історичне значення для формування професійної хореографічної школи народно-сценічного танцю мав український класичний театр. Видатні українські артисти вчилися у народу танцювати, у народному хореографічному мистецтві черпали барви для своїх сценічних образів. Завдяки танцювальному мистецтву акторів, на сцені стверджувався самобутній український танець, його стилістичні та жанрові особливості.

Таким чином, наприкінці XIX – початку XX століття намітилися дві тенденції розвитку професійної хореографії. Перша була пов’язана з перенесенням на сцену зразків українського народного танцю без будь-яких суттєвих змін, друга – з яскравою театралізацією та стилізацією українського народного танцю шляхом його технічного ускладнення та вільної сценічної інтерпретації. Фундатором першого напряму національної хореографії був дослідник української фольклорної пісні та танцю В. Верховинець. Біля витоків другого стояв відомий балетмейстер Н. Ніжинський. Значний внесок у розвиток професійної школи танцю зробили практики-балетмейстери: Р. Захаров, Т. Устинова, Т. Ткаченко та інші. Їх роботи допомагають поглибити трактування і зробити наголоси на особливостях розвитку сучасної народної хореографії.

На початку XX століття в українському театрі починається період творчих пошуків, який очолили М. Садовський, П. Саксаганський, О. Загаров, Л. Курбас. Дискусії точились з приводу моделей, за якими треба його будувати, на основі загальноєвропейських (психологічного модерну) чи тільки національних традицій (реалістична народно-побутова драма).

Згідно концепції «модернового театру» Л. Курбаса танець розглядався не просто як складова драматичної дії, а, скоріше, як її сенсоутворюючий компонент: драматична дія і танець, по-суті, в єдиному цілому, «єдність простору і часу в русі», «масова ритмопластична поліфонія у рухові людини на сцені», що дає можливість здійснення імпровізації в трьох її аспектах: «як абсолютне регулювання і корегування того, що робиш; постійне тривання в тому, що буде, а не в тому, що є; абсолютна ритмова напруженість» [269, с. 41].

Такий підхід передбачав звернення до народного танцю і розвивав на цій основі саме українську хореографічну культуру. У контексті розуміння митцем танцю як «об'єднання часу, простору і ритму» простежується зв'язок курбасівського розуміння імпровізації з так званим «експресивним танцем» і розвитком нових модернових форм танцю у світовому хореографічному мистецтві, що інтегрує традиції та інновації.

На жаль, ці ідеї не були належною мірою реалізовані у вітчизняній хореографічній культурі. Професіоналізація народного танцювального мистецтва, що виявилася в тому числі у його відособленні від драматичного театру, пов'язана з іменами В. Верховинця, В. Авраменка і П. Вірського.

Балетмейстерська творчість В. Верховинця фактично започатковує самостійне функціонування народного танцю, як виду мистецтва, на основі створення ансамблю народного танцю. «Хореографічні вечори», організовані В.Верховинцем у 1912 році в театрі М. Садовського, стали поштовхом до виникнення численних балетних шкіл, різних танцювальних колективів, ритмопластичних груп, танцювальних студій. Першими українськими (так званими козацькими) танцювальними ансамблями були «Орбєлбол» та «Українські козаки з шаблями», а також пізніше створений В.Верховинцем жіночий хоровий театралізований ансамбль («Жінхоранс»), що справили вплив на подальший розвиток української сценічної хореографії.

Василь Авраменко працював у театрі М. Садовського, спілкувався із В. Верховинцем, опановував його досвід сценічного втілення народних

танцювальних форм. Дослідницький інтерес до лексики українського народного танцю змусив В. Авраменка не тільки збирати різноманітні етнографічні описи, але й у своїх лекціях-концертах їх демонструвати в автентичній редакції рухів. Саме на цій основі він робить перші хореографічні композиції, прагнучи в них, за допомогою народної танцювальної лексики, створювати узагальнюючі народні образи-символи.

Актуальні для того часу ідеї і настрої знайшли своє відображення у тематиці його композицій. Це образи пов'язані з історією визвольної боротьби українського народу, протест проти будь-яких форм насильства і гноблення («Горе Ізраїлю»). Це також образи-характери, психологічні портрети («Сон Катерини»), що символізують риси української ментальності («Русалки», «За Україну»), образно-драматичні сповіді-співи про волю («Чумак»), хореографічні ілюстрації історичних та поетичних сюжетів українського минулого, що розкривають типові риси українського народного характеру («Гайдамаки», «Запорожці пишуть лист до султана», «Січ отамана Сірка», «Довбушева ніч»).

У своїх композиціях В. Авраменко прагне до відтворення традиційно-національної символіки, поєднуючи різні засоби («Великодня гаївка»), розгортаючи її зміст в окремих, тематично поєднаних подіях, одязі, співах, рухах. Особливе значення він надає коломийковим композиціям, як уособленню різних проявів народного життя, використовуючи для розкриття сюжетної лінії різні комбінації традиційних для народного танцю смислових рухів.

Ритуальна танцювальна ритміка збережена ним як основа в композиції «Чумачок», композиція народної кадрилі – у постановці «Катерина» («Херсонка»); ігрова змагальна природа бойових українських танців по-різному інтерпретується в «Аркані» та «Запорізькому герці», відповідно до тих значень, із якими їх лексика пов'язувалася у народних традиціях; обрядова символіка рухів використовується ним як основа в композиції «Журавель», у різних фольклорно-регіональних варіантах він інтерпретує

традиційні «Гопак» і «Козачок». І все це набуває яскравого образного втілення різнобічними театрально-сценічними засобами, підпорядковуючись певній ідеї [241, с. 10].

В. Авраменко був переконаний, що тільки народний танець здатен сприяти органічному засвоєнню моральних й інших традиційних для українського народу духовних цінностей, оскільки він зберігає і передає з покоління в покоління відповідні до них поведінкові норми та форми міжособистісного спілкування, ставлення людей один до одного. Танець дає змогу відчути культурну вагу традиційного одягу, зрозуміти його мову, а також мову інших складників народної танцювальної практики як органічної єдності, що по-різному виявляє та узагальнює характерні риси української ментальності в її зв'язках із землею, з якої вона народилась. Саме тому народна танцювальна лексика у В. Авраменка тлумачиться як синхронний контекст лексики музичної [241, с. 11].

Театральний танець, виділяючись з побутового, поступово перетворився у самостійний сценічний вид мистецтва, який зараз називається класичним танцем або балетом, хоча в його узагальненості й поетичній умовності спостерігається глибока народна основа.

Українські композитори і хореографи намагалися театралізувати різні жанри і види танцювального фольклору. Народний танець і танцювальна музика влилися живильним струменем у музично-драматичне мистецтво, збагатили його образно-виражальні засоби, набуваючи, в свою чергу, у відповідності з вимогами театральної сцени нових якостей і форм.

Основоположником нового українського сценічного жанру – театралізованої пісні, постановником театралізованих вокально-хореографічних композицій і циклічних концертів став В. Верховинець. Своєрідною лабораторією втілення в життя новаторських ідей митця, відродження кращих традицій українського народного мистецтва, піднесення його на високий професійно- виконавський рівень став жіночий хоровий театралізований ансамбль «Жінхоранс», що вирішально вплинув на

подальший розвиток української сценічної хореографії. Заснуванню колективу у 1930 році передувала довготривала підготовча робота в усіх сферах діяльності хореографа, яка пройшла три стадії: дослідження пісенного й обрядового фольклору; вивчення народної хореографії і театральна музично- виховна діяльність; створення українського музично-ігрового репертуару для дітей і педагогічна діяльність у вищих навчальних закладах у період 1919–1930 років. Передумовами до створення «Жінхорансу» були студіювання українського фольклору, написання на основі етнографічних досліджень таких науково-теоретичних праць, як «Українське весілля», «Теорія українського народного танцю», «Весняночка», впровадження розроблених у них принципів і положень у практичну музично-педагогічну діяльність [41, с. 127].

Відомий віртуозний танцівник і балетмейстер В. Литвиненко та досвідчений хореограф-фольклорист В. Верховинець вперше зробили спробу поєднати лексику класичного танцю і самобутню форму українського хореографічного фольклору у балетній виставі «Пан Каньовський» М. Вериківського, в квітні 1931 року. В. Верховинець спробував перенести на балетну сцену точні копії записаних ним народних танців. Та у майбутній балетній виставі, на етапі репетицій, виявилася суперечливість і неузгодженість двох різних інтонаційно-контрастних виражальних засобів: класичного танцю і автентичних зразків українського хореографічного фольклору [105, с. 7].

З метою гармонійного поєднання в лексиці та структурних формах національного балету класичного і народного танців, балетмейстери-постановники спробували театралізувати фольклорні зразки, ускладнивши їх віртуозними елементами класики. Ці пошуки виявилися ефективними: уперше в історії балетного театру класична та українська народно-сценічна хореографії об’єдналися, ставши плідним ґрунтом для створення своєрідної танцювальної форми.

Завдяки взаємозбагаченню класичного та народного танців хореографічні картини в українських операх «Наталка Полтавка» та

«Запорожець за Дунаєм» (обидві – 1936 рік), що були показані в Москві, не перетворилися на вставні ілюстративні дивертисменти, а стали емоційною кульмінацією розвитку дії [105, с. 8].

Національний класичний балет «Лілея» К. Данькевича і балетмейстера Г. Березової, прем'єра якого відбулася в серпні 1940 року на сцені Київського оперного театру імені Т. Г. Шевченка, став не лише закономірним продовженням національних класичних музично-театральних традицій, а й якісно новим етапом у розвитку українського балетного театру [105, с. 9].

Як показало дослідження, більшість балетмейстерів, працюючи над обробкою фольклорного танцю чи постановкою власного твору на основі народних обрядів, звичаїв, традицій, найчастіше використовували танцювальний фольклор як суто прикладний, зовнішньо ілюстративний матеріал, без врахування його соціально-історичної та культурно-естетичної природи, композиції, музики, дії тощо.

Постійні новаційні пошуки у жанрі народно-сценічної хореографії спричинилися до створення значної кількості високопрофесійних вокально-хореографічних колективів у різних регіонах України. Ці колективи, на основі узагальненого досвіду провідних балетмейстерів-реформаторів, втілювали у творчості нові концепції, апробували репертуар, побудований на зразках народної хореографії та автентичного співу з елементами яскравої театралізації та декорацій.

Одним з перших таких колективів був Заслужений академічний ансамбль пісні і танцю України «Донбас», що розпочав свою творчу діяльність 1937 року у місті Сталіно (сучасний Донецьк). Першими керівниками колективу були Б. Коганер, М. Баканін, В. Бальшин – талановиті балетмейстери, композиції яких зачарували глядачів та слухачів яскравим видовищем колоритного мистецтва рідної землі. У роки Другої світової війни (1941–1945 років) колектив відпрацював понад 900 концертів. Вагомий внесок у розвиток хореографічної культури ансамблю зробив народний артист України О. Гомон, який працював художнім керівником та

головним балетмейстером колективу упродовж 1976–1981 років. Чимало концертних програм, створених митцем, дотепер є у репертуарі ансамблю. Серед них варто відзначити такі хореографічні постановки, як «Святковий козачок», «Теленки», «Гопак», хореографічна мініатюра «Горлиця» [41, с. 127].

Унікальним явищем в історії музичної та хореографічної культури України є Національний академічний гуцульський ансамбль пісні і танцю «Гуцулія» (м. Івано-Франківськ), засновником якого у 1939 році виступив Я. Барнич. Перші гастролі Гуцульського ансамблю пісні і танцю відбулися у 1940-му році. Керівником балетної групи колективу став Я. Чуперчук – видатний український балетмейстер, етнограф, артист, унікальна особистість у гуцульській хореографії. Віртуоз гуцульського танцю, Я. Чуперчук створив понад 100 хореографічних та вокально-хореографічних творів, до яких сам писав пісні. Його багатолітня діяльність стала основою репертуарів багатьох сучасних колективів в Україні та за її межами. Володіння глибокими знаннями гуцульського фольклору, робота в театрах, хореографічні знання, здобуті у школі В. Авраменка, допомогли балетмейстерові втілити власні ідеї в танцювальних постановках: «Пісня Бескидів», «Аркан», «Гуцулка на царині», «Співай, рідний краю», «Великодні хороводи», «Коломийки». Він вдало поєднував танець, пісню, слово в єдине ціле. Цей синтез був основою так званих «чуперчукових» вокально-хореографічних композицій. Багато часу балетмейстер присвячує хореографічним постановкам на тему українських народних пісень – «Їхав козак за Дунай», «Розпрягайте, хлопці, коні», «Кину кужіль на полицю», в яких відчувалася школа В. Авраменка [41, с. 128].

Значною подією у культурно-мистецькому житті України стало заснування у 1944 році при Чернівецькій обласній філармонії професійного художнього колективу – Заслуженого академічного буковинського ансамблю пісні й танцю. Першим керівником ансамблю став став фольклорист та самодіяльний композитор Г. Шевчук, а балетмейстером – киянин Г. Дихта. Варто також відзначити, що вагомий внесок у творчий доробок колективу зробив заслужений артист України, балетмейстер Д. Ластівка. Завдяки

розширенню репертуарної палітри та збереженню етнографічної самобутності постановок, митець домігся зростання професіонального виконавського рівня в ансамблі. Він їздив у фольклорні експедиції селами Буковини, збираючи кращі зразки народної хореографії [41, с. 129].

Дарій Ластівка глибоко відчував ритміку сценічного танцю, танцювальний образ, драматургію. У 1969 році Буковинському ансамблю пісні і танцю було присвоєно почесне звання «Заслужений ансамбль України», а у 2004 році – звання «Академічного». Як відзначає Тетяна Благова, «вокально-хореографічне мистецтво, яке репрезентує ансамбль, його яскрава самобутність, своєрідність виконавського стилю, поєднаного із високою професійною культурою, забезпечують йому визнання як одному із кращих колективів України» [41, с. 129].

Ще одним самобутнім вокально-хореографічним колективом став Заслужений академічний закарпатський народний хор. Колектив був заснований 1945 року у місті Ужгороді. Художнім керівником колективу призначено М. Добродєєва, головним балетмейстером – В. Ангарова. У 1959 році, за наказом Президії Верховної Ради УРСР, Закарпатському народному хору присвоєно почесне звання «Заслужений колектив УРСР». До його складу входять хорова, танцювальна та оркестрова групи. Колектив працює у кількості 85 артистів [41, с. 128]

Незмінним балетмейстером-постановником колективу упродовж кількох десятиліть є народна артистка України К. Балог. Її багаторічна творча діяльність характеризується фіксацією, записуванням, обробкою народно-хореографічних композицій зі збереженням їх автентичності для наступних поколінь. Таким способом були записані і поставлені такі танці, як «Раковецький кручений», «Бубнарський», «Чотирянка», «Бойківські забави», «Вівчарі на полонині», «Дробойка», «Березнянка». К. Балог з надзвичайною обережністю ставиться до автентики танцю, зберігаючи його дух, характер, основні елементи.

Слід відзначити, що Заслужений закарпатський народний хор пропагує і збагачує не тільки українську пісенну й хореографічну культуру, а й

мистецтво національних меншин, які здавна заселяють закарпатський регіон. У репертуарі колективу – українські, словацькі, угорські, чеські, румунські, німецькі та російські народні пісні й танці, які він успішно репрезентує якв Україні, так і за кордоном.

Новий етап сценічної інтерпретації народного танцю починається з приходом в українську хореографію П. Вірського. Він узагальнив творчий досвід своїх попередників (Г. Березової, М. Болотова, В. Верховинця, М. Соболя), трансформувавши його в контекст ідей, які обстоювали у цей період реформатори класичного балету. Співпрацюючи з К. Голейзовським, майстром хореографічної мініатюри, П. Вірський створює новий різновид народно-сценічного танцю – академічний, в якому переважають графічна окресленість малюнків, скульптурність та вишуканість танцювальних рухів. Митець не відмовляється від знакової системи національного танцю, а лише доповнює її за допомогою хореографічних абстракцій класичного танцю новими пластичними образами, що дозволяє йому посилити виразність кожного елемента і спрямувати на відтворення ідейного змісту. Яскравий приклад – постановка П. Вірським танців у «Запорожці за Дунаєм» (1936) С. Гулака-Артемовського, в яких домінують чітке вивершення кожної музичної фрази, символічна багатозначність танцювальних комбінацій, їхня різноманітність, що сполучаються у драматургічно виважену, поліфонічно насичену смисловими акцентами танцювальну композицію.

Справжніми взірцями українського жіночого народно-сценічного танцю стали хореографічні композиції П. Вірського (1955–1975 роки). З огляду на жіночий танець номери П. Вірського можна розподілити на три групи: танці суто жіночі за складом («Плескач», «Рукодільниці» та ін.); з головним жіночим образом та акомпануючим жіночим ансамблем виконавиць («Про що верба плаче», «Подоляночка» та ін.); змішані парні танці, де віртуозно розроблено хореографічну лексику жіночих партій («Гопак», «Буковинський весільний» та ін.). Спираючись на багаті етнокультурні традиції, П. Вірський створив ряд постановок. Для прикладу, в

хореографічній композиції «Ми з України» представлена танцювальна культура всіх регіонів України, в тому числі і Волині.

Творчість К. Василенка розвивалася на національному фольклорі й відзначалася демократичністю та гуманністю. Він звертався до народного танцю як до: ефективного засобу формування національної культури і моральних якостей молоді; засобу естетичного розвитку й виховання художніх смаків; передачі духовної спадщини народу наступним поколінням українців.

Розглядаючи українську народну хореографію як поліфункціональне явище, К. Василенко довів, що цьому фольклор, який є основою народних танців. «Фольк» умовно вживається для означення синтезу елементів народного та сучасного contemporarі танців.

Чільне місце в розвитку національної хореографії, зокрема гуцульсько-прикарпатської, належить М. Вантуху, який молоді роки присвятив балетмейстерській діяльності в ансамблі «Юність» (м. Львів), а нині працює художнім керівником Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П. Вірського. Яскравим свідченням потужного внеску М. Вантуха в розвиток сучасної народно-сценічної танцювальної культури Гуцульщини слугує хореографічна композиція «Карпати» – одна з його численних хореографічних постановок.

Розвиток мистецтва в Україні періоду незалежності тісно пов’язаний з революційним переломом у політичному, економічному і соціальному житті нашої країни, її курсом на демократизацію.

Українські музичні колективи й виконавці стали вільними у виборі репертуару, отримали можливість гастролювати за кордоном, презентувати здобутки вітчизняного мистецтва.

Основною умовою розвитку форм хореографічного мистецтва на сучасному етапі є відкритість національної культури світовим мистецьким досягненням. Завдяки чому здобутки української культури стають надбанням усього світу, оцінюються як національний внесок у міжнародний культурний процес.

Сьогодні в Україні плідно працюють такі високопрофесійні колективи, як національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені П. Вірського, національний заслужений академічний хор України імені Г. Вєрьовки, Закарпатський державний народний хор, Волинський державний академічний народний хор, Гуцульський національний ансамбль пісні і танцю «Гуцулія», ансамбль народного танцю «Козаки Поділля», ансамбль народного танцю «Поділля», державний ансамбль пісні і танцю Буковини та ін.; професійні фольклорні колективи: ансамбль національного обряду «Родослав», етнографічний фольклорний ансамбль «Берегиня», український фольклорний етнографічний ансамбль «Калина» та інші.

Діяльність колективів, що поєднують музику, вокал і танець, ґрунтується на синтезі мистецтв. Так, у процесі виконання твору, або композиції, яка написана музикантом і поставлена на сцені балетмейстером, використовуються засоби танцювальної пластики, музики, вокалу, декорацій, пантоміми тощо.

Таким чином, узагальнюючи теоретичні судження філософів, культурологів, мистецтвознавців щодо синтезу мистецтв ми визначаємо, що **вокально-хореографічна культура – це** складне, багатошарове утворення, що об’єднує вокально-хорове, народно-інструментальне ансамблеве (оркестрове) та хореографічне мистецтво, сам процес виконавської творчості, його результати і систему заходів щодо створення, збереження і розповсюдження художніх цінностей, підготовці творчих кадрів і глядацької аудиторії.

Ядром вокально-хореографічної культури є **вокально-хореографічне мистецтво**, яке поєднує в одному творі чи композиції засобів танцювальної пластики, інструментальної музики, ансамблевого чи хорового співу, декорацій, пантоміми, за допомогою яких розкривається сюжетна лінія.

Вокально-хореографічні колективи мають три складові частини: хор або вокальний ансамбль, оркестр, танцювальна група. Вокально-хореографічні композиції, що починають та закінчують програму, в яких

бере участь весь колектив; танцювальна група представлена у програмі окремими номерами чи в пісенно-танцювальних картинах, ілюструючи, розкривають сюжет пісні. Робота балетмейстера в таких колективах має більше можливостей, тому що танцювальні постановки мають допоміжні барви (звучання хору та участь його у масових сценах, підсилює відеоряд всієї композиції).

Але формальне залучення різних видів мистецтв у межах однієї композиції не є запорукою народження синтетичного видовища. Більш того, механічне поєднання мистецтв призводить до принципово іншого явища – еклектизму в його непрофесійному прояві (на відміну від еклектизму як засобу виразності). Синтез в мистецтві досягається завдяки універсалізму художнього мислення і світогляду митця, здатності постановника до цілісного сприйняття і відображення. Відсутність у сценічному творі органічності часто є наслідком свідомого прагнення до створення ефектнішого видовища. Однак у такому разі художні прийоми і засоби впливу на глядачів, себто форма, видаються за самий синтетичний зміст, тим самим перекручується сутність синтезу мистецтв. Натомість під впливом справді творчого синтезу знімається суперечність між взаємодіючими видами мистецтва й народжується зовсім нова якість. Причому кожному окремо взятому виду мистецтва властиві риси синтезу.

На нашу думку, саме синтез мистецтв стає фундаментом розвитку художньої, технічної, смислової діяльності вокально-хореографічних колективів, сприяє збагаченню засобів виразності, одним з яких є пластика, що виражається в подоланні замкнутості і насиченні за рахунок адаптації виразних елементів інших художніх систем.

Рух, жест є мовою пластики, яка буває дуже абстрагованою, «алогічною» із позицій реального просторового світу, маючи при цьому логіку і змістовність вищого гатунку. Завдяки цьому пластика здатна відображувати глибинні психологічні процеси, і, будучи породженням природних властивостей людської особистості, сприйматися в усій своїй

багатогранності. Це важливо для розуміння безсюжетних хореографічних прочитань складної музики, які вирішуються, як правило, засобами умовної пластичної мови, що відповідає узагальненій виразності звукового першоджерела музичного твору. Обумовленість руху музичною основою становить сутність синтезу мистецтв у хореографії.

Сучасній хореографії властивий певний дуалізм: з одного боку, вона тяжіє до музики і відповідних засобів виразності, з іншого – розвивається як театральне мистецтво.

Таким чином, узагальнення результатів дослідницького аналізу, показує, що на кожному історико-культурному етапі розвитку суспільства синтез мистецтв має свою специфіку, кожний окремий історичний етап супроводжується, скажімо, процесом взаємодії або взаємовідторгнення певних видів мистецтв (унаслідок якого виникає новий синтез), зближенням художніх традицій певних територіальних зон, утворенням традицій на базі вже існуючих норм, міграцією ідейних принципів з одного культу.

Отже, українське вокально-хореографічне мистецтво – невичерпний арсенал зображально-виражальних засобів, органічна складова духовного життя людей. Воно акумулює у собі тенденції, в яких знайшли своє віддзеркалення національні ідеї, узагальнені в мистецтві другої половини XX століття.

Аналіз теоретичних аспектів проблеми показав, що синтез мистецтв бере свої витоки в глибокій давнині, коли первісний синкретизм органічно вплітається в культуру античності та стає особливим творчим знаменням в культурі Нового часу. В історії естетичної та мистецтвознавчої думки теоретичне осмислення феномену синтезу мистецтв з’являється і заявляє про себе наприкінці XVIII – початку XIX століття. Саме у період розквіту європейського романтизму утверджується ідея, що кожне із мистецтв потенційно міститься в суміжному, а мова мистецтв загалом може розглядатися як єдина стихія загального художнього мислення.

У вокально-хореографічному мистецтві поєднується мистецтво співу (ансамблевого або хорового), танцю та інструментальної музики, спостерігається як збереження видових характерних окремих мистецтв, так і їхній взаємовплив та взаємозбагачення.

Огляд джерел за темою дослідження показав, що становлення української хореографії проходило у тісному взаємозв'язку з національними традиціями, і зовнішні впливи відбивалися більше на рівні пластичних форм хореографічного втілення художнього образу, ніж його внутрішнього змісту.

Соціокультурні та політичні передумови, що спонукали українських митців до пошуку засобів, адекватних вирішенню завдань створення національної концепції опанування художніх інновацій.

Шляхом аналізу мистецтвознавчої літератури, де розглядаються проблеми розвитку в ХХ столітті танцювальних народних традицій у професіональній хореографічній творчості, виокремлено ключові поняття (народний танок, народна танцювальна культура, народна танцювальна лексика), які дають змогу розглядати творчі дослідження в парадигмальних, тобто концептуальних, характеристиках.

«Танець» визначаємо як спосіб освоєння людиною світу та освоєння людини у світі, що характеризується синтетичністю (поєднанням рухів людського тіла часом із музикою, ритмом, співом, мімікою), єдністю зображальних та виражальних компонентів, що в процесі естетизації перетворився на твір окремого виду мистецтва – танцювального (хореографічного).

«Народний танець» – танець, що побутує в природному середовищі у виконанні носіїв фольклорної традиції. «Народно-сценічний танець» визначаємо як танець, створений на основі трансформованого задля виконання за законами сцени фольклорного (народного, етнічного) першоджерела (танцю чи танців), також вживається в ширшому значенні на означення самостійного виду мистецтва.

Поняття «танець» і «танок» не є докорінно тотожними в українській хореографічній культурі. Під танком розуміємо українські хороводні

артефакти, переважно жіночі, витоки яких слід шукати у весняній обрядовості.

Аналіз творчого методу хореографів першої половини ХХ століття дає підстави констатувати, що в цей період виявляються риси нового хореографічного стилю: орієнтація на народні першоджерела, майстерне використання жанру «балетної картини», психологічного портрету, а також застосування різними прийомів художнього узагальнення, напрацьованих різними українськими культурними традиціями: народними та професійними.

Широке звернення до мистецьких засобів, завжди підпорядковувалося завданням відродження системи духовних цінностей, на які орієнтувала фольклорна традиція. Остання сприймалася як головний чинник у творчих експериментах. Тому варіативність, яку відбивають спроби українських хореографів реформувати класичний танець відповідно до вимог часу, спирається на принцип наслідування тим стильовим кодам, що закладені в основу народного танцювального мистецтва. Це дозволяє також констатувати, що жанрові відмінності у формах сценічної хореографії зводяться до авторських інтерпретацій сутнісних характеристик фольклорних засобів створення танцювального образу шляхом прямого копіювання фольклорного танцю (В. Верховинець) або ж опосередкованого, підпорядкованого ідейно-художньому змісту відповідного сюжету (В. Авраменко, П. Вірський, М. Соболь).

Таким чином, особливість музично-хореографічної творчості позначена тенденцією до національного самовизначення, прагненням участі в процесах державотворення, духовного відродження, всебічного розвитку свого народу. Відбулося «вростання» національно забарвленої особистості митця в художньо-естетичний контекст епохи. Історично ця тенденція виявилась у прискореному засвоєнні і синтезуванні духовного спадку Європи, зокрема, пізньоромантичного етапу її художньої культури, якого українська історія практично не знала.

Розділ 2. АМАТОРСЬКЕ ТА ПРОФЕСІЙНЕ ВОКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО У КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ЖИТТІ ВОЛИНІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

2.1. Розвиток аматорського мистецтва Волині другої половини XX – початку XXI століття

У складному і суперечливому процесі суспільного та етнонаціонального поступу України особливої вагомості набуває дослідження самобутнього творчого потенціалу народу не тільки в історичному, теоретичному, але і в регіональному аспекті. У цьому зв'язку актуалізується звернення до місцевих історико-етнографічних традицій, зокрема вокально-танцювальних.

Розмаїта палітра рухів, жестів, поз має яскраво виражене етнічне забарвлення, що відображає національні особливості, психологічні стереотипи, специфічні регіональні та локальні ознаки, різноманітні ракурси пластичного мислення українців.

Сучасне хореознавство все більше зосереджується на накопиченні та систематизації реальнної інформації. Монографічні праці К. Балог [14], О. Бігус [26], Д. Демківа [136], Б. Кокуленка [223], М. Полятикіна [371; 372], В. Тітова [449] розширюють географію наукового пошуку, охоплюючи матеріал танцювальних культур більшості регіонів України. Ці роботи відкрили новий етап дослідження українського народного танцю в усіх його локальних різновидах.

Століттями в різних місцевостях вироблялися свої методи, пов'язані з виконанням танців певних форм і різновидів, з трактуванням пластичних образів. Кожному регіону властивий свій традиційний набір засобів виразності, який надає неповторного колориту народній хореографії, визначає самобутність місцевої танцювальної культури. Навіть у самих назвах танців конкретно і лаконічно окреслені його локальні ознаки, наприклад «Гуцулка», «Сокальський козак», «Херсонський гопак».

На особливий науковий інтерес заслуговує вокально-хореографічна культура Волині. Волинь – один із найбагатших в етнокультурному плані регіон України. До складу історичної Волині входили території сучасної Волинської, Рівненської, західна частина Житомирської та північна частина Тернопільської і Хмельницької областей. Історично так склалося, що перебуваючи під іноземним гнітом, упродовж тривалого часу, Волинь стояла осторонь загальноукраїнського культурного розвитку. Разом з тим, вплив пануючих держав зумовив виникнення характерних мистецьких особливостей Волинського краю, визначив його спорідненість з сусідніми регіонами та державами. Саме культура Польщі, Білорусії, Литви та інших країн зіграла значну роль у становленні, як лексичних, так і стилістичних особливостей народного мистецтва Волині [410, с. 78].

Пласт музичних, художніх, танцювальних традицій краю витриманий в особливій регіональній формі. Науковий доробок фольклористів, етнознавців, істориків містить численні згадки про вокально-хореографічне мистецтво волинян [9], [371], [372].

Багату спадщину про місцеві обряди та свята залишила Леся Українка. Плідну допомогу поетесі у збиранні фольклорних матеріалів та їх обробці надали сестра О. Косач-Кривинюк та брат Михайло. За свідченням К. Квітки, тексти були записані «безпосередньо від волинських селянок і селян» [380, с. 20]. Збереглися окремі унікальні записи текстів «колодяженських» пісень, цикл весільних пісень. Етнографічні матеріали поетеси зафіксували побутування на Волині веснянкових хороводів «Кривий танець», «Зайчик» [380, с. 38–39]. Проте необхідно зауважити, що цей надзвичайно цікавий доробок має саме літературний, а не історично-дослідницький мистецтвознавчий характер.

Слід зазначити, що, незважаючи на багатство і різноманітність, оригінальність та самобутність, пісні і танці волинського регіону не виступали предметом цілеспрямованого наукового дослідження.

Прагнення зберегти свою національну самобутність зумовило значне

збереження у волинському фольклорі слідів давнини, що підтвержується побутуванням донині таких архаїчних народних обрядів, ігор, свят, як ходіння з козою, водіння Куста, святкування Купали, розигри (русалчин Великдень), окремих весільних звичаїв. Так, обов'язковим елементом волинського весілля і сьогодні є ритуальний танок батьків та родичів наречених, «затанцьовування весілля» з хлібом. Сучасні дослідники зафіксували побутування на Волинському Поліссі (села Сваловичі, Хоцунь Любешівського району) кустових обрядів, що зберегли до наших днів чимало архаїчних елементів-символів [67, с. 10].

Деякі історичні джерела містять відомості про хореографічні компоненти традиційних таїнств і ритуалів. Так, у 1592 році поляк Ян Ласицький записав один із залишків язичницького весільного обряду, що побутував у церковному богослужінні на Волині: «Молодих до церкви супроводжували сопілкарі. Після здійснення церковного обряду… з голови нареченої знімають зелений вінок і починають його топтати – це означає прощання з дівоцтвом. Тоді священик бере молодих за руки і веде в танець, а всі інші, взявшись за руки, довгим рядом танцюють за ними. Цей своєрідний ритуал завершується загальними піснями і танцями, плесканням в долоні» [Цит. за: 181, с. 246–247].

Отже, аматорство, як одна із форм народної художньої творчості, активно побутувало на Волині здавна.

Розвиток аматорського мистецтва Волині можна умовно поділити на кілька етапів, кожному з яких притаманні свої художньо-естетичні та стильові особливості.

Перший етап – 40-50-ті роки XX століття – зародження аматорського мистецтва. Державними органами влади ведеться планомірна робота із залучення широких верств населення до колективів художньої самодіяльності. Цей процес мав яскраво виражене ідеологічне забарвлення, тому весь репертуар був спрямований на возвеличення керівників комуністичної партії, уряду, радянського політичного устрою.

Другий етап – 70-80-ті роки ХХ століття – активний розвиток художнього аматорства. У цей період значно зростає рівень самодіяльних колективів. Створені методичні кабінеті опікуються репертуаром аматорів, значна кількість керівників цих колективів мають професійну музичну освіту. Значно розширюється репертуарна палітра аматорських колективів Волині. Поряд з ідеологічно спрямованими творами, виконуються обробки українських народних пісень і танців, а також обробки фольклору інших національностей – росіян, білорусів, латвійців, литовців, молдаван та інших.

Третій етап починається із здобуття Україною незалежності і триває до сьогоднішнього часу. У сучасний період відчувається спад аматорства, що пов’язано з проблемами у фінансово-економічній сфері держави, «розмитістю» державної політики щодо ідейних пріоритетів. Проте, спостерігаються і позитивні тенденції, як от зростання інтересу до національного та регіонального фольклору. Аматорські колективи сучасності піднімають забуті пласти фольклору і пропагують їх серед різних верств населення. Крім того, ряд самодіяльних та професійних композиторів спеціально пишуть твори для таких колективів, що значно розширює їх репертуар і сприяє зростанню професійності. Варто також акцентувати увагу на тому факті, що поряд з музикантами аматорами в цих колективав часто беруть участь і професійні музиканти, що дає змогу включати до репертуару й академічні композиції.

Далі розглянемо діяльність окремих самодіяльних колективів у контексті тенденцій, характерних для кожного з окреслених етапів.

У радянські часи робота із залучення в колективи художньої самодіяльності здійснювалась планомірно і жорстко контролювалась органами державної влади. Серед дорослого населення головну увагу було зосереджено на освіті та самоосвіті громадян, чому активно сприяли спеціально створені народні університети, університети культури, недільні школи тощо. Проте, переважна більшість занять в них була пов’язана з політичним навчанням, нав’язуванням комуністичної ідеології, вивченням основ марксистсько-ленінської теорії.

Позитивним моментом слід вважати те, що, надаючи значної уваги культурно-просвітницькій роботі, партійні з'їзди у своїх директивах та перспективних планах розвитку народного господарства передбачали матеріальне зміцнення культурно-просвітніх закладів, у тому числі й сільських клубів.

Завдяки державному сприянню, зокрема урядовим постановам про розвиток аматорського мистецтва й організацію культурних установ, в країні набуває масовості й організованості художня самодіяльність.

Хорове мистецтво у другій половині XX століття розвивається в контексті ідеологічних доктрин народності, демократичності, реалістичності, що зумовило повернення у його жанрово-стильовій сфері до принципів фольклоризму, домінування жанрів масової народної пісні, програмної хорової п'єси, хорового циклу, оркестрової п'єси з хором. Переважала героїко-патріотична, соціальна, лірична тематика з поєднанням принципів камерності і циклічності. Зазначений період характеризується активізацією музичного життя, проведенням хорових фестивалів і конкурсів, створенням професійних та аматорських хорових колективів.

У цей період аматорську гілку хорового виконавства Волині представляли хорові гурти й хор-ланки. Ці невеликі за складом виконавців хорові колективи (від п'яти до дванадцяти учасників) були носіями фольклорної пісенної традиції волинського краю.

Хор-ланки міцно утвердилися в практиці сільської художньої самодіяльності. Такі хорові колективи функціонували в кожному районі Волинської області й мали великий успіх у слухачів, що засвідчують архівні документи, публікації у пресі, концертні програми тощо.

Це, наприклад, хор-ланки сіл Забужжя і Коцюри Любомльського району, Залізниця Любешівського району, Острів Ківерцівського, Хотішово Ратнівського, Нуйно Камінь-Каширського, Рудники Маневицького, Залізниця Луцького району; хор-ланки колгоспів ім. Куйбишева, «50-річчя Жовтня», «Ленінський шлях» й «Іскра» Іваничівського району, «Росія» й ім.

Б. Хмельницького Рожищенського району, «Слава» Володимир-Волинського, «Дружба» Ківерцівського районів та багато ін. За даними Державного архіву Волинської області, в обласному фестивалі народної творчості (1955 рік) взяли участь 128 хор-ланок і вокальних ансамблів [137].

Волинський край на той час жив досить жвавим і повнокровним культурним життям. Тут діяв свій театр, виставлялися відомі художники, відбувалися гастрольні концерти митців України. Волинські навчальні заклади мали постійно діючі хори, оркестри, ансамблі і своїх виконавців.

Дослідження показало, що загалом рівень майстерності волинських аматорів був досить високим. Свідченням цього є те, що у 1959 році при Луцькому міському Будинку культури була створена оперна студія. Першою виставою студії стала «Катерина» М.Аркаса. Це була вагома заявка на творче життя. Наступною виставою студії «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака- Артемовського було завойоване право на її повноцінне творче життя.

У рецензії на цю виставу, вміщеній у газеті «Радянська Волинь» від 18 травня 1960 року зазначалось, що на роль Карася був запрошений соліст Київського Академічного театру опери і балету ім. Т. Г. Шевченка – В. Пазич. Вистава стала визначною подією у мистецькому житті міста.

Глибоко розкрила образ Одарки викладач Луцького музпедучилища Д. Шевченко. Рецензенти відзначили успішні виступи акторів В. Шпака, Є. Левкович, Г. Тридуба, А. Суйко, О. Корольчука та ін.

Музичні критики відмічали злагодженість та високий рівень звучання хору (керівник М. Михайловський), майстерність диригента вистави М. Покровського. Рецензент К. Наумов писав, що колектив оперної студії при Луцькому міському Будинку культури зарекомендував себе творчо здатним і перспективним. Очолював студію впродовж багатьох років О. Головерса.

З метою подальшого розвитку класичного танцювального мистецтва у 1959 року в місті Луцьку була створена балетна студія. Організувало цей

навчальний мистецький осередок подружжя Маркіних. І Маркіна, яка тривалий час була солісткою Ленінградського театру опери і балету, досконало володіла новими на той час методиками балетмейстерської практики. П. Маркін читав для студійців курс музичної грамоти та історії балету, виконував функції художнього керівника.

Організувавши потужну репетиційну практику, вони зуміли організувати роботу над яскравими класичними творами світового балету. Першими були поставленні ними вальси з балетів П. Чайковського «Спляча красуня» та «Лускунчик» [134, с. 139].

У матеріалі про роботу студії, вміщеному в обласній газеті «Радянська Волинь» за 3 червня 1961року розповідалося, що свій перший звітний концерт студійці розпочали хореографічною картиною «Чотири пори року» італійського композитора Пункіеллі. Глядачі мали змогу дивитися і слухати «Чеську польку» Б. Сметани, «Сувенір» Е. Доги, який виконали солісти Г. Соколова і М. Полячек, «Китайський танець», «Іспанський танець» з балету П. Чайковського «Лебедине озеро». Студія завершила свій перший звітний концерт «Вальсом юності» М. Феркельмана [134, с. 143].

Через декілька років була здійснена постановка другого акту з балету П. Чайковського «Лебедине озеро», «Половецькі танці» О. Бородіна, «Лебідь» К. Сен-Санса [134, с. 145].

Про рівень підготовки студійців свідчить те, що балетмейстер Київського театру опери і балету ім. Т. Шевченка Н. Скорульська, дочка знаменитого композитора, поставила з аматорами композицію з балету М. Скорульського «Лісова пісня» за твором Лесі Українки. Адажіо до цього балету-драми виконали учні І. Маркіної Г. Платонова і Я. Лущаков. Згодом вони з цією балетною композицією танцювали на київській сцені, стали лауреатами республіканського фестивалю [134, с. 145].

З 1970 року студію очолила випускниця Ленінградського хореографічного училища, колишня балерина, Л. Крилова. В репертуарі студії з’явилися «Ліричний вальс», «Вальс квітів», «Танець маленьких

лебедів», па-де-труа з балету «Лускунчик» П. Чайковського, «Лебідь» К. Сен-Санса, «Танок курчат», білоруський танець «Бульба» та інші. Працювала Л. Крилова в Луцькій балетній студії майже два десятки літ. Під її керівництвом сотні молодих волинян пізнавали таємниці класичного балету [134, с. 145].

Сучасний бальний танець синтезував новітню мелодійну ритмічну музику й нове мистецтво танцю. На перших порах це об'єднання носило назву студії сучасного бального танцю, керівником якої був Г. Куриця.

Підготовлені в студії пари виборювали призові місця на конкурсах бального танцю у різних містах України, Молдови, Росії, республік Прибалтики.

У 1979 році новий керівник Л. Терехова трансформувала студію в ансамбль бального танцю під назвою «Юність». Відповідно із зміною назви змінилися форма роботи й система підготовки танцюристів. Колектив стає більш численнішим, звертається посилена увага на індивідуальну підготовку танцюристів [130, с. 119–120].

За п'ять років (з 1980 до 1985 року) ансамбль двічі виходив переможцем в українському телетурнірі «Сонячні кларнети». Його виступи дивилися в концертних залах Києва, Львова, Кишинева, Мінська, Вітебська та інших міст [130, с. 120].

У жовтні 1989 року ансамбль очолила О. Янчук, активний організатор конкурсів бального танцю, на яких демонстрували своє вміння провідні колективи і окремі виконавці з України та інших держав. У репертуарі колективу «Волинський молодіжний», «Повільний вальс», «Полонез», «Святковий вальс», «Вальс-фантазія», «Морська елегія», «Фокстрот», «Віденський вальс», «Квік-Степ», «Ламбада», «Чарльстон», «Самба», «Ча-ча-ча», композиція танців «Бугі-вугі», «Мамба», «Фієста», «Бамбалейо» [134, с. 153].

Дослідження показує, що танцювальне мистецтво аматорів Волині розвивалося в контексті загальноукраїнської традиції і стало його вагомою

складовою. Ще у 1959 році при Луцькому міському Будинку культури був створений ансамбль танцю «Волинянка». У співпраці керівника ансамблю І. Богданця та волинського композитора М. Стефанишина виникли волинські танці: «Крутях», «Випадок на молочній фермі», «Залицяльник», «Волинська полька», «Ми з Волині». Чимало колишніх учасників ансамблю «Волинянка» згодом знайшли своє місце в провідних професійних колективах [130, с. 50–51].

Найбільшого успіху досягли самодіяльні аматори у 1968 році, коли народний самодіяльний ансамбль танцю «Волинянка» очолив Е. Шихман. В ансамблі було понад сорок учасників, одночасно працювали дві підготовчі групи: доросла і дитяча, в яких налічувалося 60 чоловік. Про серйозність підходу до навчання свідчить і те, що заняття проводилися чотири рази на тиждень по 3-4 години [134, с. 55].

У репертуарі колективу 1970-х років – танці «Гопак», жіночі хороводи «Кладочка», «Веснянка», волинські народні танці «Буянський скакунець», Черченица», «Волинська молодіжна полька», «Волинська полька», «Український ліричний танець», весільний танець «Рушничок на щастя», «Крутях», «Залицяльник», «Пробудження Африки», український танець з решітками, угорський танець, молдавський народний танець «Весняна хора», російський жартівливий танець «Ляльки», «Плясова», матроський танець, композиція «Дружба», «Пам’ятник героїв» та багато інших [134, с. 70–71].

Поєднання хореографічних елементів з пісенними привело до виникнення жанрових різновидів у системі танцювального фольклору волинського краю. Так з’явилися змішані вокально-хореографічні форми, в яких тісно співіснують наспіви і рухливі виразні компоненти.

Популярність ансамблю принесли волинські танці. Так, знавець народної творчості О. Лукін ознайомив учасників ансамблю з рухами і малюнками танцю «Буянський скакунець», який записав у селі Буяни Луцького району. Колектив опрацював танець і включив до свого репертуару.

На основі етнографічних записів української поетеси Лесі Українки та

поліської пісні «Кладочка» Е. Шихманом та Д. Ковригару був поставлений дівочий хоровод «Кладочка», музику до якого написав керівник оркестру Товій Рівець. У 1974 році на Міжнародному фестивалі ансамблів танцю у місті Кишиневі «Кладочка» увійшла до шести кращих композицій [134, с. 73].

Танець «Черчениця», потрапив на сцену з села Черче Камінь-Каширського району у 1976 році, де були записані оригінальні рухи до танцю. Місцевий музика награв мелодію, а поет О. Богачук написав слова. Костюми кінця XIX століття розшукали у фондах обласного краєзнавчого музею. Художниця К.Житовецька розробила ескізи одягу селян-поліщуків. Фольклорний танець «Черчениця» на Першому Всесоюзному фестивалі самодіяльної художньої творчості трудящих отримав золоту медаль [134, с. 81].

Для супроводу програм хореографічного колективу був створений оркестр «Волинянка» (керівник Т. Рівець). Творче зростання колективу, активна робота з пропаганди українського мистецтва стали основою для присвоєння оркестру в 1984 році почесного звання «народний» [134, с. 82–83].

У 1986 році керівником оркестру був призначений А. Кухтюк – випускник Львівської консерваторії. Колектив налічував тринадцять виконавців [134, с. 92]. Музиканти грали на таких старовинних народних інструментах, як сопілка, волинка, най, бугай, коза-бас, цимбали. За досить короткий час був повністю оновлений репертуар, зокрема, оркестровано багато танців та сольних номерів.

Визнанням творчих успіхів волинян стала їх участь у міжнародному фестивалі «Живе Різдво», що проходив у столиці Австрії – м. Відні. На цьому творчому форумі Волинь представляли такі аматори, як солістка міського Будинку культури Л. Савельєва, квартет «Барви Волині» в складі В. Штихалюка, О. Каспера, В. Калашнюка, Р. Андрощука, тріо луцьких бандуристок в складі І. Ольшевської, М. Сточанської, Л. Войнаровської та

оркестр народних інструментів «Волинянка». Релігійні і народні пісні, колядки, які, власне, були основою репертуару на цьому фестивалі, засвідчили, що звернення волинських митців до витоків народної духовності знайшли належний відгук у слухачів.

У 70-х роках XX століття популярним стало створення при закладах культури вокально-хореографічних колективів, які складались з хору, оркестру, танцювальної групи. Так у 1973 році був створений народний самодіяльний ансамбль пісні і танцю «Лісова пісня» на базі Ковельського міського будинку культури (керівник Пастущук Г.). Через невеликий проміжок часу колектив здобув широку популярність не тільки в місті, а й області. Бездоганна ансамблевість, чистота інтонування в хоровій партії, чіткий малюнок і яскравий зміст танцю свідчили про виникнення самобутнього художнього колективу [445].

Плодами співпраці хормейстера Г. Пастущука та балетмейстра А. Чамбули стали вокально-хореографічні композиції: «Святкова привітальна», «Слава робочим рукам», «Полька-дубівчанка», «Кричавицька полька», «Орися».

Керівники ансамблю вели постійний пошук танцювальних сюжетів, рухів. Тексти записаних пісень, мелодій, танцювальної лексики опрацьовувалися. Іноді до мелодії писалися нові тексти. Так, наприклад, народилася «Полька-дубівчанка», слова для якої написав учасник оркестрової групи Василь Клімашевський.

Чимало уваги в колективі приділялось вивченню нотної грамоти, сольфеджіо. На оригінальних розспівках, тренажі вироблялися і удосконалювалися навички співаків і танцюристів. В репертуарі ансамблю були вокально-хореографічні композиції: «Заквітчалась моя Україна», «Святкова привітальна», «Щедрий вечір» та ін., а також народні та сучасні пісні та танці.

Заслужений самодіяльний народний ансамбль пісні і танцю «Колос» Торчинського будинку культури Луцького району був створений у 1951 році

з хору та танцювального ансамблю, які на той час працювали при будинку культури. Першим його організатором та керівником був хормейстер А. Д. Шапов [133, с. 5–7].

В грудні 1964 року колективу було присвоєно звання «Народного самодіяльного», а у 1967 році Президією Верховної Ради УРСР присвоєно найпочесніше звання «Заслуженого самодіяльного народного ансамблю пісні і танцю» [133, с. 15].

В Україні таких ансамблів є тільки два: заслужений самодіяльний народний ансамбль пісні і танцю «Колос» і заслужений самодіяльний народний ансамбль пісні і танцю «Дарничанка» (м. Київ).

Як показало дослідження, у 1967 році колектив ансамблю, один із перших в Україні, був запрошений на Ленінградську студію грамзапису для запису на платівку волинських народних пісень «Ярема» і «Два куми». Ці твори були записані в 1964 році в с. Шепель від місцевого жителя М. Новосада і оброблені А. Шаповим [444].

Ансамбль «Колос» брав участь і ставав переможцем у багатьох вітчизняних та міжнародних конкурсах і фестивалях.

Творчий діапазон колективу надзвичайно широкий, тут у великій пошані народні пісні і танці, такі, як: місцева народна пісня «Ярема», «Два куми»; вокально-хореографічна композиція «Понад Стиром-рікою», «Волинське весілля», «Ой у полі три криниченьки», «Новорічні щедрівки», «Привітальна», «На Івана Купала», «Вечір на Волині», «Побажання», «Ой чого, ти земле, молодіти стала» та ін.; танці «Марусина», «Плескач», «Російський перепляс», молдавський жартівливий танець «По дорозі в Кишинів», український народний танець «Повзунець», жартівливий танець «Суперники» та ін.

Особливий підйом хореографічної складової ансамблю відбувся з приходом балетмейстера М. Полятикіна, який разом з А. Шаповим приклав багато зусиль, творчої фантазії для того, щоб колектив був у високій мистецькій формі.

До репертуару хорової групи ансамблю у 1980-х роках входили

українські народні пісні: «Зоре моя вечірняя», обр. С. Кухарця; «Ой за лісочком», «Колискова», «Якби мені сивий кінь», обр. А. Шапова; пісні «Чиста криниця», муз. П. Майбороди, сл. А. Малишка; «На Волині льон зацвів», «Пісня про Волинь», муз. А. Пашкевича, сл. Д. Луценка; «Колгоспне весілля», муз. А. Пашкевича, сл. П. Маха; «Рідна Земле», муз. А. Шапова, сл. Д. Луценка та ін. [444].

Вокально-хореографічні композиції, що починають та закінчують програму, в яких бере участь весь колектив; танцювальна група, представлені у програмі окремими номерами чи в пісенно-танцювальних картинах, розкривають сюжет пісні. Робота балетмейстера в таких колективах має більше можливостей, тому що танцювальні постановки мають допоміжні барви (звучання хору та участь його у масових сценах підсилює відеоряд всієї композиції).

Згодом у ансамблю з'явилися послідовники – танцювальні колективи сіл Буяни і Шепель, хореографічний ансамбль Камінь-Каширського районного Будинку культури.

Аматорський народний ансамбль пісні і танцю «Любисток» (смт. Локачі) був створений Я. Матульком в 1986 році на базі хорового і танцювального гуртків та оркестру народних інструментів, які працювали при районному будинку культури [446].

Про високий рівень виконавської майстерності ансамблю свідчить те, що його колектив був неодноразовим лауреатом телетурнірів «Сонячні кларнети», учасником телепередач «Таланти твої, Україно» (м. Київ), фестивалю хорового мистецтва «Співоче поле» (м. Хмельницький).

Основу репертуару ансамблю складають пісні, танці, танцювальна музика, записані в Локачинському, Горохівському, Іваничівському, Володимир-Волинському, Луцькому районах Волинської області, Сокальському районі Львівської області, Млинівському районі Рівненської області.

На базі записаного музичного, пісенного, танцювального фольклору

створені обрядові композиції «Волинь моя», «Волинське весілля», музично-хореографічні фрагменти: «Похода» та «Розплітання коси», «Коровай», сюжетні композиції «Окорські веснянки», «Колпитовські забави», «На околиці Локацької вуйми», «Волинські вечорниці», «Зачарована криниця», «Козацьке гало», сюїта старовинних українських хороводів «Мак» та «Шум». Постановки здійснені заслуженим працівником культури України М. Полятикіним, балетмейстером Ю. Кухарчуком та О. Тимчишиною [446].

Фольклорний напрямок репертуару ансамблю сприяє широкій популяризації самобутнього пісенного, музичного та хореографічного матеріалу, який побутував раніше і сьогодні розвивається на Волині.

Тенденції розвитку хореографічного мистецтва Волині на сучасному етапі визначаються такими основними напрямами: розвиток загальнонаціональної манери виконання танцю; збереження особливостей танцювальної культури волинського історико-етнографічного регіону та специфічних рис танцювальних зразків, що мають локальне поширення.

Так, для волинського танцю характерні певні традиційні жанри і форми з їх різновидами, які властиві всій українській танцювальній культурі, зокрема, це: хороводи, побутові та сюжетно-тематичні танці. Аналіз хореографічного матеріалу дозволяє виявити, поряд із загальноукраїнськими рисами, місцеві варіанти та специфічну манеру виконання.

При спільності змісту, жанрових різновидів, основного лексичного фонду, зумовленого єдиною генетичною основою, волинський танець має свій виразний характер і свої стилістичні особливості. Волинські хороводи різняться оригінальним почерком і власною пластичною інтонацією, що надають їм неповторності у вираженні емоцій, почуттів і настрою. Специфічність виявляється передусім у спокійній врівноваженості композиційної побудови хороводів, поетичній пластичності, округлій завершеності та граціозності рухів, у плавній, неспішній ході, благородній простоті манери виконання.

На Волині весняні хороводи і пісні, що виконуються протягом

кількох днів на Великодні свята, мають назву рогульок, рогулейок [124, с. 149]. Ця ж назва відома і в Польщі, зокрема на заселеному українцями Підляшші.

За свідченням дослідника українського фольклору В. Давидюка, ареал її побутування зачіпає території України, Білорусі, Польщі, що вказує на давнє багатослов'янське походження. Текстовою особливістю цих рогульок є рефрен «рано-нерано», етимологія якого, на думку вченого, також ще дослов'янська [124, с. 150].

Рогульки – це не єдина назва весняних хороводів, що побутують на теренах Волині. На особливу архаїчність претендують хороводи – «поколі», які колись водили на пагорбах, де найперше розставав сніг [408, с. 75].

На думку В. Давидюка, поява цих танків пов'язана з неолітичним населенням, тобто з праіндоєвропейцями, і пояснюється рільничим характером господарства [124, с. 125]. Закликаючи весну різноманітними підскоками і стрибками, вихоревими обертаннями, дівчата виконували своєрідну магічну дію, яка нібито впливала на родючість та ріст посівів. Поколя – найточніше своєрідне вираження суті веснянки, що водиться по колу, та її давньої основи, генетично зумовленої релігійно-магічними діями.

У народній танцювальній традиції Волині плавні, сповнені чистоти й поезії хороводи сьогодні співіснують із динамічними польками, що мають масу варіантів і оригінальних форм, у кожній з яких своя назва: полька-полісянка, полька-грайка, оваднівська, весільна, замостяна, коритненська, видричанка, білостоцька, волинська [410, с. 80].

Їм властиві досить складні за технікою виконання рухи при невимушених та грайливих положеннях корпуса і голови. Своєрідна побудова танцювальних фігур та малюнків повністю відповідає специфічній манері виконання танцю. Його відмінна композиційна особливість – наявність різноманітних обертів то на місці, то з просуванням по горизонталі; зміна по вертикалі, кружляння в парах та комбінація обертів з іншими елементами [414, с. 131].

Полька зустрічається подекуди в таких віртуозних формах, як зворотна (з обертом вліво) та гвинтоподібна (ланцюжок вихрових обертів з помітним акцентуванням кроків) [410, с. 80].

Цікава, самобутня царина танцювальної творчості волинян представлена кадрильними формами, що набули місцевого колориту, неповторного вигляду. Від плавного, повільного руху, благородної простоти манери виконання охромієвської кадрилі, статечної ходи держанівської, стриманого характеру подільської «Дев'ятки» контрастно відрізняються роздольність, нестримна сила й запал кадрилі волинської [408, с. 76].

Для неї характерні різноманітні побудови пар: два протилежні ряди або розташування по кутах квадрату, хрестоподібні переходи або обмін партнерами, та все ж домінує колова форма. Так, наприклад, пари учасників кадрильного танцю спочатку рухаються по колу кроками, і тільки після того, як коло обійдено, виконавці шикуються у дві протилежні лінії. Закінчується танець, як і починався – загальним проходом по колу [436, с. 150].

Хореографічному образу волинської кадрилі властиві забарвлені нотками лукавості пустотливі інтонації та життєрадісність. Кожна фігура танцю відрізняється від іншої, як правило, паузами – зупинками як в музиці, так і в танці. Статично-повільні рухи порушуються завзятою полькою з майже блискавичними «кружляннями», «вертіннями» або не менш швидкими обертами вальса, «гвинтоподібними» рухам [410, с. 80].

Характерні назви фігур: «полька вправо», «полька вліво», «вальси», «вальсочок», які викрикуються кимось із танцюючих, наче визначають свою хореографічну лейттему. Однією з основних місцевих особливостей представленого жанру є виконання танцю під приспів. Таким чином, волинська кадриль є своєрідною танцювальною сюїтою, компоненти якої пов'язуються певним порядком фігур, побудованих на контрасті статики і динаміки [410, с. 80].

Жвавим характером і стрімкими хрестоподібними переміщеннями

пар відрізняється кадриль «Шалантух», що побутує на території Волинського та Рівненського Полісся. Їй властиві елементи змагання окремих виконавців. Так, хлопці, схопивши палицю, починають мірятися знизу доверху, поперемінно обома руками. Кому дістанеться верхній кінець, той і стає «шалантухом» [414, с. 131].

У «Шалантусі» трапляються і соло учасників у виконанні парами чи поодинці. Характерним для нього є також повторення всіма виконавцями заданих хлопцем-витівником фігури або руху [414, с. 131].

Танцювальна лексика волинських кадрилей багата й різноманітна. Поряд із кроками з підскоком, галопом, що подекуди переходить у стрімкий біг, зустрічаються і присядки, і вистукування, і притупи [414, с. 131].

Поєднання хореографічних елементів з пісенними привело до виникнення жанрових різновидів у системі танцювального фольклору волинського краю. Так з'явилися змішані вокально-хореографічні форми, в яких тісно співіснують наспіви і рухливі виразні компоненти [408, с. 76].

Органічне поєднання танцювальних пісень з пританцівками сприяло виникненню такої структури, як, наприклад, «триндички». Це стислі, красномовні, дотепні конкретизовані музично-танцювальні репліки, здебільшого сатиричного, ліричного або гумористичного характеру. Оригінальні мініатюрні імпровізації не тільки ритмічно повторюють проспіваний куплет, але й переповідають його образною хореографічною мовою [408, с. 76].

Здебільшого, це масовий швидкий танець, побудований на різноманітних притупах, дрібушечках та обертаннях на місці. Інколи він має тривалу і розгорнуту форму: розпочинається з невеличкого проходу і переходить у виразне і складне за ритмікою дріботіння й притупування. Зазвичай, виконавці пританцьовують як під час виконання куплетів (частушкових «жартів-примовок»), так і після вокальної частини, у перервах між співом [408, с. 77].

У калейдоскопі танцювальних форм волинського регіону

переважають танці парні, масові, в яких наявні групові сольні епізоди, натомість відсутні одиночні чоловічі або жіночі. Традиційно волинськими танцями є: «Бички», «Крутях», «Веретенчик», «Терниця», «Скакуха», «Буянський скакунець» [414, с. 131].

Стрімкий, темпераментний «Буянський скакунець» з давніх часів побутує на Волині і завдячує своєю назвою селу Буяни. Йому властиві оригінальність рухів, проста, логічна побудова танцювальних фігур та композиційних малюнків [414, с. 131].

Повсюдно відомий в Україні танок-гра «Зайчик» має на Волині дещо інший варіант тексту й хореографічної дії і фігурує під назвою «Чибиряйчик». На підлозі хрест-навхрест кладуть два ціпки. Виконавці повинні, не зачіпаючи їх, виконувати різноманітні па, підскоки і стрибки, а інколи навіть трюкові, акробатичні елементи в кожному квадраті, утвореному схрещеними палками. Ареал танцю, який виконується на носках між кінцями хрестоподібної фігури, досить обширний. Під назвою «зайонец» він відомий у житомирському та Білоруському Поліссі, де він зустрічається під назвою «Мікіта», а під назвою «zajaczek» – у Польщі [117, с. 150].

Хоча локальні ознаки хореографічної творчості на території Волині достатньо однорідні, все ж можна виокремити декілька найбільш цікавих районів, багатих самобутніми танцями. Майже у кожному районі є щось своє, особливе, що вирізняє місцевий фольклор [410, с. 81].

Порівняно стійким збереженням архаїчних елементів у танцювальній культурі відзначається Полісся. Це, перш за все, глибинка Волинського Полісся – Камінь-Каширська земля. Тут в багатьох селах зберігся глибокий пласт давніх реліктових, можливо, праслов’янських звичаїв та обрядів, автентична традиційна манера виконання танців. У селі Черче ще й досі можна зустріти справжніх знавців обрядових дійств, розшукати давні костюми поліщуків. До сьогодні збереглися в цій місцевості давні обрядові хороводи та звичаї. Самобутній фольклорний матеріал, зібраний під час

польових експедицій керівниками та учасниками ансамблю «Волинянка», було покладено в основу танцю «Черченицяˮ, котрий довгий час прикрашав репертуар колективу [414, с. 131].

У селі Лучини побутує жвавий, життєрадісний «Крутях». Він характеризується коловими побудовами, рухливими фігурами, серед яких зустрічаються заплутані рухи, досить типові для «кривого танцю». Місцеві жителі порівнюють його звивистий, закручений малюнок із вузькими стежками, що прокреслюють болотисту місцевість Полісся. «Між горбами кривий шлях, затанцюємо крутях», – вигукують перед початком танцю виконавці і, тримаючисьу парах за руки, дрібно-дрібно похитуючи ними в такт музиці, заплітають вигадливі, примхливі лінії. Спостерігаючи за народними танцями Полісся, можна помітити, що окремі рухи в них виконуються на 2/4 при розмірі музичного супроводу 3/4. Ця особливість стосується і танцю «Крутях» [9, с. 48].

Локальна своєрідність танців Волині виникла завдяки різним комбінаціям місцевих танцювальних форм із хореографічними традиціями сусідніх народів. Так, у лексиці танців населення українсько-білоруської міжетнічної смуги (північні райони Волинської області) зустрічаються окремі рухи, властиві саме білоруському народному танцю. Це і високі підскоки при обертах у польці, пружні рухи ногами, і різноманітні елементи трясучки – різкі струшування корпусом і руками, стримані піднімання й опускання плечей [410, с. 81].

У районах, що межують з територією Польщі, помітно зростає вплив польської хореографічної культури. В арсеналі танцювального фольклору західних районів Волині трапляються не тільки танці іноетнічного походження – «Краков’як», «Мазур», «Оберек», але й своєрідна танцювальна стилістика [410, с. 81].

З переінтонованих польських рухів, що міцно увійшли в лексику волинського танцю, слід назвати характерний чоловічий поворот з вихилясом, опускання на коліно, припадання на коліно в польках, перемінні і

приставні кроки, вальсові оберти, оберти корпусу вправо-вліво з притупом, із підніманням партнерки. Однак це не означає, що місцеві жителі просто запозичили їх і не намагалися змінити, адаптувати згідно до вимог своєї хореографічної традиції. Навіть назви танців «Краков'ячек», «Оберечек», «Мазурек», за якими вони відомі в цьому регіоні, свідчать про їхню стилістичну зміну, спрощення, залежність від більш самодостатніх явищ місцевої танцювальної культури [410, с. 81].

Отже, можна констатувати, що дві групи танців – автохтонних та іноетнічних, співіснуючи та взаємозбагачуючи одна одну, створили ту різноманітну картину виражальної мови і стилю, яка сьогодні характеризує хореографічне мистецтво Волині.

Аналізуючи особливості волинського народного танцю, слід звернути увагу і на деяку специфіку танцювальної лексики. Її структурі властиві своєрідні рухи та ходи. До них, передусім, належать різноманітні за манерою і технікою виконання дрібушечки, притупи та підскоки, підбивки та стрибки на місці і з просуванням, прості та складні сплески по корпусу тіла і стегну, всілякі оберти, повороти, кружляння на підскоках з притупом, дрібні переступчики з підскоками, проходи і перебіжки та численні присядки. У волинських танцях досить виразні всі частини тіла. Ці регіональні танцювальні па надзвичайно збагачують народну хореографічну лексику, розширюють її «словниковий запас», що сприяє виникненню нових, оригінальних творів народного хореографічного мистецтва [410, с. 81].

Отже, з огляду на динаміку культурно-історичних процесів сьогодення, можна дійти висновку, що танцювальне мистецтво Волині пов'язане з домінуючою роллю традицій. Танцювальна культура Волинського історико-етнографічного регіону, розвиваючись у взаємозв'язку з національними традиціями (спільність змісту, жанрових різновидів, основного лексичного фонду, обумовленого єдиною генетичною основою), має свій виразний характер і стилістичні особливості.

Регіональні та локально-специфічні різновиди танцювального

фольклору Волині зберігають яскраву своєрідність, в одних випадках утримуючи в собі архаїчні ознаки, в інших – риси, що виникли в процесі етнокультурного взаємообміну з сусідніми етнічними групами і народами. Синтезуючи традиційні форми танцювальної творчості різних етнічних груп, зберігаючи місцеву своєрідність окремих жанрів, танцювальна культура волинського регіону продовжує розвиватися в контексті традиції загальноукраїнської і є її складовою частиною [414, с. 132].

В 1981 році на базі факультету підготовки вчителів початкових класів Луцького державного педагогічного інституту імені Л. Українки (тепер Східноєвропейський національний університет) був створений Л. Кужелюком фольклорний ансамбль «Розмай» [476]. Основою його творчої діяльності стало відродження фольклорної спадщини Волині. Це вокально-хореографічні композиції «Вечорниці», «А коли ми поберемось», «Як їхали хлопці», «Волинь моя», «Різдвяний Вертеп» та ін.

Особливу увагу було зосереджено на вивчені та популяризації фольклору, записаного Лесею Українкою на Волині. В результаті було створено оригінальні фольклорні композиції «На нашій вулиці», «Купала на Волині», «Весняні забави», куди увійшло більше 50-ти фольклорних зразків, записаних Лесею Українкою.

Фольклорний ансамбль «Розмай» демонстрував своє мистецтво на Волині, Львівщині, в Рівному, Тернополі, Полтаві, Києві, на Міжнародних фестивалях в Польщі, Югославії, Прибалтиці, Білорусії, двічі перемагав на телетурнірах «Сонячні кларнети», виступав на Волинському обласному та українському телебаченні. Ансамбль брав участь у благодійних та шефських концертах.

У 1985 році колективу присвоїли звання «Самодіяльний народний» (тепер «аматорський»). Ансамбль має численні призи, дипломи, грамоти, подяки. Про його високий творчий рівень свідчать більше 60 публікацій у пресі [476].

Багато учасників «Розмаю» сьогодні керують фольклорними колективами у школах, прищеплюють дітям любов до української народної пісні.

Вагомий внесок у творчість колективу внесли Л. Гордійчук, О. Скобелєв, Л. Пасаман, В. Кучерук, О. Антішкіна, А. Кухтюк, Ф. Бондарчук, В. Лопанов, А. Головань, С. Горбач.

На початку 1980-х років при районному будинку культури селища Іваничі був створений ансамбль пісні і танцю «Прибужжя». Керівником хорової групи стала С. Тарасюк. У репертуарі хору були українські народні, патріотичні, а згодом і авторські пісні молодого, талановитого композитора Б. Фіськовича – уродженця с. Заболотці. Саме з його пісні «Прибужжя моє» розпочалось мистецьке життя ансамблю пісні і танцю. Народилась і назва колективу – «Прибужжя». Довгий час солістом хору був В. Бобицький, пісня «Батькове серце» у виконанні якого торкалась найглибших струн людських душ [447].

У 1985 році колектив було доповнено танцювальною групою з восьми пар, керівником якої стала Л. Сотник. Танцювальна група внесла в мистецьке життя «Прибужжя» нову палітру, свіжий струмінь народного мистецтва. Оркестрову групу очолив М. Шут.

При допомозі постановника О. Іванова були створені нові цікаві композиції: «Прибужанські веснянки», «Несе Галя воду», «У добру годину». А раніше згадана вокально-хореографічна композиція «Прибужжя моє» стала візитівкою ансамблю.

У 1988 році ансамбль пісні і танцю «Прибужжя» було запрошено на фестивалі у Польщу (м. Замость) та Білорусію (м. Береза) [447].

З метою поповнення колективу новими учасниками було створено при ансамблі пісні і танцю «Прибужжя» колектив-супутник – ансамбль народного танцю «Прибужаночка». Керівником новоствореного ансамблю стала Л. Дубина (Васага).

У 70-80-х роках XX століття відбувається значний підйом у розвитку художньої самодіяльності в Україні. Зміцніла матеріально-технічна база

культури, покращився якісний склад художніх колективів, зросли потенційні можливості методичних служб. Популярним тоді було проведення різноманітних звітів творчих колективів, присвячених знаменним і пам'ятним датам. Так, у 1977 році відбувся Перший Всесоюзний фестиваль самодіяльної художньої творчості трудящих, якому передувала активна трирічна звітна діяльність на місцях. І саме цей захід значною мірою активізував культурно-освітню діяльність на районному і сільському рівнях. Художні колективи почали займатися активною студійною роботою, що значно розширило їх виконавські можливості, адже акцент ставився на опанування важливими складовими мистецтва.

Значно зміцнюється інфраструктура культури, зростає кількість музичних шкіл та шкіл мистецтв, збільшується контингент їх учнів, що дає змогу переконатися у тому, що аматорство починає виконувати важливі функції окультурення суспільства. Статистичні дані того періоду свідчать про те, що в Україні кожен дванадцятий трудівник присвячував своє дозвілля художній самодіяльності. Безпосередніми учасниками свята народних талантів стало понад чотири мільйони любителів [140].

Для участі у фестивалі було створено десять тисяч нових колективів, сотні їх були сформовані в цехах заводів, бригадах будівельників, колгоспах та радгоспах, інститутах і технікумах.

Це підтверджує і регіональна статистика. Так, у другому турі фестивалю у Волинській області брало участь майже 600 самодіяльних колективів [138].

Відзначимо також, що у той час подібна система організації роботи вплинула на те, що активізувався конкурентний чинник, який давав важливий культурний і соціальний результат. Зокрема, самобутнє мистецтво Локачинського району на обласній сцені представили хор райоб'єднання «Сільгосптехніки», хор-ланка колгоспу «Світанок», вокальні чоловічі та жіночі групи районного Будинку культури, троїсті музики с. Коритниця, танцювальний колектив районного Будинку культури.

Народні аматорські колективи Любомльщини були представлені на ІІ Всеукраїнському конкурсі самодіяльної творчості хором ветеранів війни і праці «Осіннє золото», народним аматорським хором «Любава», вокальним ансамблем «Вербиченька».

Аматорське мистецтво Волині на той час відзначалось різними художніми жанрами.

У 1985 році при Луцькому міському Будинку культури був створений хоровий колектив «Журавка» (керівник М. Седлярук) [134, с. 100-101]. В назві хору віддзеркалилась давня волинська пісня про любов, вірність, рідний край. В репертуарі колективу була задекларована волинська пісенна тематика та фольклорні мелодії.

Співпрацювали з колективом відомі творчі особистості Волині. Так, у 1987 році хор очолив заслужений артист України Л. Пашин, який вже мав досвід хормейстерської діяльності, бо до цього працював диригентом-хормейстером Волинського народного хору [134, с. 105].

На традиційному обласному святі народної творчості «Волинські візерунки», започаткованому в 1984 році, хор був відзначений як один із кращих у продовженні фольклорних традицій краю. Колектив хору неодноразово репрезентував українське мистецтво під час гастролей за кордоном [134, с. 107].

У 1989 р. колектив «Журавка», за досягнуті результати в удосконаленні хорового мистецтва, багатий і різноманітний репертуар був удостоєний почесного звання «самодіяльний народний». Таке звання, запроваджене у сфері самодіяльного мистецтва, мало важливе значення для стимулювання аматорів сцени, адже кожен такий колектив передбачав наявність у штаті концертмейстера, сталу репетиційну роботу, сталу кількість виступів тощо. Це давало змогу не лише активізувати учасників, які змушені були поглиблено працювати на репетиціях, але й керівників, які повинні були постійно займатися пошуком відповідного рівню колективу репертуару. До виконавської роботи залучалася значна кількість молоді. Все

це робило сам художній процес цікавим публіці, адже йшло постійне конкурентне змагання за глядача [134, с. 112–114].

З часом програма хору «Журавка» поповнилася новими творами, повстанськими піснями, які раніше заборонялися.

Ганна Григорівна Павляшик впродовж багатьох років збирає фольклор Камінь-Каширського краю. Пісні, яким вже не одне століття, а, може, й тисячоліття, оживають на сцені, звучать по радіо завдяки Г. Павляшик. Її своєрідна поліська манера виконання, аутентичний фольклор, глибина голосу – все це відмічалося не на одному престижному огляді, фестивалі в Україні. Особливо яскравою була її участь у конкурсі «Золоті ключі». Вона дипломант першого ступеня фольклорного всеукраїнського фестивалю «Покуть».

Аналізуючи сьогодні стан розвитку художньої самодіяльності на Волині, слід звернути увагу на ще одну регіональну специфіку – це діючі етнічні колективи, зокрема ромські.

Циганська музика й танець уже давно стали частиною європейської спадщини. До речі, це підтверджує і стистистика. До 1990 року в країні було 40 культурно-мистецьких колективів ромів. Мистецтво мандрівного народу від старших до молодших передавалося наче саме собою, та після 1956 року, коли роми вимушено осіли й влилися в «дружну» радянську сім'ю, хоровий циганський спів лунав дедалі рідше.

У селі Скобелка Горохівського району ромська родина Коржевичів, яка раніше належала до кочових циган і жила в шатрі, у 2002 році створила сімейний ансамбль зі співочою назвою «Лолецвето», що в перекладі означає «Червоні квіти».

В ансамблі п’ять жінок – Л. Фонташ, О. Мистеревич, Г. Сіладій, Л. Коржевич, О. Ковальчук і п’ятеро чоловіків – Г. Коржевич, І. Фонташ, П. Коржевич (баян), Л. Мистеревич (гітара), В. Старушик (скрипка).

Волинь завжди була не тільки своєрідним осередком культурної інтеграції, але й незгасним вогнищем українства, певною мірою гарантом

збереження національної свідомості, підданої планомірному знищенню в радянській імперії, і характеризувалася виявом яскраво-національних форм.

На початку 1990-х років програми співочих колективів Волині поповнилася новими мелодіями, в тому числі українськими піснями, які раніше заборонялися.

Ще однією дієвою формою активізації самодіяльної творчості стало проведення в області різноманітних конкурсів. Серед них – конкурс кобзарського мистецтва до Шевченківських днів, конкурси сімейних і родинних ансамблів «Співає родина», театральне свято на приз видатної землячки Наталії Ужвій, свято народного танцю та духової музики, обласний дитячий фольклорний конкурс «Волинська веселка», огляд-конкурс повстанської пісні «Повстанські ночі», огляд-конкурс виконавців на традиційних народних інструментах Волині «Весняний розмай», огляд-конкурс української народної жартівливої пісні, гумору, танцю «Веселімось, браття, тут» і багато інших.

Діяльність волинських композиторів-аматорів розвивається на основі масового виконавства. Вона міцно пов’язана з колективами художньої самодіяльності, становить переважну частку їх репертуару, а також базується на народнопісенних інтонаціях.

Своїми творами відомий на Волині і за її межами Степан Федорович Кривенький – композитор, керівник народного хору «Хлібодар» с. Вільхівка Горохівського району. Він автор пісень «Вісімнадцята весна», «Хай родить хліб», «Журавлі» та інші. Пісня С. Кривенького «Волинь моя», стала своєрідним гімном, музичною емблемою волинського краю [448].

Позитивними рисами у творчості волинських самодіяльних митців є сучасність й актуальність тематики, тісний зв’язок з життям простих людей, оспівування краси рідного краю. Провідне місце у творчості композиторів-аматорів посідають пісенно-вокальні жанри – сольні, хорові, пісні для вокальних ансамблів, обробки народних пісень.

Залучення до аматорства широких верств населення стало одним із

дієвих чинників піднесення національної самосвідомості, художньої культури, патріотичного виховання населення.

Разом з тим, на початку 90-х років XX століття в Україні спостерігається спад аматорської творчості, пов'язаний, зокрема, з економічними чинниками й невизначеністю політико-культурного напряму розвитку держави і нехтуванням клубної роботи.

Хоча історична ретроспектива цього виду художньої практики засвідчує, що в усі часи, а тим більше у другій половині XX століття, цей вид людської життєдіяльності виконував важливі соціокультурні функції. Він не лише впливав на підвищення рівня художньої культури його учасників і всього населення, але й значною мірою знайомив і тих, і інших з національною культурною спадщиною, виконував важливі функції в розширенні краєзнавчої інформації (адже саме аматорство стимулювало реалізацію творчості місцевих композиторів, драматургів, майстрів образотворчого і декоративно-ужиткового мистецтва), а й виступав важливим чинником розвитку соціальної активності, зростання політичної культури. І хоча ідеологічний чинник був присутній в обов'язковому порядку, і цю роль, перш за все, виконував репертуар аматорських гуртків, усе ж переважна більшість виконуваних творів і у вокально-хоровому, і народно-інструментальному, і в театральному жанрах виконувала важливі функції ознайомлення з вітчизняною (регіональною) культурною спадщиною, адже в роботі знаходилися значною мірою твори місцевих композиторів, поетів.

Спрямовувався репертуар і на знання західноєвропейської мистецької спадщини, творчих надбань представників союзних республік тощо, одним словом, мав достатньо широке культурно-мистецьке сальдо. Принаймі, аналіз репертуару творчих звітів, сільських, районних та міських оглядів, проведений нами, засвідчив саме таку тенденцію [141].

Популярними на Волині, як і по всій Україні, були творчі звіти колективів художньої самодіяльності. Але ідея активізації творчості

народних мас згодом отримала певний негативний окрас у формі «шефської» допомоги. Так, на час концертів-звітів раптово з'являлися окремі сільські оркестри, хореографічні колективи, з хорами виступали нові солісти, і все це за рахунок професіональних музикантів, танцюристів, співаків. І не рідко, по закінченню фестивалю сільський хор знову виступав у супроводі одного баяніста, як це було до того часу, а хореографічні постановки взагалі більше не з'являлися на сцені. Адже робилося все поспіхом і підсилювалося танцюристами зі сторони. Таким чином особи, відповідальні за шефство, прикривали свою бездіяльність протягом довгого періоду [465].

Існувала на той час практика закріплення наказом управління культури за тим чи іншим районом шефства професійного творчого колективу над самодіяльними, звичайно не на час фестивалю чи огляду, а постійно. У таких випадках успішність співпраці залежала від бажання і вміння керівників професійних та самодіяльних колективів її налагоджувати. Традиційними були поїздки професійних митців з концертними програмами у віддалені куточки Волинської області, під час яких вони не тільки виступали самі, а й знаходили час прослухати сільських співаків і музикантів, дати поради, допомогти, а згодом ще й посприяти тому, щоб обдаровані жителі села виступили на районних чи обласних олімпіадах, які не рідко в ті часи давали путівки молодим людям до навчальних закладів та професійних колективів.

Великим ентузіастом дійового творчого шефства митців над самодіяльними творчими колективами був директор обласного музично-драматичного театру імені Т.Г. Шевченка, заслужений працівник культури УРСР К. Наумов. Ним були підписані договори про творчу співдружність з колгоспами та надання колективам художньої самодіяльності професійної допомоги [465].

Відбувалися звіти митців перед хліборобами, створювалися самодільні колективи-супутники професійних колективів. Артисти виступали з лекціями, готували спеціальні концерти, надавали допомогу учасникам

художньої самодіяльності, звітували перед трудівниками про зроблене.

Пошуки нових форм творчої співдружності з сільськими трудівниками привели до відкриття філій театру у селах. Таким чином, практика культурного шефства, хоча й мала чимало негативних аспектів, згаданих вище, на загал це було надзвичайно позитивне явище, адже воно стимулювало пошук дієвих форм культурного обслуговування сільського населення, яке значною мірою було позбавлене відповідних культурних благ. І саме шефство ці протиріччя усувало.

Важливою формою роботи, яка стимулювала в умовах дефіциту культурної інформації на селі та й у райцентрах пошук нових культурологічних знань, стали університети культури.

Засновані як форма підняття культурного рівня широкого загалу, вони в той же час стимулювали соціальну активність вітчизняної інтелігенції, змушуючи її виступати чи брати участь у роботі таких університетів. Так, у селі Маяки Луцького району для самодіяльних митців був відкритий університет культури.

Балетмейстер Волинського народного хору, заслужений артист УРСР А. Іванов працював з танцюристами Камінь-Каширського районного будинку культури над новими хореографічними постановками.

Директор філармонії Г. Місан писав сценарії та здійснював постановки масових заходів, присвячених підготовці та проведенню звітних концертів підшефних колективів з районів.

Артисти філармонії і учні музичного та культосвітнього училищ шукали і знаходили свої, не менш цікаві форми творчої роботи в хліборобських та робітничих колективах. Координатором всієї шефської роботи був на той час Обласний науково-методичний центр народної творчості [465].

Таке спілкування з професійним складом аматорів мало свої переваги. Адже останні долучалися до професійних зразків культури, тоді як професіонали одержували чимало цінної інформації з перших вуст, оскільки

мали контакт з так званим народним джерелом. Все це давало надзвичайно високий культурний результат.

З метою активізації аматорського мистецтва в області проводяться різноманітні конкурси художньої самодіяльності, огляди, а також творчі звіти. Найчастіше вони були приурочені до певних знаменних та пам'ятних дат. Прикладом може бути творчий звіт аматорських колективів всіх районів області, присвячений 60-річчю визволення України від німецько-фашистських загарбників. Система відбору кращих колективів на обласний огляд сприяла підвищенню виконавської майстерності, утворенню нових мистецьких гуртів і осередків, розширенню їх репертуару [465].

Як бачимо, відбулося традиційне для радянської доби поповнення професійних художніх колективів самодіяльними і, навпаки, чимало професіоналів поверталися до роботи з аматорами, вбачаючи у цьому процесі не лише виконання певних партійних настанов, але й своє покликання. Адже саме самодіяльна сцена дала багатьом путівку на професійну сцену.

Свої корективи у творчість волинських аматорських колективів внесла Незалежність нашої держави. Значно оновився репертуар та творчі традиції ансамблю пісні та танцю «Розмай». Колектив поповнився талановитими студентами інституту мистецтв. В репертуарі хореографічної групи (керівник О. Козачук) з'явились танці «Прилуцька полька», «Варварка», «Дубо танець», «Гопак», вокально-хореографічна композиція «Волинь» [476].

Репертуар хорової групи (керівник О. Марач) поповнився новими творами: «Вітре буйний», хорова сцена «Рай- весна», «Ой ти жайворонку», «У темному байраченьку», «Давня слава України», різдвяний обряд «Щедрівочка щедрувала».

Оркестровою групою ансамблю пісні та танцю «Розмай» керує лауреат Міжнародних та Всеукраїнських конкурсів В. Охманюк. В репертуарі оркестру «Поліські візерунки», «Троїсті музики», «Молдавські награвання», «Буковинка для ріжка». В сольному виконанні студентів у

супроводі оркестру звучать такі волинські народні пісні, як: «Мені ворожка ворожила», «Гиля, гиля, сиві гуси», «Жито, мамцю», «Три дубки». Використовуються українські народні інструменти: сопілка, бугай, бандура, козобас, бухало, цимбали [476].

Ансамбль пісні і танцю «Прибужжя» стає найпотужнішим творчим колективом в Іваничівському районі. Створюються нові композиції: «Сади цвітуть», «Їхали козаки», «Ой да ішли хлопці з ярмарку», «Чом, чом, чом, земле моя», «Роде наш красний».

На базі місцевого фольклору створюються як хореографічні, так і вокально-хореографічні композиції. А пісня «Коли на крилах ночі», яка була записана у селі Заболотці Іваничівського району, стає однією з найулюбленіших для учасників колективу. Створюється масова хореографічна композиція «На зелені святки», в якій відображено, як відзначали у прадавні часи це свято наші пращури [447].

З 2000 року функціонує при Ківерцівському районному будинку культури ансамбль пісні і танцю «Барвінок». Він Лауреат Всеукраїнського огляду художньої самодіяльності профспілок України (м.Київ), дипломант Міжнародного фестивалю «Лесині джерела» (м.Новоград-Волинський, Житомирська область), дипломант Міжнародного фестивалю «Цара Бессарабська» (м. Сергіївка, Одеська область) [443].

Біля його витоків – заслужений працівник культури України Г. Гоменюк, талановита, творча, закохана в українську пісню людина.

Заслужений самодіяльний народний ансамбль пісні і танцю «Колос» Торчинського будинку культури Луцького району стає незмінним учасником і переможцем всіх оглядів-конкурсів, відповідальних концертів у обласному центрі.

З року в рік підвищувалася виконавська майстерність, збагачувався і урізноманітнювався репертуар «Колосу». Майстерність колективу здобула високу оцінку як в нашій країні, так і закордоном. Творчий пошук – постійний супутник аматорів. Українські народні пісні, танці, обряди,

записані у різних районах Волині, поповнили репертуар самодіяльного колективу.

Колись у волинських селах побутував такий обряд: з потеплінням молодь виходила вечорами на вулицю і співала пісень, в яких славила прекрасну пору року. Це був своєрідний перегук вулиць, тепер про цей звичай пам'ятають не всі, а самодіяльні митці відновили його на сцені. Матеріал збирали в навколишніх селах, відшукали слова веснянок, записали мелодії.

Свого часу торчинські митці з допомогою старожилів сіл Буян, Садова, і викладача Луцького культосвітнього училища І. Богданця розробили також своєрідну хореографічну композицію – «Обжинки» [133, с. 105].

Ансамбль «Колос» об'єднує людей різного віку і професій. Для багатьох колишніх учасників художньої самодіяльності ансамбль пісні і танцю визначив дорогу в житті. Багато з них, закінчивши культосвітні та педагогічні заклади, присвятили себе музиці та хореографії.

Так, Найда Я., соліст-вокаліст (баритон), який упродовж трьох десятиліть виступав з «Колосом» в багатьох країнах світу, у 1996 році створив власну концертну програму «Пісня серця», а в 1998 року – «Наша мова – калинова», з якими виступає як співак, музикант і композитор перед слухачами Волині [133, с. 43].

Зразковий ансамбль танцю «Волиняночка» був заснований з метою підготовки гідної зміни художнім колективам народного дому (керівник О. Козачук). Склад ансамблю від 80 до 100 хлопчиків і дівчаток. Починаючи з п'ятирічного віку, вони оволодівають основами хореографії, набувають з часом відповідної майстерності. За цей період відбувається складний і напружений процес їх становлення, розкриття їх здібностей [134, с. 99].

Дитяча аудиторія захоплено сприймає такі ігрові хореографічні картини, як «Цвіркунчик», «Буратіно», «Подружки». Давній побут й етнографічні елементи використані у вокально-хореографічних композиціях

«Ой вийтеся, огірочки», «Черевички». Свою майстерність демонструють юні хореографи в українських танцях «Гопак», «Вітерець». Індивідуальність окремих виконавців чітко проявляється і в «Джуринських витівках».

Керівники колективу не забувають і про надбання культури інших народів. У репертуарі «Волиняночки» знаходили своє місце литовський «Танець маленьких пастушків», естонський «Лабаяла – вальс», польський «Краков'як», білоруський «Крижачок».

Таке розмаїття репертуару та висока виконавська майстерність сприяють зростаючому авторитету дитячого колективу, який є неодмінним учасником багатьох заходів, що проводяться в місті. Він гідно представляє осередок культури на різноманітних оглядах і фестивалях.

Досить широка географія творчого гурту. Так, ансамбль виступав у Туреччині, Лівані, Югославії, Німеччині, США, Італії, Словенії, Угорщині, Росії, Сербії і Чорногорії.

За останні роки репертуар колективу поповнився такими цікавими волинськими творами, як: «Перегоня», «Чибиряйчик», «Личаки», «Яровицькі забавлянки», «Кружало», «Вулиця», «Молодички», «Опудало», «Ось такі ми козаки», «Кізлик», вокально-хореографічна композиція «У дитячому крузі».

Різні вікові групи учасників єднає любов до народного танцю, їх духовний світ формується високим змістом істинно народного мистецтва. Колектив став справжнім оберегом духовності, дарує глядачам зразки високої проби народної творчості [134, с. 95].

Пожвавлюється на Волині також молодіжний музично-фестивальний рух: фестивалі авторської пісні «Оберіг», української естрадної пісні «На хвилях Світязя», української пісні та молодіжної музики «Володимир» тощо.

Конкурсно-концертна й фестивальна Волинь багатобарвна в своїй унікальності. Це «Берегиня» – повернення до першоджерел фольклорної автентики; «Поліське літо з фольклором» – презентація світового фольклору; «Оберіг» – огляд української авторської пісні; «Володимир» – формування юного українського вокаліста-виконавця та ін. Названі імпрези розвивають традиційну спрямованість народної волинської музичної культури.

Волинь, як окремий історичний та економічний регіон, має свою своєрідну культурну субсистему, яка є невід'ємною частиною української національної культури. Активна динаміка і широкий спектр різних видів гастрольно-концертної діяльності волинських артистів сьогодні засвідчує високий статус регіону у вітчизняному культуротворчому прогресі.

2.2. Система хореографічної освіти як джерело розвитку професійного вокально-хореографічного мистецтва

Система мистецької освіти в Україні почала формуватися ще на початку ХХ століття з відкриттям Київської, Одеської та Харківської консерваторій. Тому на першому етапі було створено систему музичної освіти, а згодом – навчальні заклади художнього, театрального, хореографічного напрямів [393, с. 1].

Одна з дослідниць еволюції хореографічного мистецтва в Україні Т. Благова певну роль у формуванні системи хореографічної освіти відводить Центральному Будинку народної творчості УРСР, який був створений в 1939 році і незабаром став головним методичним і творчим центром розвитку художньої самодіяльної творчості в республіці. Методичний кабінет при хореографічному відділі Будинку здійснював загальне методичне керівництво дитячою аматорською танцювальною творчістю [40, с. 4].

Крім того, осередками хореографічної освіти були клубні заклади різних типів. Вони мали на меті забезпечення всебічного загальнокультурного розвитку дітей, учнівської молоді, дорослих в умовах дозвіллєвої діяльності. Варто відзначити, що провідною організаційною формою хореографічного аматорства були численні танцювальні гуртки, які створювалися при клубних закладах практично більшості обласних та районних центрів [38]. Як зазначає Л. Андрощук, «організація, зміст і напрями хореографічної підготовки підпорядковувалися загальним принципам розвитку танцювальної самодіяльності, визначеним спеціальними

структурними підрозділами Центрального Будинку народної творчості УРСР [8].

Значну роль у розвитку хореографічного мистецтва відіграли професійні колективи України. Всесоюзний конкурс з народного танцю в 1936 році у Москві поклав початок нової хореографічної форми – ансамблю танцю. Всі ці події були поштовхом для створення у 1937 році ансамблю танцю народів СРСР під керівництвом І. Мойсеєва. У тому ж році П. Вірський у співдружності з М. Болотовим створив ансамбль народного танцю України [360].

У 1940 році цей танцювальний колектив було реорганізовано в ансамбль пісні і танцю Української РСР. У жовтні 1951 року, після Декади українського мистецтва і літератури у Москві, його було знову перейменовано у Державний ансамбль танцю Української РСР. У своїй творчій діяльності керівник та ідейний натхненник колективу Павло Вірський спирався на національні традиції. Він створив кілька концертних програм, до яких увійшли такі яскраві хореографічні композиції, як «Ми з України», «Ляльки», «Моряки», «Гопак», «Сестри», «Чумацькі радощі», «Ой, під вишнею», «Повзунець», «Подоляночка», «Про що верба плаче», «Запорожці», «Ми пам’ятаємо!» та ін. [193, с.1].

Паралельно з Державним ансамблем танцю Української РСР було започатковано діяльність низки ансамблів пісні і танцю, а саме: Заслуженого академічного ансамблю пісні і танцю України «Донбас» (1937 рік, керівники – Б. Коганер, М. Баканін, В. Бальшин), Державного академічного гуцульського ансамбль пісні і танцю (1939 рік, керівник – Я. Барнич), Заслуженого академічного буковинського ансамблю пісні і танцю (1944 рік, керівник – Г. Шевчук) та ін. [41, с.2–3].

Зростання інтересу громадськості до хореографічного мистецтва, створення значної кількості професійних танцювальних колективів спричинило до відкриття навчальних закладів з підготовки професійних хореографів-артистів та балетмейстерів.

Ще одним поштовхом для заснування мистецьких навчальних закладів стало створення 1953 року Міністерства культури УРСР. Цей державний орган опікувався культурно-освітньою роботою, дитячою мистецькою освітою та системою вищої і середньої спеціальної освіти в галузі мистецтва.

Діяльність міністерства значно активізувала процес становлення розвитку мистецької освіти в Україні. Так, упродовж 1952–1958 років було відкрито 24 технікуми з підготовки культурно-освітніх працівників (в Бєлгород-Дністровському, Дніпропетровську, Каневі, Києві, Сімферополі, Львові, Мелітополі, Ніжині, Одесі, Олександрії, Самборі, Тульчині, Харкові, Чернівцях, Ківерцях та ін.), які в 1961 році перейменовано в училища. Протягом 1961–1962 років відкрито училища культури в Житомирі та Донецьку, а у 1963 році культурно-освітнє училище з Ківерців було переведено до Луцька [503].

Проте, на початковому етапі фукціонування у вище перелічених навчальних закладах виникали певні труднощі. Зокрема, давалося взнаки недостатнє аудиторне забезпечення; відчувалася нагальна потреба в оновленні навчальних планів та програм для забезпечення якісної підготовки фахівців; бракувало якісного професійного кадрового складу для забезпечення викладання професійно-орієнтовних дисциплін.

Створення спеціалізованих вищих навчальних закладів пов’язане з браком кваліфікованих кадрів та необхідністю підготовки фахівців якісно нового рівня, які мали оволодіти системою знань із дисциплін мистецького циклу (історія хореографії, живопису, літератури та ін.) [503].

У перші повоєнні роки почали з’являтися перші факультети при вищих навчальних закладах, які готували балетмейстерів та викладачів хореографії. Так, 1946 року було відкрито факультет хореографії у Державному інституті театрального мистецтва імені Луначарського в Москві, а 1962 року – при Ленінградській консерваторії імені М. А. Римського-Корсакова. До створення хореографічних факультетів були залучені видатні

хореографи, зокрема Ю. Бахрушин, Л. Лавровський, М. Тарасов, М. Васильєва-Рождєствєнская та ін. Ними було розроблено навчальні плани, програми та підручники з дисциплін хореографічного циклу «Класичний танець» (М. Тарасов), «Народний танець» (Т. Ткаченко), «Історико-побутовий танець» (М. Васильєва-Рождєствєнская), «Мистецтво балетмейстера» (Р. Захаров) [503, с. 5].

Першим вищим навчальним закладом культури України став Харківський державний інститут культури, створений за Рішенням Раднаркому України від 10.09.1929 року Тривалий час він забезпечував сферу культури висококваліфікованими фахівцями, зокрема став фундатором бібліотечної і культурологічної освіти. На базі його філії у 1968 році виник Київський інститут культури. Київський державний інститут культури стояв у витоків Рівненського інституту культури (зараз Рівненський державний гуманітарний університет). Підготовка професійних хореографів у Харківському державному інституті культури була започаткована у 1989 році Перший набір студентів здійснив Б. Колногузенко, провідний хореограф Харківщини. Саме йому керівництво закладу доручило очолити відділення, а згодом кафедру народної хореографії, режисерсько-хореографічний факультет та факультет хореографічного мистецтва [461].

Поступово система мистецької освіти в Радянському Союзі удосконалювалася і з двоступеневого циклу (училище – інститут (консерваторія) невдовзі переходить на триступеневий.

Уже у 70-х роках ХХ століття з’явилися перші школи естетичного виховання (художні, музичні). У 80-х роках такі школи з’явилися і в Україні [229, с.1].

У вересні 1985 року за ініціативою керівників шкіл естетичного виховання і було створено Раду директорів музичних шкіл Української РСР. Перший склад Президії Ради директорів музичних шкіл було затверджено наказом Міністерства культури Української РСР № 944 від 11 вересня 1985 року, а першими надбаннями Президії стали:

- створення нових взірців документації для мистецьких шкіл;

- координація роботи шкіл естетичного виховання з загальноосвітніми навчальними закладами;

- узагальнення передового досвіду керівництва школами та видання методичних рекомендацій з певних напрямків роботи та ін.

У травні 1990 року було розроблено «Положення про школу мистецтв системи Міністерства культури СРСР». Після затвердження цього положення почали створюватися школи мистецтв на всій території України, які об'єднали під одним дахом музичну, художню, хореографічну школи. Таке об'єднання відбувалося переважно у районних центрах, де не було можливості створити окремо кожний з типів школи. Згодом до складу шкіл мистецтв стали включатися театральне, хорове та інші відділення.

Упродовж 9-11 січня 1992 року в м. Дрогобичі Львівської області було проведено республіканський семінар-нараду з питань розвитку української національної мистецької школи. На порядок денний наради було винесено обговорення концепції за авторством начальника Львівського обласного управління культури О. Гриніва, яка полягала у перепідпорядкуванні шкіл естетичного виховання Міністерства культури України Міністерству освіти України. Концепцію підтримало Міністерство культури.

Вже у лютому 1992 року Верховна Рада України мала приймати Основи Законодавства України про культуру, в яких були відсутні згадки про систему дитячих мистецьких шкіл. Після тривалої боротьби, пікетування та різкої критики в засобах масової інформації до тексту Основ було введено стаття 3, якою визначено пріоритети розвитку культури України, в тому числі і естетичне виховання дітей. Зокрема, стаття 15 визначила безперервність і наступність мистецької освіти, а у статті 16 констатувалося, що школи естетичного виховання є початковою ланкою професійної мистецької освіти. Основи законодавства України про культуру були прийняті 19 лютого 1992 року.

Із здобуттям Україною державної незалежності у 90-х роках XX століття, істотні зміни торкнулися і розвитку мистецької освіти.

Створюються навчальні заклади нового типу [393, с. 1]. На сьогоднішній день в Україні функціонує система підготовки мистецьких кадрів, до якої входять:

- початкові спеціалізовані мистецькі навчальні заклади (школи естетичного виховання, школи при творчих колективах) – позашкільна освіта;

- середні спеціалізовані мистецькі школи (школи-інтернати) та училища (коледжі) мистецтв (музичні, художні, хореографічні) – загальна середня освіта та професійна підготовка;

- вищі навчальні заклади;

Окремим осередком підготовки митців (як правило – хорових співаків, артистів балету) є студії з підготовки кадрів для національних творчих колективів України [393, с.2].

У мережі вищих навчальних закладів I-II рівнів акредитації нараховується 64 заклади, які готують мистецькі кадри. До них належать музичні, художні, театральні, мистецтв і культури, хореографічне училище та коледж естрадно-циркового мистецтва [393, с.2].

Підготовку мистецьких кадрів з вищою освітою здійснюють 11 вищих навчальних закладів III-IV рівнів акредитації державної форми власності. До них належать Національна музична академія 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, Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової, Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф’єва, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Харківська державна академія культури, Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Луганський державний інститут культури і мистецтв [393, с. 2].

У системі хореографічної підготовки Волині вагоме місце посідають початкові спеціалізовані мистецькі навчальні заклади (школи естетичного виховання), де закладають основу підготовки хореографів. До таких осередків належать хореографічні класи шкіл мистецтв, палаців учнівської молоді, хореографічні школи при творчих колективах.

Як зазначає А. Максименко, «останніми роками в хореографічній позашкільній освіті відбуваються інноваційні процеси, зокрема спостерігається масове захоплення сучасними напрямками танцювального мистецтва. Тому сьогодні провідною метою хореографічної освіти у її початковій ланці стає збереження національних танцювальних традицій, відродження та модернізація в сучасних умовах методичних основ народно-сценічного танцю» [286, с. 212].

Хореографічне мистецтво в цілому та народно-сценічний танець зокрема складає невід'ємну частину художньо-естетичного виховання позашкільної освіти, що дає можливість дітям досконало оволодіти красою та виразною мовою рухів, сприяє формуванню постанови тулубу, розвиває фізичну силу та витривалість при виконанні технічних та методичних складових народного танцю. Завдячуючи системі хореографічного навчання та виховання, якими володіє народно-сценічний танець, діти долучаються до розвитку танцювальних та музичних здібностей що допомагають більш досконалому та тонкому сприйняттю професійного хореографічного мистецтва.

Позашкільна освіта спрямовує своє зусилля на естетичне виховання підростаючого покоління засобами хореографічного мистецтва й розвиток інтелектуальних, творчих здібностей особистості дитини на основі надбань культури й мистецтв українського народу, народних традицій. Позашкільні навчальні заклади у своєму арсеналі мають усі можливості для художньо-естетичного виховання дітей та оволодіння основами високого художнього смаку, бажання займатися улюбленим видом мистецтва [373, с. 281–284].

Провідне місце серед осередків естетичного виховання дітей Волинського регіону, де здійснюється професійна хореографічна підготовка,

належить ансамблю народного танцю «Радість» Палацу учнівської молоді міста Луцька.

Ансамбль народного танцю «Радість» заснований у 1954 році І. Богданцем, є лауреатом і дипломантом міжнародних та всеукраїнських фестивалів і конкурсів, лауреатом обласних премій імені О. Гаврилюка та імені С. Кривенького [438].

«Радість» – це творчий колектив дітей та молоді, в якому любов до хореографічного мистецтва об'єднує понад 450 хлопчиків і дівчаток віком від 4 до 18 років.

У 1994 році в ансамблі було створено школу хореографічного мистецтва, завданням якої є художньо-естетичне виховання дітей засобами хореографічного мистецтва та спеціальна підготовка до наступного навчання в середніх спеціальних та вищих навчальних закладах мистецтва і культури.

Керівники колективу – заслужений працівник культури України Г. Соколова та заслужений працівник освіти України В. Шугалов. Педагогічний склад ансамблю – талановиті, віддані справі хореографи, випускники ансамблю: В. Смирнов – заслужений артист України, постановник багатьох танцювальних номерів, М. Клімишина, Я. Смирнов, О. Лець, І. Степанюк, Т. Салімуха, А. Матюшик, Ю. Данилюк, К. Марчук, плідно працюють в колективі Н. Сторожик, Г. Новікова [415, с. 102].

За високу виконавську майстерність, яскравий талант юних артистів, художню довершеність кожного танцю, барвисту палітру костюмів та багатство музичного оформлення танців у 1986 році ансамблю «Радість» присвоєно звання «Зразковий художній колектив», а у 2005 році колектив отримав звання «Народний художній колектив» [438].

Керівники ансамблю зберігають примножують, поповнюють новим змістом творчі надбання колективу. Разом з тим, щороку репертуар збагачують новими постановками. Сьогодні у репертуарі ансамблю українські народні танці і танці народів світу. Серед них – «Волинський край», «Свято друзів», «Всі ми діти твої, Україно», «Карпати», «Шкільний

корабель», «Полька-полісянка», «Крутях», «Шалантух», «Волинські притупи», «На ярмарок з музиками», «Повзунець», «Арогонська хота», «Птахолови», «Польська сюїта», «Ірландська молодіжна полька» і багато інших постановок [415, с. 102].

Ансамбль веде активну фестивально-концертну діяльність. У його репертуарі – яскраве розмаїття хореографічних постановок. За роки існування створено понад 250 різноманітних танців, хореографічних композицій, сюїт, картинок, мініатюр. Щороку репертуар збагачується новими хореографічними доробками [415, с. 103].

Творчість ансамблю відома шанувальникам хореографічного мистецтва України, Росії, Білорусі, Литви, Польщі, Чехії, Словаччини, Румунії, Німеччини, Голландії. Упродовж 2011-2016 років колектив був учасником численних конкурсів та фестивалів, які відбувалися у Польщі (Ольштин, Лодзь, Познань, Влодава, Котобжег, Білосток). Ансамбль танцю «Радість» – лауреат VIII Всеукраїнського фестивалю-конкурсу хореографічного мистецтва «Толока – 2011» (м. Харків, І місце), Міжнародного дитячо-юнацького хореографічного фестивалю-конкурсу «Містерія танцю» (м. Київ, І місце), міського огляду-конкурсу хореографічного мистецтва «Коли танцюють діти – 2013» (м. Луцьк, Гран-Прі), обласного фестивалю хореографічного мистецтва «У вихорі танцю» (м. Луцьк, Гран-Прі) та багатьох інших мистецьких заходів, що проводилися в Україні та за її межами [438].

Багато випускників ансамблю стали професійними хореографами, керівниками танцювальних колективів, артистами балету, працівниками культурно-освітньої сфери [415, с. 103].

Завдяки ефективній організації навчально-виховного процесу, завзятості та творчому натхненню багатьох поколінь, колектив став зразком хореографічної діяльності для дитячих танцювальних колективів, одним з найкращих колективів в Україні.

Навчально-виховний процес у позашкільних навчальних закладах Волині, зокрема у школі хореографічного мисецтва Палацу учнівської молоді

міста Луцьк, здійснюється диференційовано відповідно до індивідуальних можливостей, інтересів, нахилів дитини з урахуванням їх психофізіологічних особливостей. Важливо зауважити, що при формуванні змісту позашкільної освіти значне місце відводиться українській національній ідеї, духовності, демократичним засадам навчання і виховання, гуманістичним цінностям. Основні форми роботи в у хореографічній школі класифікуються за трьома рівнями навчання: початковий, основний, вищий [415, с. 103].

Слід відзначити, що народно-сценічний танець є фундаментом для оволодіння всіма іншими танцювальними напрямками. На думку дослідниці цього напряму у хореографічному мистецтві України К. Островської, «навчання народно-сценічного танцю передбачає опанування танцювальною технікою як основою для втілення хореографічного образу, що органічно поєднується з музикою – важливим компонентом у хореографічному вихованні» [340, с. 29]. Крім того, варто зауважити, що народно-сценічний танець є основою репертуару провідних вокально-хореографічних колективів, тому оволодіння його основами на різних етапах навчання створює міцне підгрунтя для їх подальшого функціонування і удосконалення.

Серед основних чинників зародження та функціонування народно-сценічного танцю виокремимо такі: потреба суспільства у збереженні та розвитку національної танцювальної культури; практика хореографічної освіти й виховання; прогресивні ідеї про зміст і шляхи виховання гармонійно розвиненої особистості; постанови уряду про стан і шляхи вдосконалення культури й мистецтва в Україні; результати досліджень як у галузі теорії та методики викладання народно-сценічного танцю, так і в суміжних напрямах хореографічного мистецтва [219, с. 44–47].

Методика викладання народно-сценічного танцю – історично сформована сукупність специфічних засобів і методів системи хореографічного мистецтва. Танцювальна педагогіка спирається на дидактичні принципи науковості та доступності навчального матеріалу, наочності при вивченні нового матеріалу, міцності знань, умінь і навичок,

активності творчої діяльності дітей, їх самостійності, зв'язку навчального матеріалу з життям та інтересами дітей. Перебуваючи в постійному розвитку народно-сценічний танець у своєму арсеналі використовує прогресивні методи та збагачує палітру виразних засобів відповідно до вимог часу [286, с. 214]. Сучасні напрямами хореографічного мистецтва у деякій мірі витісняють народну хореографію та намагаються відвести їй другорядне місце. У цьому контексті методика навчання основам народно-сценічного танцю вимагає від керівника дитячого хореографічного колективу постійно знаходитися в пошуках нових варіативних танцювальних рухів. Застосовування шаблонних, застарілих прийомів може призвести до знищення в дитини творчого потенціалу. Як справедливо зауважує дослідник народно-сценічного танцю А. Максименко, «зацікавленість дітей народно-сценічною хореографією можлива тільки тоді, коли керівник дитячого хореографічного колективу у своїй роботі буде використовувати сучасні методичні прийоми, які будуть базуватися на науково-теоретичних положеннях, та підпорядковуватимуться принципам дидактики» [286, с. 214]. Організація роботи в дитячому хореографічному колективі позашкільного навчального закладу забезпечується добором методичних прийомів, що викликають у дітей бажання творчості. Залежно від поставлених завдань керівник на заняттях використовує різноманітні методи навчання (евристичний, дослідницький, репродуктивний), частіше всього поєднуючи їх.

До основних методів належать:

✓ показ – застосовується при вивченні нового руху, пози, самостійного руху рук, голови, корпусу;

✓ зразок – це правильне, емоційне, виразне виконання педагогом завдання, яке він ставить перед дітьми, що сприяє міцному засвоєнню матеріалу, стимулює розумову діяльність та є передумовою якісного виконання;

✓ словесний метод – це вміння користуватись словом. Методичні прийоми вивчення танцювальних рухів і танцювальних зразків народно-сценічної хореографії не можуть існувати без словесних пояснень, вказівок. Користуватися словом та інтонацією керівник повинен обережно й артистично, щоб не принизити, не образити дитину, в голосі керівника дитячого хореографічного колективу повинно звучати бажання допомогти дитині поступово розкрити у кожному завданні ще не відомі їй можливості. Перед показом руху педагог характеризує його, розкриває значення, яке він матиме для танцю, підкреслює показом спочатку в загальній точній формі, а потім – кожного нюансу зокрема, говорячи про значення його для загальної форми танцю [102, с. 34];

✓ музичний супровід як методичний прийом є одним із найсильніших засобів виховання. Під час прослуховування музики у вихованців виникають певні думки, почуття, образи, збагачується емоційна сфера, яка впливає на якість виконання танцювальних рухів.

Засвоєння дітьми методики виконання танцювально-лексичної групи рухів народно-сценічної хореографії у школах естетичного виховання дає можливість застосовувати свої знання під час виконання танцювальних етюдів і танцювальних композицій, що впливають на зацікавленість усім навчально-виховним процесом. Шлях виховання в дитини любові до народно-сценічної хореографії досить складний і тривалий, тому прищеплення інтересу до занять із хореографії залежить насамперед від створення атмосфери, у якій дитина може радісно та плідно працювати [415, с. 104].

Аналіз навчально-виховного процесу хореографічних відділів дитячих шкіл мистецтв Волині та школи хореографічного мистецтва Палацу учнівської молоді м. Луцька засвідчив, що заняття з дітьми початкового рівня вчителі та керівники дитячих хореографічних колективів розпочинають з найпростіших технік і методики вивчення танцювальних рухів. Лексика народно-сценічного танцю, яка базується на постановці тулубу, вивченні

позицій рук, ніг подається в ігровій формі. Техніка виконання танцювальних рухів поступово ускладнюється та наповнюється змістовністю відповідно до характеристик танцювального образу. Методична складова початкового рівня передбачає навчання дітей, майбутніх танцівників довільно користуватися рухами для подальшого складання та засвоєння танцювальних комбінацій на матеріалі танців народів світу [415, с. 104].

Оволодіння лексикою народно-сценічного танцю дітей наступного, основного рівня передбачає поглиблене вивчення теоретичних основ і послідовне опанування різноманітних технік виконання танцювальних комбінацій складених на лексичному матеріалі різних національностей. Вихованці основного рівня спрямовують свої зусилля на оволодіння не лише технічною основою танцювального руху, але й опановують образнолексичну характеристику приналежності руху. Основна мета завдань націлена на формування вмінь і навичок, реалізацію творчої діяльності через виконання постановок, художньо-естетичне пізнання світу, індивідуальний підхід до творчої роботи, сприйняття прекрасного в танцювальному образі, надає дітям змогу набути майстерності у виконанні технічних рухів народно-сценічного танцю [415, с. 104].

Вищий рівень оволодіння танцювально-хореографічною майстерністю дає можливість якнайкраще розвинути художні здібності та творче мислення учнів і задовольнити їхню потребу в самореалізації, підвищити зацікавленість хореографічним мистецтвом в цілому та покращити методичні навички для подальшого ускладнення технічної і методичної основи танцювальних рухів, що дає можливість дітям, які мають бажання продовжити навчання, тобто оволодіння професійною танцювальною майстерністю в танцювальному колективі народно-сценічного танцю з подальшою професійною мистецькою орієнтацією. Вищий рівень хореографічної майстерності передбачає вивчення основ художньої інтерпретації танцювальних рухів та основ композиції, танцювальної комбінації, етюду чи танцювального номеру. З учасниками танцювального

колективу вищого рівня навчання іноді проводять і у формі індивідуальних занять для вдосконалення їхньої танцювальної майстерності. Керівники танцювальних хореографічних колективів зосереджують свою увагу на навчально-виховному процесі, формуванні культурно-естетичного світогляду дітей, вивченні народних обрядів і звичаїв народів світу, вихованні шанобливого ставлення до духовних цінностей українського народу та його мистецьких надбань на ниві танцювальної майстерності [415, с. 104].

Провідну роль у забезпеченні професійних та аматорських вокально-хореографічних колективів Волині артистами-хореографами та балетмейстерами народної хореографії відіграє Волинське державне училище культури і мистецтв імені І. Ф. Стравінського.

Волинське державне училище культури і мистецтв імені І.Ф. Стравінського утворено у 1997 році на базі Луцького державного музичного училища і Луцького училища культури згідно з рішенням Волинської обласної ради, розпорядженням голови Волинської облдержадміністрації та наказом управління культури облдержадміністрації. Училище є вищим навчальним закладом першого рівня акредитації, який здійснює освітню діяльність за напрямами «Мистецтво» та «Культура» на освітньо-кваліфікаційному рівні «Молодший спеціаліст». З грудня 1998 року. директором училища є В. Панасюк (1947 року народження., випускник Рівненського державного інституту культури, до того − директор Луцького будинку культури, Луцької дитячої музичної школи №3), голова Волинської організації Національної всеукраїнської музичної спілки, заслужений працівник культури України [132, с. 6-7].

Згідно з рішенням Волинської обласної ради від 23 жовтня 2009 року. Волинському державному училищу культури і мистецтв присвоєно ім’я видатного композитора ХХ століття І. Ф. Стравінського**,** життя і творчість якого пов’язані з Волинським краєм [132, с. 32].

Діяльність Волинського державного училища культури і мистецтв імені І. Ф. Стравінського спирається на концепцію Національної доктрини

розвитку освіти в Україні у XXI столітті. Колектив працює над забезпеченням високої якості знань, умінь та навичок студентів, їхньої конкурентноспроможності на ринку праці, підвищення естетичного, етико-морального та духовного рівня, розвитку творчих задатків та формування громадянської позиції.

Училище забезпечує умови для здобуття спеціальностей: «Музичне мистецтво», «Хореографія», «Образотворче мистецтво», «Акторське мистецтво», «Народна художня творчість», «Бібліотечна справа». Осердком навчально-виховної роботи в училищі є предметно-циклові та предметні комісії: оркестрових духових та ударних інструментів (Чорний М.), оркестрових струнних інструментів (Додарук С.), народних інструментів (Милогородська В.), спеціального фортепіано (Тишкевич Н.), спеціалізованого фортепіано (Латишева Т.), загального фортепіано (Котко Л.), концертмейстерів (Мішеніна С.), хорового диригування (заслужений діяч мистецтв України Мойсіюк В.), музично-теоретичних дисциплін (заслужений діяч мистецтв України Тиможинський В.), музичної літератури і фольклору (Панасюк А.), хореографії (заслужений працівник культури України Савчук М.), образотворчого мистецтва (Пасюк С.), народного пісенного мистецтва (Гнатюк Г.), режисерських, театральних та культурно-дозвіллєвих дисциплін (Богданець В.), бібліотечних дисциплін (Ковальчук Г.), гуманітарних та соціально-економічних дисциплін (голова Жевнєрова О.), музичного інструменту (Стецько А.), кураторів (Мартиненко Т.) [132, с. 50].

Із становленням колишніх музичного училища та училища культури пов’язані імена відомих музикантів, працівників культури і мистецтва – хормейстера і композитора, заслуженого діяча мистецтв України М. Стефанишина, викладачів музично-теоретичних дисциплін П. Мотуляка та Г. Бернацької, диригента симфонічного оркестру училища, заслуженого працівника культури України Ю. Максименка, завідувача відділом струнно-смичкових інструментів, керівника оркестру скрипалів О. Негоди,

хормейстера, заслуженого працівника культури України Б. Жука, хореографа, заслуженого працівника культури УРСР І. Богданця, завідувача навчальною частиною і викладача по класу тромбона А. Тиможинського, диригента духового оркестру, заслуженого працівника культури України А. Трофимовича, директорів – М. Пахолка, заслуженого працівника культури України В. Чебліна, А. Теребуха та багатьох ін.

Викладацький склад навчального закладу складають майже 200 викладачів, серед яких професіонали високого рівня – народні артисти України О. Якимчук, Т. Рівець, А. Романюк; заслужені діячі мистецтв України В. Гаврилюк, О. Стадник, В. Тиможинський, В. Мойсіюк, І. Хмілевська, І. Дмитрук; заслужені працівники культури України Т. Ткач, П. Хлєбнік, В. Панасюк, О. Козачук, Я. Корнилюк, О. Ілюшик, М. Савчук; заслужений майстер народної творчості України Р. Вронська; кандидати мистецтвознавства І. Дмитрук, О. Коменда та ін.

На денному і заочному відділеннях училища навчається близько 500 студентів, кращі з яких щорічно стають лауреатами всеукраїнських та міжнародних конкурсів.

Переважна частина випускників училища щорічно продовжує навчання у вищих навчальних закладах України III−IV рівня акредитації − Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського, Львівській національній музичній академії ім. М. В. Лисенка, Одеській державній музичній академії ім. А. Нежданової; Київському національному університеті культури і мистецтв, Донецькій державній консерваторії ім. С. С. Прокоф’єва, Рівненському державному гуманітарному університеті, Східноєвропейському національному університеті імені Лесі Українки та ін.

В училищі успішно працює низка творчих колективів. Серед них відзначимо колективи, які мають вокально-хорове та хореографічне спрямування. Адже його учасники отримують неоціненний досвід творчої діяльності, який згодом зможуть використати, влаштувавшись на роботу у професійні вокально-хореографічні колективи Волинського краю. Це,

зокрема, хор (керівник. заслужений діяч мистецтв України В. Гаврилюк), фольклорно-етнографічний ансамбль «Родина» (керівники: заслужений діяч мистецтв України І. Хмілевська, С. Ілюшик), ансамбль народного танцю (керівник. заслужений працівник культури України М. Савчук). Деякі творчі колективи за короткий час проявили таку високу творчу активність, що змогли досягнути навіть несподіваних результатів. Наприклад, фольклорно-етнографічний ансамбль «Родина» брав участь у Міжнародному святі «Ніч на Івана Купала» (Польща), Міжнародному дійстві з нагоди свята Івана Купала у м. Йонава (Литва), Днях української культури у Росії (м. Сочі), Концертному турі у Краснодарі, Днях української культури у Франції (м. Страсбург), Другому дипломатичному рауті «Мистецтво без кордонів» (м. Київ). За короткий час вони стали лауреатами: Міжнародного фестивалю «Зустрічі над Бугом» (Україна – Польща), Міжнародного фестивалю «Різдвяна містерія» (Україна), XI фестивалю української культури на Підляшші (Польща), Фестивалю української культури в Мазурському воєводстві (Польща), Міжнародного фестивалю «Лесина осінь» (м. Ялта), Міжнародного слов'янського Фестивалю «Коляда» (м. Рівне), Всеукраїнського фестивалю «Арт-палітра» (м. Київ), Міжнародного фестивалю українського фольклору «Берегиня» (м. Луцьк) та ін. Ансамбль народного танцю (кер. заслужений працівник культури України М. Савчук) – став лауреатом Міжнародного конкурсу-фестивалю «Веселкова Терпсихора» та Всеукраїнського конкурсу хореографічних колективів ім. П. Вірського (м. Київ) [132, с. 76–78].

Традиційними формами виховної роботи в училищі є проведення літературно-музичних, тематичних та творчих вечорів, концертів, присвячених ювілейним датам, пов'язаних з життям видатних людей, пам'ятними подіями, літературно-мистецьких акцій та заходів з різноманітних актуальних питань. В училищі традиційно проводяться такі виховні заходи як Свято знань, День студента, Новорічний вечір, День музики, День працівників освіти із вшануванням педагогів-ветеранів, ряд

літературно-музичних вечорів до ювілеїв поетів, композиторів, співаків та ін. Студенти і викладачі проводять концерти в госпіталі ветеранів Великої Вітчизняної війни та Теремнівському будинку людей похилого віку, а також – районних центрах області − Володимир-Волинському, Нововолинську, Маневичах, Любешові, Торчині, Ківерцях, Рожищах, Локачах, Колках. Колектив училища активно співпрацює з громадським об'єднанням «Просвіта», Волинською обласною науковою бібліотекою ім. Олени Пчілки, обласними юнацькою та дитячою бібліотеками, Волинським обласним краєзнавчим музеєм, обласним реабілітаційним центром дітей-інвалідів, школами мистецтв та загальноосвітніми школами й багатьма іншими установами та організаціями, постійно проводить шефські концерти, вечори, новорічні ранки, надає допомогу у проведенні культурно-мистецьких заходів.

Сьогодні Волинське державне училище культури і мистецтв імені І. Ф. Стравінського успішно розвивається. Ведеться активна навчальна, виховна та музично-просвітницька робота в місті та області. Підтримуються міжнародні зв'язки із Люблінським воєводством, культурно-мистецькими закладами Щеціна, Хелма (Польща), Бреста, Іваново (Білорусь). Концерти викладачів та студентів постійно збирають зацікавлених слухачів. Старовинні історичні традиції культурно-мистецького життя Волині, великий досвід, потенціал та вагомі досягнення викладачів училища – ось фундамент творчого зростання молоді, що приходить у навчальний заклад, з авторитетним всеукраїнським статусом і перспективами подальшого успішного розвитку.

Гордістю Волинського державного училища культури і мистецтв імені І.Ф.Стравінського є випускники хореографічного відділення, які після закінчення вищих навчальних закладів, повернулися в свою альма-матер. Вони упродовж багатьох років передають свій величезний досвід, який здобули у процесі педагогічної діяльності та творчої роботи у професійних та аматорських колективах регіону [431, с. 279].

Одним з перших викладачів-фундаторів хореографічної освіти на

Волині був І. Богданець – заслужений працівник культури України. Майбутній митець народився 7 березня 1928 року в м. Мозирі Гомельського району Білоруської РСР [132, с. 151-152]. Після закінчення школи свою трудову діяльність Ілля розпочав артистом Гомельського поліського ансамблю пісні і танцю. Під час гастролей ансамблю в Луцьку юнак отримав пропозицію від художнього керівника і диригента Волинського народного хору О. Самохваленка працювати в хорі на посаді артиста балету [431, с. 279].

З 1950 по 1953 рік І. Богданець служив у лавах Радянської армії. По закінченні служби повертається в Луцьк, але вже на роботу до гарнізонного Будинку офіцерів на посаду інструктора культмасової роботи і одночасно – керівника танцювального коллективу. З 1954 року І. Михайлович – керівник танцювального колективу Луцького Палацу піонерів, де поставив чимало цікавих хореографічних композицій, танців. З 1960 року І. Михайлович є керівником заснованого ним же самодіяльного ансамблю танцю «Волинянка» Луцького міського Будинку культури [132, с. 153].

З 1971 року І. Богданець навчається на заочному відділенні Ленінградського інституту культури (спеціальність «режисура») і одночасно працює зі студентами Луцького культосвітнього училища викладачем хореографії. В училищі він здійснив ряд постановок народних і тематичних танців, як от: «Рушничок на щастя», «Волинський віночок», «Ми пам’ятаємо», «Зимові забави», «Солдатський танець», «Африка пробуджується» та ін. Завдячуючи його таланту, наполегливості, творчим здобуткам, танцювальний колектив Луцького культосвітнього училища брав участь у різноманітних конкурсах, декадах, фестивалях, зокрема, закордонних мистецьких та молодіжних фестивалях [431, с. 279].

Ілля Михайлович творчо співпрацював з художнім керівником Волинського академічного народного хору А. Пашкевичем, який в 1981 році запросив його на посаду балетмейстера хору. Керівник хору відзначав, що драматургія танцю І. Богданця, рухи, мізансценування ніколи не залишали

байдужими як пересічних глядачів, так і справжніх шанувальників цього мистецтва [431, с. 279].

За вагомий внесок у розвиток хореографічного мистецтва на Волині, участі танцювальних колективів в концертах, фестивалях, конкурсах, надання практичної допомоги танцювальним колективам області, І. Богданець був високо оцінений державою. В 1967 році йому присвоєно звання «Заслужений працівник культури Української РСР» [132, с. 154].

Ще одним видатним хореографом-практиком, викладачем Волинського училища культури і мистецтв є Козачук О. Народився в місті Червонограді Львівської області. У 1974 році закінчив хореографічний відділ Луцького культосвітнього училища. Після закінчення навчання працював артистом балету обласного музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка [132, с. 155].

Упродовж 1978–1987 років та 1992–1995 років працює на посаді артиста балету Волинського державного українського народного хору. З 1991 по 1992 рік – артист ансамблю пісні і танцю Північної групи військ (Німеччина). В 1993 році нагороджений медаллю «За багаторічну плідну працю в галузі культури».

З 1995 року О. Козачук працює в Палаці культури міста Луцька репетитором зразкового аматорського ансамблю «Волиняночка», а з 1998 року очолює колектив.

У 2007 році здобуває вищу освіту в Рівненському державному гуманітарному університеті за спеціальністю «хореографія». У жовтні 2011 року О. Козачука призначено керівником народного аматорського ансамбль танцю «Волинянка» за сумісництвом. Основне місце роботи митця – відділення хореографії Волинського державного училища культури і мистецтв імені І. Стравінського. Тут він успішно працює на посаді викладача, передаючи свій величезний досвід молоді, яка вирішила присвятити своє життя хореографічному мистецтву [132, с. 156].

О. Козачука як компетентного спеціаліста, балетмейстера і

постановника запрошують до участі у роботі журі під час проведення обласних та Всеукраїнських конкурсів-фестивалів народної хореографії. Його робота позначена постійним творчим пошуком та збагаченням репертуару ансамблю «Волинянка». Зустрічі з цим колективом завжди приносять глядачам сонячну радість від сприйняття українського мистецтва.

За вагомий особистий внесок у розвиток аматорського мистецтва, відродження і пропаганду національної культури Козачук О. неодноразово був удостоєний відзнаками Волинської обласної державної адміністрації та Луцької міської ради, у 2014 році став лауреатом творчої премії Луцького міського голови в галузі культури.

На сучасному етапі провідним фахівцем хореографічного відділення училища є М. О. Савчук.

Народився майбутній митець-хореограф у 1958 році в селі Карасин Маневицького району на Волині. У 1975–1978 роках навчався в Луцькому культосвітньому училищі на хореографічному відділі. В 1982 році закінчив Київський інститут культури імені О. Корнійчука [132, с. 157–158].

Трудову діяльність розпочав у 1978 році артистом балету Волинського народного хору. Крім того, М. Савчук працював методистом з хореографії Обухівського районного Будинку культури Київської області, артистом балету ансамблю пісні і танцю Червонопрапорного Київського військового округу. У 1984 році він знову повертається до Луцька і до 1988 року працює артистом балету Волинського народного хору [132, с. 158].

У 1990-х роках М. Савчук створив танцювальний колектив при будинку «Просвіти» м. Луцька «Передзвін», з яким брав участь у Міжнародному фестивалі «Поліське літо з фольклором», а також виїжджав на гастрольний тур в Югославію[431, с. 280].

З 1988 року Савчук М. – викладач хореографічних дисциплін та керівник ансамблю народного танцю Луцького культосвітнього училища, з 2001 року – голова предметно-циклової комісії хореографічних дисциплін Волинського державного училища культури і мистецтв імені І. Ф. Стравінського [132, с. 159].

Микола Омелянович викладає народно-сценічний танець, композицію танцю, постановку танцю, український танець. Він ставить серйозні вимоги перед студентами щодо розвитку віртуозної техніки виконання, творення широкої палітри засобів хореографічної виразності, збереження національних особливостей українського танцю [431, с. 280].

Серед учнів Савчука М. – артистка балету Національного заслуженого академічного хору України ім. Г. Верьовки В. Гнатів, заслужена артистка України Л. Вишотравка, керівник танцювального колективу «Престиж» НВК № 26 м. Луцька С. Корецький, головний балетмейстер танцювальної трупи обласного академічного музично-драматичного українського театру імені Т. Г. Шевченка В. Замлинний і всі учасники цієї трупи, а також – усі артисти балету Волинського державного академічного народного українського хору.

Як балетмейстер-постановник М. Савчук здійснив ряд хореографічних постановок на основі волинського фольклору. Це – «Волинська полька», «Волинські дріботіння», «Гуляночка», «Кивак», «Волинська веселка», якою ансамбль гідно представив Волинь на творчому звіті області, присвяченому 10-річчю Незалежності України (Київ). Ансамбль є лауреатом ІІ премії V Міжнародного фестивалю-конкурсу танцю народів світу «Веселкова Терпсихора» (Київ, 2005), лауреатом ІІ премії ІІІ Всеукраїнського конкурсу народної хореографії ім. П. Вірського (Київ, 2011), був учасником гала-концерту цього конкурсу, що відбувся в Національній опері України. М. Савчук є членом експертної комісії з проведення творчих звітів області, постійним членом журі Всеукраїнського відкритого благодійного молодіжного фестивалю «Золота підкова» (Ковель, 2000–2013), членом державної акредитаційної комісії Міністерства освіти і науки України, Національної хореографічної спілки України [431, с. 280].

За плідну творчу та педагогічнудіяльність відзначений подяками голови обласної ради (2003, 2008) та Почесною грамотою обласної державної адміністрації (2010), а в 2014 році присвоєно почесне звання «Заслужений працівник культури України» [132, с. 162].

Навчальний процес на відділі хореографії Волинського державного училища культури і мистецтв відбувається у руслі кардинальних змін системи вищої освіти і характеризується інтегративними процесами зближення з освітніми системами країн зарубіжжя. Проте, освітня реформа, крім позитивних наслідків, має й ряд негативних моментів, зокрема скорочення деяких фахових дисциплін, зменшення кількості аудиторних годин і збільшення годин на самостійну роботу.

На сучасному етапі проблема підготовки професійних кадрів із народного хореографічного мистецтва набуває все більш важливого значення. Якісна підготовка фахівця-хореографа для подальшої професійної діяльності залежить від навчання у вищому навчальному закладі. Слід зазначити, що власне фахівці-хореографи народної хореографії поповнюють вокально-хореографічні колективи регіону як в ролі артистів балету, так і в ролі балетмейстерів-постановників. Тому, зосередимо увагу на особливостях викладання в училищі такої дисциплін як «Український танець», у процесі вивчення якої студент здобуває основні фахові знання та навики роботи в народно-хореографічних колективах.

Характер освітньої та професійної підготовки на відділі хореографії спрямований у бік надання знань з усіх сфер фахової діяльності: виконавської, викладацької, постановочної, організаційно-управлінської, наукової за рахунок опанування різних дисциплін. У підготовці фахівців-хореографів для вокально-хореографічних колективів регіону важливе місце посідає дисципліна «Український танець» та методика його викладання. Вони є одними з профілюючих дисциплін у системі хореографічної освіти. Дисципліни ознайомлюють студентів із танцювальною культурою історичних епох нашого народу, різноманітністю жанрів і форм української народної хореографії, танцювальним стилем, лексикою та манерою виконання танців різних регіонів України. За визначенням авторів навчальних програм цих курсів, їх метою є всебічне вивчення українського танцю від його фольклорних джерел до сучасних сценічних інтерпретацій, зокрема хореографічні композиції та хореографічні картини з життя й побуту

українського народу зі збереженням національних ознак, що сприяє формуванню національної ідентичності.

Опанування студентами училища українського народного хореографічного мистецтва здійснюється на теоретичному та практичному рівнях. У лекційному курсі студенти ознайомлюються з культурою життя українського народу, побутом, звичаями; з дослідниками танцювального фольклору та народно-сценічної хореографії, а також з історією й теорією українського танцю.

Утілюючи в життя педагогічно-мистецьку спадщину хореографічного мистецтва слід звернути особливу увагу на народний танець як могутній виховний засіб. Як зазначає К. Василенко, народний танець, як одна з профілюючих і професійно-орієнтованих дисциплін спеціального циклу в училищах мистецького спрямування, у яких здійснюється підготовка фахівців-хореографів, повинен бути спрямований на вивчення, збереження та передачу студентам найбільш цікавих у художньому розумінні зразків народної хореографії, оскільки потреба в народному танцеві є складовою генетичного коду нації [55, с. 13].

У формуванні танцюриста народний танець відіграє значну роль. Вивчаючи різні українські танці, танцюрист набуває знань, необхідних для творчого сприйняття й емоційного відтворення художніх образів. Сьогодні викладачі хореографічного відділення Волинського державного училища культури і мистецтв імені І. Ф. Стравінського намагаються відтворити самобутність свого рідного краю, особливості регіональних звичаїв. Вони радять молодим фахівцям, які навчаються майбутній професії, дотримуватися записаного, знайденого в певній місцевості, а не запозичувати то музичний, то хореографічний матеріал чи одяг з іншого регіону, тим більше володіючи малою кількістю інформації про дану місцевість і населення.

Програма курсу «Український танець» розрахована на три роки навчання та призначена для студентів вищих навчальних закладів I–II рівнів акредитації училищ культури й мистецтв спеціалізації «Народна

хореографія» на основі базової загальної середньої освіти (9 класів) денної форми навчання.

Основними завданнями предмета є:

- знайомство з етнічними групами України, їх побутом, традиціями, культурою;
- вивчення теоретичного курсу з основ української хореографії;
- практичне оволодіння лексичною основою українського танцю, особливостями композиційної побудови, характером і манерою його виконання;
- чітке дотримання та збереження стилістичних особливостей регіону;
- опанування системи рухів українського народного танцю та засвоєння методики виконання цих рухів;
- вивчення фольклорної хореографічної спадщини Волині.

Програма складається з дев'яти основних розділів: Розділ І. Хореографія українських народних танців. Розділ ІІ. Тренувальні вправи біля станка на основі елементів українського танцю. Розділ ІІІ. Танцювальне мистецтво Центральної України. Розділ ІV. Танцювальне мистецтво Слобожанщини Розділ V. Танцювальне мистецтво Поділля. Розділ VI. Танцювальне мистецтво Гуцульщини та Покуття. Розділ VII. Танцювальне мистецтво Закарпаття. Розділ VIII. Танцювальне мистецтво Буковини та Бойківщини. Розділ ІХ. Поглиблене вивчення місцевого танцювального матеріалу (фольклорні танці Полісся та Волині). Вивчення дисципліни включає в себе години аудиторних занять (практичні, теоретичні) та самостійної роботи. Перевага програми полягає в тому, що студент самостійно опрацьовує, закріплює та вдосконалює матеріал, який вивчений на групових заняттях. Кожен семестр вимагає відповідної форми контролю, зокрема:

- модульні контрольні роботи;
- академічні покази;
- іспити.

По закінченню вивчення курсу «Український танець» (IV курс, VIII

семестр), студент виконує тестові завдання, які є складовою державного іспиту.

Згідно з вимогами освітньо-професійної програми студенти повинні знати:

- теоретичні основи українського танцю;
- характерні хореографічні особливості локальних районів України;
- особливості композиційної побудови українських танців;
- методику виконання рухів танців України;

уміти:

- технічно в характері та манері виконувати рухи танців локальних районів та етнічних груп України;
- виконати на середині зали ускладнені рухи танців України;
- складати комбінації та етюди біля станка й на середині залу на основі танців різних регіонів України.

Таким чином, в результаті грамотної побудови навчального процесу, використання в роботі дійсно народного танцювального матеріалу в цікавій авторській редакції педагога та за умови поєднання практичного засвоєння лексичного матеріалу з особливостями української національної культури й характерними особливостями українського народу, на хореографічному відділенні Волинського державного училища культури і мистецтв імені І. Ф. Стравінського забезпечено виховання кваліфікованого фахівця-хореографа, здатного поповнювати вокально-хореографічні колективи регіону, здійснювати нові постановки, а також займатися педагогічною роботою у школах естетичного виховання та інших закладах початкового рівня.

Певна роль у розвитку вокально-хореографічного мистецтва Волині належить Інституту мистецтв, заснованому 1 вересня 1994 року відповідно до перспективного плану розвитку Волинського державного університету імені Лесі Українки (тепер – факультет мистецтв Східноєвропейського

національного університету імені Лесі Українки). Адже на Факультеті мистецтв студенти мають можливість навчатися як на спеціальності «Музичне мистецтво», так і «Хореографія». А власне фахівці цих двох мистецьких галузей вкрай необхідні для поповнення і оновлення кадрів провідних вокально-хореографічних колективів регіону. Факультет мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки – єдиний підрозділ у Волинській області, який провадить освітню діяльність із підготовки фахівців за освітньо-кваліфікаційними рівнями бакалавра, спеціаліста і магістра за спеціальностями «Музичне мистецтво», «Образотворче, декоративне мистецтво та реставрація»; за рівнями бакалавра і спеціаліста зі спеціальності «Хореографія» на денній та заочній формах навчання.

Передумовою створення майбутньою структурного підрозділу стала діяльність методичної комісії з музики і співів, яка була створена в 1977 році при кафедрі педагогіки і методики початкового навчання факультету підготовки вчителів початкових класів Луцького педагогічного інституту імені Л. Українки. Методичну комісію очолив кандидат педагогічних наук, старший викладач С. Никитюк – непересічний фахівець, під керівництвом якого активізувалася робота зі створення мистецького напряму в підготовці педагогічних кадрів. У 1983 році було відкрито спеціальності «Початкове навчання і музика» та «Початкове навчання і образотворче мистецтво». У 1985 році методичну комісію з музики і співів реорганізовано в кафедру музики. У 1986 році відкрито кафедру образотворчого мистецтва, яку очолив кандидат архітектури, доцент О. Лесик. У 1991 році в Педагогічному інституті було здійснено перший набір на спеціальність «Початкове навчання та хореографія» і створено секцію хореографії при кафедрі музики, яку очолив талановитий хореограф, старший викладач Ф. Бондарук. 1992 році кафедру музики реорганізовано у дві кафедри: музично-теоретичних дисциплін і навчання гри на музичних інструментах, першою з яких керував С. Никитюк, другу очолив В. Кучерук [68, с. 99].

Ще в 1970-х роках на педагогічному факультеті Луцького педагогічного інституту імені Л. Українки розпочалася багата творча історія майбутнього Інституту мистецтв. Здобули визнання ряд творчих колективів під орудою талановитих керівників, зокрема ансамбль народної пісні і танцю «Розмай» (керівник Л. Кужелюк), академічна хорова капела «Лесина пісня» (керівник С. Ярмусь), ансамбль танцю «Кладочка» (керівник Л. Косаковська), духовий оркестр (керівники С. Никитюк, А. Гордійчук), жіночий хор (керівник О. Скобелєв), родинне вокальне тріо (керівники О. Мандрик, Ю. Мандрик, Г. Корець), ансамбль бандуристок (керівник М. Сточанська), оркестр народної музики (керівник Т. Рівець) та ін., більшість із яких провадили активну гастрольну діяльність і стали лауреатами республіканських конкурсів. Серед провідних викладачів мистецьких кафедр Луцького педагогічного інституту – заступник декана педагогічного факультету, старший викладач Г. Павловська, старший викладач образотворчого мистецтва І. Романюк та багато інших педагогів, яких донині згадують вдячні учні [68, с. 100].

Новий знаменний етап у процесі підготовки вчителів музики та хореографії на Волині розпочався в 1994 р. з відкриттям Інституту мистецтв як структурного підрозділу новоствореного Волинського державного університету імені Лесі Українки. Інститут очолив доктор архітектури, професор, дійсний член Української академії архітектури О. Лесик, у доробку якого понад сто проектних, наукових і творчих праць.

Професор О. Лесик заклав основи для всього подальшого науково-методичного та творчого розвитку інституту, його матеріальної бази, став ініціатором низки ідей, до втілення яких значною мірою долучився заступник декана з навчально-методичної роботи, доцент В. Кучерук і весь педагогічний коллектив [68, с. 100].

У складі інституту почали працювати кафедри: музично-теоретичних дисциплін, гри на музичних інструментах (з 2001 року музичних інструментів), образотворчого мистецтва, хореографії.

У 2005-2007 рр. Інститут мистецтв очолював доктор педагогічних наук, професор О. Дем’янчук (нині – завідувач кафедри методики викладання мистецьких дисциплін Кременецької гуманітарно-педагогічної академії імені Т. Шевченка) – автор понад 100 публікацій, талановитий хоровий диригент (керівник академічного хору Інституту мистецтв). У його науковому доробку кандидатська дисертація «Формування музично-естетичних інтересів старшокласників» (1989), докторська дисертація «Формування музично-естетичних інтересів учнів загальноосвітньої школи» (1995), колективна монографія «Проблеми художньо-естетичної освіти та виховання учнівської і студентської молоді в умовах національного відродження» (за загальною редакцією О. Дем'янчука, 2001), монографії, посібники, статті [68, с. 100].

Сьогодні колектив Факультету мистецтв очолює заслужений діяч мистецтв України, кандидат педагогічних наук, професор А. Гордійчук – відомий в Україні та за кордоном керівник чоловічого вокального квартету «Акорд», фахівець, у поглядах якого формується майбутнє мистецького підрозділу Волинського національного університету імені Лесі Українки.

Музично-теоретичну й вокально-хорову підготовку студентів спеціальності «Музичне мистецтво» здійснює кафедра історії, теорії мистецтв та виконавства – наступниця кафедри музично-теоретичних дисциплін (завідувачі – професор О. Дем’янчук (1995–2007); доцент В. Драганчук (2007) і П. Шиманський (2007–2008)), реорганізованої у 2008 році у зв’язку з потребою розширення сфери наукової та навчально-методичної діяльності. Кафедра історії, теорії мистецтв та виконавства – основний структурний підрозділ Інституту мистецтв, де здійснюється підготовка артистів хору та хорових диригентів. Значна кількість випускників кафедри поповнила склад провідних вокально-хореографічних колективів регіону, тому діяльність цього структурного підрозділу, поряд з кафедрою хореографії, розглянемо більш детально [68, с. 100–101].

У 2008 р. кафедру очолив народний артист України, професор В. Чепелюк – учасник багатьох загальнодержавних мистецьких заходів,

творчих звітів Волині у Національному палаці «Україна» в м. Києві, він неодноразово представляв пісенне мистецтво України у Франції, Німеччині, Польщі, Словаччині, Чехії, Югославії, Швеції, Данії, Росії. На запрошення уповноваженого посла України в Литві 2007 року репрезентував своє мистецтво в концерті урядового значення в рамках Днів українсько-литовської дружби, в урядових концертах в Азербайджані, присвячених дням культури України в 2008 році, неодноразово виступав із концертними програмами на запрошення дитячої Скандинавської місії (2003–2006 роках). У 1999 та 2004 роках відбулися творчі звіти артиста на сцені Волинського обласного академічного українського музично-драматичного театру імені Т. Шевченка. Василь Чепелюк є активним учасником підготовки і проведення міжнародних фестивалів «Поліське літо з фольклором», «Берегиня», «Золота підкова», постійним головою журі обласного фестивалю-конкурсу «Срібні дзвіночки», Всеукраїнського конкурсу «Рівне-шоу» та ін. Від 2009 року професор В. Чепелюк є директором Всеукраїнського студентського фестивалю української естрадної пісні «На хвилях Світязя». У науково-методичному та творчому доробку В. Чепелюка – навчально-методичний посібник «Латрія» (у співавторстві, 2006), окремі публікації, аудіо- та відеоматеріали (матеріали Волинської телерадіокомпанії «З любов'ю до рідного краю», диск «За все, що маю, дякую тобі...» та ін.) [68, с. 102–103].

Серед викладачів кафедри – кандидати мистецтвознавства, доценти В. Драганчук, Л. Ігнатова, О. Коменда, кандидат педагогічних наук, доцент С. Панасюк; до 2007 року – кандидат педагогічних наук, старший викладач І. Кузава, заслужені діячі мистецтв України, доценти В. Мойсіюк (керівник камерного хору «Оранта» Луцького Свято-Троїцького собору), В.Гаврилюк (керівник хору Луцького костелу Св. Петра і Павла), В. Тиможинський (композитор); заслужені артисти України, співаки М. Лазука, З. Комарук; концертно-камерний співак, доцент С. Бень (керівник вокальної студії «Лучано»); лауреат міжнародних конкурсів І. Кириченко (керівник

вокального октету «Double Voice»). Викладачами кафедри були відомі співаки – заслужений артист України, доцент В. Карпось, викладач Л. Жирнова. Л. Ігнатова є докторантом Київського національного університету культури і мистецтв. Доценти В. Драганчук, О. Коменда працюють над дисертаційними роботами на здобуття наукового ступеня доктора наук, ст. викладачі С. Байтальська, О. Корольчук, та асистенти І. Кириченко, Н. Цейко – на здобуття наукового ступеня кандидата наук. Доценти В. Гаврилюк, О. Коменда – лауреати обласної мистецької премії імені І. Стравінського, доцент В. Мойсіюк – обласної літературно-мистецької премії імені А. Кримського.

Доценти В. Драганчук, О. Коменда, В. Тиможинський є членами Національної спілки композиторів України, О. Коменда та В. Драганчук – редакторами збірника наукових праць «Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського», членами оргкомітету Міжнародної науково-теоретичної конференції «Стравінський та Україна», проведеної у 2007 році на базі університету.

Кафедра активно проводить науково-методичну роботу на тему «Мистецтво Волині XIV-XX століть у загальноукраїнському контексті». З 1997 року при кафедрі функціонує аспірантура. У рамках держбюджетної теми «Проблеми художньо-естетичної освіти та виховання учнівської і студентської молоді в умовах національного відродження» видано колективну монографію за загальною редакцією О.Дем'янчука (2001). Також видано монографії «Эволюция жанра реквиема в аспекте трактовки темы смерти» А. Єфіменко (2005); «Формування художньо-естетичних інтересів учнів спеціальної школи інтенсивної педагогічної корекції» О. Дем'янчука та І. Кузави (2007), навчальні й навчально-методичні посібники «Творчість М.Рославця у контексті становлення музичного модернізму» О. Дем'янчука та О. Коменди (2008), «Волинський осередок Національної спілки композиторів України» А. Єфіменко та О. Коменди (2006), «Навчальний

репертуар вокаліста (мецо-сопрано)» С. Беня та В. Павлічука (2005), «Навчальний репертуар вокаліста (тенор)» С. Беня та В. Павлічука (2009); конспекти лекцій із дисципліни «Музична терапія» (2007; 2008) та методичні рекомендації «Кваліфікаційні роботи з музичного мистецтва та педагогіки» В. Драганчук (2009), нотні видання «Камерний хор «Оранта» представляє: Хорові твори a cappella Віктора Тиможинського» (2005), «Бандуруючи» (2008) В. Тиможинського та ін. Кафедра керує науково-пошуковою роботою студентів, яка здійснюється проблемними групами за напрямами «Українська музична культура: теорія, історія, психологія» (доцент В. Драганчук), «Комплексне використання мистецтв у розвитку художньої культури школярів» (доцент С. Панасюк). При кафедрі працюють творчі колективи. Академічний хор студентів (керівник – заслужений діяч мистецтв України, доцент В. Мойсіюк) є постійним учасником обласних і міських культурно-мистецьких заходів. На Всеукраїнському конкурсі хорової музики імені Д. Січинського під керівництвом професора О. Дем'янчука колектив нагороджений грамотою Національної всеукраїнської музичної спілки за краще виконання хорового твору. Академічний хор – це творча майстерня студентів спеціалізації «Хорове диригування», колектив, з яким випускники щорічно демонструють хормейстерську майстерність під час державної атестації [68, с. 103].

Особливою аурою завжди відрізняються вистави вокальної майстерні «Лучано» доцента С. Беня, зокрема концертні виконання опер і їх фрагментів («Моцарт і Сальєрі» М.Римського-Корсакова, «Ноктюрн» М. Лисенка, «Севільський цирульник» Дж. Россіні та ін.), академічного вокального репертуару, що проходять у театрах, картинній галереї, Луцькому замку з концертмейстерами Н. Помяновською, Т. Лузановою, камерним оркестром під орудою І. Гриньківа.

Народно-пісенний напрям представляє ансамбль народної музики «Розмай», створений у 1981 році старшим викладачем кафедри Л. Кужелюком. Основою творчої діяльності колективу стало відродження

фольклорної спадщини Волині. Це вокальні та вокально-хореографічні композиції «Вечорниці», «А коли ми поберемось», «Як їхали хлопці», «Волинь моя», «Різдвяний вертеп», створені у співпраці з викладачами кафедри хореографії. Особливу увагу було зосереджено на вивченні та популяризації фольклору, записаного Л. Українкою, в результаті чого створено оригінальні фольклорні композиції «На нашій вулиці», «Купала на Волині», «Весняні забави», куди увійшло понад 50 фольклорних зразків. «Розмай» демонстрував своє мистецтво в Україні, на міжнародних фестивалях у Польщі, Югославії, країнах Прибалтики, Білорусі, двічі перемагав у телетурнірах «Сонячні кларнети». У 1985 році колективу надано звання «самодіяльний народний». Багато колишніх учасників «Розмаю» керують фольклорними колективами у школах, прищеплюють любов до української народної пісні. Про високий творчий рівень свідчать більше 60 публікацій у пресі [68, с. 104].

Вагомий внесок у творчий розвиток колективу зробили Л. Гордійчук, О. Скобелев, Л. Пасаман, В. Кучерук, О. Антішкіна, А. Кухтюк, Ф. Бондарук, В. Лопанов та нині керівники А. Головань, В. Охманюк, С. Горбач, які продовжують та оновлюють творчі традиції «Розмаю».

Із відкриттям спеціалізації «Естрадний спів» при кафедрі організовано джаз-хор, яким керує викладач І. Кириченко. Ця талановита джазова співачка створила також вокальний октет «Double Voice». Цей гурт яскраво репрезентував виконання творів естрадно-джазового мистецтва, в тому числі на фольклорній основі – «Стелися, барвінку», «Купальська», «Прощай, любове», «Через поле широкеє», «Moon river», «Скандинавська» та ін. Колектив узяв участь у гала-концертах «Сузір’я дитячих хітів», конкурсу під патронатом Луцького міського голови «Студентська сім'я», фестивалів «Золоте зернятко», «На хвилях Світязя» та ін. [68, с. 105].

Усього зі спеціальності «Музичне мистецтво» зусиллями викладачів музичних кафедр підготовлено 20 лауреатів і дипломантів міжнародних, 34 – всеукраїнських, 18 – обласних конкурсів і фестивалів. 32 конкурсанти та 15

їхніх викладачів відзначені грамотами та подяками оргкомітетів конкурсів і фестивалів, Міністерства освіти і науки України. Шість студентів стали переможцями конкурсу «Студент року». Колективи інституту та окремі виконавці презентували свої творчі програми в Литві, Естонії, Росії, Польщі, Німеччині, Греції, Іспанії, Франції [68, с. 105].

Підготовку викладачів хореографії, балетмейстерів, артистів здійснює кафедра хореографії, яку з 2001 року очолює заслужений артист України, доцент В. Дужич-Ніколайчук – знаний в Україні артист балету Ансамблю пісні та танцю Київського військового округу, Державного академічного Волинського народного хору. За час артистичної кар'єри створив понад сорок яскравих сценічних образів («Волинські гулянки», «Козаки йдуть», «Ой-ра», «Полька-свербилівка» та ін.). У методичному доробку доцента В. Дужича-Ніколайчука – понад тридцять постановок народно-сценічних танців («Гуцульський танець», «Закарпатський танець», «Троїсті музики» та ін.). Серед викладачів кафедри – народний артист України, доцент О. Якимчук; кандидат педагогічних наук, доцент Г. Кутузова; кандидат мистецтвознавства, доцент Л. Косаковська; заслужений артист України, доцент В. Смирнов (балетмейстер Державного академічного Волинського народного хору); заслужені працівники культури України, доценти О. Козачук (балетмейстер-постановник народного ансамблю «Волинянка»); досвідчені педагоги Н. Захарчук, О. Кашевський, М. Андрійчук, С. Кравчук та ін. [68, с. 106].

Наукова тематика кафедри – «Проблеми розвитку хореографічного мистецтва на Волині». Основним напрямом досліджень є збереження кращих традицій національної педагогічної, балетмейстерської та виконавської шкіл класичного, народно-сценічного, бального й сучасного танців. Пріоритетним напрямом кафедри є український народно-сценічний танець. Серед творчих колективів заслуженим успіхом на всіх університетських концертах користується ансамбль народного танцю (доценти В. Дужич-Ніколайчук, О. Козачук). У репертуарі колективу танці Волині, Полісся та інших регіонів

України. Колектив брав участь у багатьох культурно-мистецьких заходах міста й області, є фіналістом Всеукраїнського фестивалю-конкурсу народного танцю імені П. Вірського. Надзвичайно цікавим для студентів є заняття в позанавчальних хореографічних колективах, серед яких – студентський спортивний клуб сучасного бального танцю «СК-dance» (викладач О. Кашевський) [68, с. 106].

Факультет мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки впродовж своєї історії є центром підготовки викладачів мистецьких дисциплін та активним творчим осередком Волині, «візитівкою» університету на всеукраїнських і міжнародних мистецьких акціях.

У період кардинальних реформ у сфері вищої освіти, коли виразно простежуються тенденції до інтеграції України в європейський освітній простір, відбуваються суттєві зміни в організації навчального процесу з урахуванням нових вимог до якості підготовки фахівців, у тому числі й хореографів. Сьогодні важливим є не тільки обсяг знань, які отримує випускник, а й формування у нього уміння ними оперувати. Фахівець повинен бути готовим до змін та вміти пристосовуватись до нових вимог, які пред’являються працедавцем, оперувати й управляти інформацією, активно діяти, швидко приймати рішення, навчатись упродовж життя. Тому «потребою дня» в освітній політиці є необхідність «формувати не лише носія знань, а й творчу особистість, здатну використовувати отриманні знання для конкурентоспроможної діяльності у будь-якій сфері життя» [251].

В Україні створена і інтенсивно розвивається система підготовки хореографів (артистів, викладачів, балетмейстерів) у класичних та гуманітарних університетах, унверситетах культури і мистецтв. Поряд з цим, орієнтація переважно на традиційні форми і методи проведення спеціальних занять нерідко має своїм наслідком визнання фахових знань і виконавських навичок основним показником якості навчання. Але сьогодні пріоритетним напрямом підготовки фахівців з вищою освітою стають не лише знання і вміння як такі, а розвиток особистості, здатної вільно і самостійно мислити і

діяти. На сучасному етапі розвитку мистецької освіти перед освітніми закладами сьогодні поставлено завдання – формування особистості, яка має цілісне світорозуміння. Тому, як слушно зауважує відомий психолог Е. Зеєр, нині треба дбати про такий розвиток особистості студента, який дасть йому можливість надалі випереджувати існуючу затребуваність знань завдяки власній пізнавальній активності, умінню поєднувати загальні знання з опануванням конкретних дисциплін. Тому загальне визнання отримала педагогічна парадигма, орієнтована на особистісний розвиток фахівця, виховання його особистісних якостей. Акцентування робиться не стільки на професійні знання й уміння, скільки на професійно значущі якості [178, с. 13].

У процесі підготовки фахівця найчастіше акцент робиться на те, що він має засвоїти під час навчання, а не на те, як він зуміє застосовати набуті знання і досвід. Тому викладачі кафедри хореографії Східноєвропейського національного університету імені Л. Українки шукають новітні методи в організації навчального процесу, організовують майстеркласи провідних хореографів, залучають студентів до практичної діяльності у різноманітних хореографічних студіях, гуртках тощо. На їхнє глибоке переконання, мистецька компетенція хореографа передбачає синтез знань з історії, теорії, методики викладання мистецтва танцю; умінь в галузі хореовиконавства; досвіду практичної художньо-освітньої діяльності, що дає змогу майбутньому фахівцю успішно здійснювати в змінних соціокультурних умовах професійні функції, самостійно розвивати і реалізовувати набутий у процесі навчання фаховий потенціал.

Отже, комплексна професійна підготовка майбутніх хореографів на факультеті мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Л. Українки передбачає не лише формування спеціальних знань, практичних умінь та навичок хореографічної роботи, але й створює необхідні умови для розвитку творчої активності студентів. Професія хореографа є достатньо багатогранною, адже це може бути і танцівник у складі танцювального

колективу, і постановник танців, і керівник дитячого або професійного колективу, і балетмейстер, постановник балетних спектаклів. Професійний хореограф синтезує у своїй роботі функції педагога, репетитора й балетмейстера. На думку більшості педагогів-хореографів, хореографічна освіта крім виконавської підготовки включає розвиток у студентів їх базових творчих здібностей, формування педагогічних умінь та навичок, а також навчання вмінням створювати власний хореографічний продукт. Ця галузь потребує вивчення протягом всього життя, тобто вона потребує постійної освіти та підвищення кваліфікації.

Сьогодні вища хореографічна освіта Волині, поряд з формуванням глибокої теоретичної бази знань, широкого спектра практичних умінь і навичок, необхідних у майбутній професії, вимагає виховання в студентів особистісних професійно значущих якостей. На результат хореографічної освіти впливає наявність таких якостей, як образно-естетичне і психолого-педагогічне мислення, творча індивідуальність, творча активність (креативність), духовність, артистизм, музичність, танцювальність, пластичність, емоційність при виконанні або показу танцю, загальнокультурний розвиток і фізичний розвиток, що, на нашу думку, складає високий рівень готовності до професійної діяльності у хореографічних кадрів. У цьому контексті В. Чуба відзначає, що для підготовки педагога-хореографа нового покоління, універсального танцівника, дослідника і творця, необхідне інноваційне відношення до процесу професійної підготовки і свіже бачення освітньої моделі [495, с. 221–222].

Молодий фахівець-хореограф, випускник вищого навчального закладу, згідно освітньо-професійної програми та освітньо-кваліфікаційної характеристики, підготовленої колективом кафедри хореографії Східноєвропейського національного університету імені Л. Українки, повинен:

- вирішувати завдання, що відповідають його кваліфікації;

- уміти здійснювати процес навчання учнів у танцювальному колективі з орієнтацією на завдання навчання, виховання й розвитку особистості та з урахуванням специфіки предмета, що викладається;
- уміти стимулювати розвиток позаурочної діяльності учнів з урахуванням психолого-педагогічних вимог, пропонованих до освіти і навчання;
- уміти аналізувати власну діяльність, з метою її вдосконалювання і підвищення своєї кваліфікації.

Процес навчання на спеціальності «хореографія» (освітній рівень бакалавра) умовно можна поділити на три етапи. Перший етап – адаптація студентів до умов навчального процесу у ВНЗ. На цьому етапі здійснюється заповнення пробілів у знаннях недавніх випускників шкіл, пристосування до способів організації навчальної роботи, характерних вищому навчальному закладові. Другий етап – активне освоєння способів оволодіння методологічними вміннями і навичками. Третій етап – професійна орієнтація студентів, що вимагає включення додаткових компонентів у процес навчання (наприклад, навчальної, педагогічної практики) і додання професійної спрямованості іншим формам і методам навчання.

Факультет мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки здійснює професійну хореографічну підготовку за навчальним планом, який укладений відповідно до нормативних актів, рекомендацій Міністерства освіти і науки України. На основі навчальних планів щорічно викладачами формуються робочі навчальні програми. Вони розраховані по кожному курсу та на кожен семестр. В цій програмі відображений чіткий розподіл годин відведених на вивчення дисципліни за різними видам занять й тижневим навантаженням. Комплексний характер професійної підготовки майбутнього хореографа припускає вивчення студентами цілого спектра спеціальних курсів, спрямованих на формування основних якостей як педагога-балетмейстера, так і хореографа-виконавця. Основними серед профільних дисциплін є:

«Методика викладання класичного танцю»; «Методика вкладання народно-сценічного танцю»; «Методика викладання ритміки та хореографії», «Український народно-сценічний танець»; «Історія хореографічного мистецтва»; «Сучасний танець»; «Мистецтво балетмейстера», «Методика роботи з дитячим хореографічним колективом» та ін. Крім того, специфіка вузівської освіти виявляється і у використовуваних формах організації навчального процесу: лекціях, практичних заняттях, самостійної та індивідуальної роботи студентів, консультацій, рефератів, курсових робіт, а також різних видів педагогічних практик.

Сучасна лекція з дисциплін хореографічного циклу висвітлює основні теоретичні основи курсу, спрямованого на збагачення студентів новітньої наукової інформації, а також дає установку на самостійну роботу, аналіз і навчальний пошук. Вона дає можливість майбутньому педагогу-хореографу знайомитися з сучасними ефективними професійними методиками, знати теоретико-методологічні підходи та методичні основи викладання хореографічних дисциплін, засвоювати наукові терміни хореографічних понять. Лекційне заняття також стимулює активність і самостійність студентів у навчанні, так як передбачає створення сприятливих умов для виявлення і розвитку у них творчих здібностей, формування здатності до пізнавальної діяльності, вміння аргументовано доводити свою точку зору. Серед лекційних курсів, передбачених навчальним планом, найвагомішими у професійному становленні хореографа є «Історія хореографічного мистецтва», «Методика викладання класичного танцю»; «Методика вкладання народно-сценічного танцю»; «Методика викладання ритміки та хореографії».

Практичні заняття як форма організації навчально-пізнавальної діяльності студентів дозволяють практично оволодіти технікою виконання танцювальних елементів, фігур, методикою їх виконання. Такі заняття передбачають формування у студентів основ виконавської майстерності. Ефективною формою організації навчання майбутніх педагогів-хореографів

є проведення майстер-класів, яка передбачає запрошення відомого викладача або виконавця з метою передачі студентам творчого педагогічного досвіду і його технічної майстерності. В процесі таких занять студенти мають можливість ознайомитися з різними формами подачі матеріалу, сформувати уявлення про поліваріативності методик проведення занять, здійснити їх порівняльний аналіз, узагальнення, визначити шляхи формування власної методики викладання хореографічних дисциплін з урахуванням передового педагогічного та хореографічного досвіду. Серед найвагоміших практичних дисциплін виокремлюються «Український народний танець», «Історико-побутовий танець», «Класичний танець», «Мистецтво балетмейстера», «Сучасний бальний танець», «Ансамбль танцю», «Композиція танцю».

До самостійної роботи студентів в навчально-виховному процесі кафедри хореографії належить науково-дослідницька робота: написання курсових робіт, рефератів, доповідей. Викладачі повинні направляти студента в певне русло, так, щоб його доповіді та реферати стали фундаментом для написання його курсової роботи, що потім може стати повноцінним ґрунтовним дипломним проектом. Виконання таких реферативних та курсових робіт розширює науковий світогляд студента, формує його переконання, навички інформаційного пошуку, сприяє розвитку самостійного мислення, тренує пам’ять, здатність до аналізу та узагальнення. Адже задля успішної реалізації випускників у сфері професійної діяльності, їх подальшого творчого зростання саме під час навчання необхідно сформувати у них уміння самостійно орієнтуватися у стильових, жанрових особливостях мистецтва танцю, аналізувати й розуміти зразки класичної та сучасної хореографічної культури тощо. Безперервна наукова діяльність студентів-хореографів є запорукою їх компетентності.

Сучасні тенденції професійної підготовки у вищому навчальному закладі пов’язані зі скороченням аудиторних занять і збільшенням часу на самостійну роботу студентів. У таких умовах предметом особливої уваги стає

якість спеціально-предметної підготовки майбутніх хореографів, оскільки, з одного боку, дефіцит аудиторних занять змушує підвищувати темп вивчення матеріалу, а з іншого боку – самостійне оволодіння ним викликає серйозні труднощі в студентів. У цьому зв'язку виникає проблема пошуку раціональних методів викладання навчальних дисциплін, спрямованих на досягнення гармонічної єдності аудиторних і позааудиторних форм занять. Використання під час викладання навчальних дисциплін різних традиційних та інноваційних методів і прийомів (проблемна бесіда, пізнавальні ігри, метод самостійної діяльності), логічних операцій, сучасних технологій (інтерактивного навчання), особистісно-орієнтованого навчання, інформаційно-комунікаційних технологій, створюють умови для творчого самовираження студентів.

У процесі становлення особистості майбутнього педагога-хореографа вагоме місце посідає формування балетмейстерських умінь, які, будучи важливими структурними компонентами хореографічної освіти, суттєво позначаються на готовності випускників до професійної діяльності в якості хореографа-балетмейстера танцювальних колективів. Балетмейстерська підготовка має комплексну структуру, будується на основі взаємодії різних видів хореографічної діяльності за умов глибокого й ефективного поєднання інформаційної та творчої функцій навчання.

Балетмейстерська діяльність є одним із найскладніших аспектів професійної роботи хореографа, який вимагає від нього образного мислення, творчої уяви, комунікативних та організаторських здібностей, виконавських, педагогічних і репетиційно-постановочних навичок. Необхідно зазначити, що домінуюче значення в роботі керівника танцювального колективу має постановочна і репетиторська діяльність. Постановочна робота – індивідуально неповторний процес створення хореографічного твору, що має певні закономірності і здійснюваний поетапно у такий спосіб:

- період первинних художніх накопичень (добір музичнохореографічного матеріалу);

- стадія переробки накопиченого лексичного матеріалу;
- формування ідеї і задуму майбутнього хореографічного твору;
- стадія побудови драматургічної лінії хореографічного твору;
- робота з музичним матеріалом, створення пластичного мотиву композиції;
- розробка композиційного плану;
- репетиційно-постановочна робота з виконавцями тощо.

Індивідуально неповторне проходження балетмейстером означених етапів, зумовлене індивідуальним балетмейстерським стилем, визначає розмаїття і багатогранність хореографічних творів. Для створення хореографічної композиції балетмейстер повинен знати лексичні модулі різних жанрів і напрямків хореографічного мистецтва; володіти на високому професійному рівні виконавськими та педагогічними навичками (практичний показ і пояснення є домінуючими методами в постановочній роботі хореографа); мати комунікативноорганізаторські здібності; досконало володіти балетмейстерськими прийомами [39, с. 7].

Підготовка студента-хореографа Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки до балетмейстерської діяльності, яка виступає основою роботи керівника хореографічного колективу, реалізується в межах дисципліни «Мистецтво балетмейстера» і її творчої практики, що здійснюється на базі аматорських та професійних хореографічних колективів, у процесі якої виявляються здібності і схильності студентів до педагогічного аспекту фахової хореографічної діяльності. Необхідно відзначити, що діяльність керівника танцювального колективу характеризується багатоаспектністю і визначає ряд виконуваних ним функцій: 1) організаційно-управлінська (педагог-хореограф виступає організатором колективу і керує його функціонуванням); 2) балетмейстерська (керівник колективу є головним його балетмейстером-постановником, за винятком колективів, у яких працюють запрошені балетмейстери); 3) репетиторська (керівник хореографічного ансамблю здійснює репетиційний процес,

виконуючи функції головного освітянина-репетитора); 4) навчально-виховна (навчання виконавської майстерності і духовно-естетичне виховання учнів є фундаментальним у роботі педагога-хореографа); 5) розвивальна (формування всебічно розвинених особистостей в ансамблі здійснюється шляхом рівноцінного фізичного, емоційного, естетичного, інтелектуального, креативного розвитку виконавців).

Отже, комплексна професійна балетмейстерська підготовка майбутніх педагогів-хореографів, пріоритетною метою якої є становлення висококваліфікованого фахівця у галузі хореографічного мистецтва, що володіє спеціальними хореографічними, культурологічними, психолого-педагогічними, мистецтвознавчими і менеджерськими знаннями, готового до новаторства і творчості, здійснюється відповідно до означених функцій. Створення умов для подальшого засвоєння та удосконалення ними технічної та виконавської майстерності, розвитку загальнопедагогічних і професійно-практичних здібностей, без яких неможлива майбутня викладацька діяльність педагога-хореографа в системі хореографічної освіти, сприяє підготовці майбутніх фахівців на рівні сучасних вимог.

Хореографія, як вид мистецтва, має свою специфіку, яка, в свою чергу, визначає особливості професії педагога-хореографа. Крім досконалого знання свого предмета, педагог-хореограф повинен знати педагогіку, вивчити анатомію людини, музику, стати в якійсь мірі психологом, який аналізує душевний стан своїх підопічних. Від загальної культури і знань вчителя залежить дуже багато: світогляд, моральні та естетичні принципи його учнів; все хороше, як і все погане, що є у вчителя, переходить до них. Використання викладачами кафедри хореографії Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки під час викладання навчальних дисциплін різних традиційних та інноваційних методів і прийомів забезпечують якісну професійну освіту хореографів та розвиток особистості, здатної вільно і самостійно мислити і діяти.

Таким чином, узагальнюючи теоретичні положення другого розділу, зробимо такі узагальненя та висновки:

Мистецьке життя Волинського краю другої половини ХХ – початку ХХІ століття розвивається як в руслі загальнонаціональних, так і регіонально специфічних тенденцій українського культурно-історичного процесу, виступаючи своєрідною і водночас органічною його складовою. Основними прикметами цього процесу є зняття нашарувань радянського ідеологічного тоталітаризму та поява механізмів національного розвитку та ідентичності у зв'язку з набуттям Україною державної незалежності. На цьому ґрунті стало можливим повернення із забуття таких пластів музичної творчості, як повстанські та стрілецькі пісні, духовна музична спадщина.

Всупереч складностям перехідного періоду, яким часто називають 90-ті роки ХХ століття, вокально-хореографічне мистецтво Волині переживає піднесення. Проводиться активна фольклористична робота, спостерігається широке побутування музичного фольклору (переважно автентично-обрядового, стрілецьких та повстанських пісень). Найдієвішими засобами збереження народної творчості на Волині стає проведення різноманітних фольклорних фестивалів («Берегиня», «Поліське літо з фольклором»).

Хоча в 90-х роках минулого століття клубна мережа переживала стагнацію, аматорство на Волині збереглось і поза формами клубної діяльності. На той час воно було репрезентовано творчістю традиційних хорових і танцювальних колективів («Колос», «Подвиг», «Посвіт», «Волинянка»).

У дослідженні доведено, що волинському танцю притаманні певні традиційні жанри з їх різновидами, властиві українській танцювальній культурі, зокрема: хороводи, побутові та сюжетно-тематичні танці. Однак аналіз хореографічного матеріалу досліджуваної території дозволив виявити, поряд із загальноукраїнськими рисами, місцеві варіанти та специфічну манеру виконання.

Локальна своєрідність танців Волині виникла завдяки різним комбінаціям місцевих танцювальних форм і хореографічних традицій сусідніх народів. Отже, дві групи танців – традиційних місцевих та

іноетнічних, співіснуючи та перехрещуючись одна з одною, створили ту різноманітну картину мови і стилю, яка характеризує танцювальну культуру Волині.

Високий рівень професійної майстерності волинських хореографів забезпечує розгалужена, але водночас внутрішньо централізована освітня система (школа естетичного виховання, училище, університет). Триступеневість хореографічної освіти довела свою ефективність завдяки високопрофесійним кадрам, які виховувалися протягом тривалого часу і зараз є учасниками та керівниками професійних хореографічних та вокально-хореографічних колективів регіону.

Хореографічна освіта Волині формувалася протягом двох етапів на основі поєднання європейських та загальнонаціональних традицій. Вагому роль у процесі підготовки професійних хореографів другої половин XX століття (до 1991 року) – відіграли школи естетичного виховання, хореографічні гуртки та студії при будинках культури (клубах), палацах дитячої та юнацької творчості. Найвизначнішим досягненням мистецької інтелігенції регіону було відкриття у смт. Ківерці культурно-освітнього училища (1963 року переведено до Луцька), де обдарована молодь могла навчатись музичному мистецтву та хореографії у досвідчених фахівців.

Сучасний етап (1991–2016 роки) – період становлення національної системи хореографічної освіти в регіоні. Провадять активну освітню діяльність Волинське державне училище культури і мистецтв імені І. Ф. Стравінського (створене на базі музичного училища та училища культури у 1997 році), кафедра хореографії Факультету мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (з 1994 року); успішно продовжує роботу школа хореографічного мистецтва Ансамблю народного танцю «Радість» Палацу учнівської молоді міста Луцька, хореографічні відділи дитячих шкіл мистецтв. Викладацький склад цих навчальних закладів інтенсивно працює над урізноманітненням репертуару шляхом включення у нього танців регіонального фольклору, а

також вокально-композицій сучасних вітчизняних композиторів. Розробка нових педагогічних підходів до організації навчального процесу, використання новаторських методик як українських, так і зарубіжних педагогів-хореографів – важливі кроки, які вивели хореографічну освіту Волині на якісно новий рівень розвитку і поклали початок її інтеграції в європейський освітній простір.

Аналіз історичного минулого та сучасного стану вокально-хореографічного мистецтва Волині показав, що розвиваючись у взаємозв'язках з національними традиціями (спільність змісту жанрових різновидів, основного лексичного фонду, обумовленого єдиною генетичною основою), воно має свій яскраво виражений характер та стилістичні особливості.

Розділ 3. ВОЛИНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ХОР ЯК ОСЕРЕДОК ПРОФЕСІЙНОГО ВОКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА КРАЮ

3.1. Волинський народний хор: історичні віхи становлення та розвитку

Любов до рідного краю матеріалізується через інтерес до його історії, культурних традицій, накопиченого нацією духовного досвіду, акумульованого у пам'ятках різних епох, літературних і мистецьких, а також у діяльності науковців та громадських діячів, зусиллями яких була збережена і донесена до сьогодні культурно-мистецька спадщина українців.

Серед різних регіонів України в історичному і культурному плані найбільш цікавим для нас є Волинь – специфічне територіальне утворення, що визначило своєрідність тих тенденцій і закономірностей, які стали домінантними для історичного розвитку української культури в цілому. Ця своєрідність завжди спрямовувала вітчизняну історичну науку на пошук аргументів, необхідних для доведення самодостатності всього українського етносу за походженням та накопиченим в процесі еволюції культурним досвідом.

Духовний спів, успадкований українським православ'ям від візантійської традиції і широко вживаний під час церковних Богослужінь, родинні пісенні гурти, спонтанні сільські хороспіви викристалізували у глибинах народної творчості обдарування, яким належало об'єднатися на професійній сцені у спільноту, що отримала назву – державний Волинський народний хор.

Існування першого державного народного хору на теренах Волині має чіткі часові рамки, окреслені 1945–1959 роками. Протягом цього періоду хор народився, розквітнув, піднявся до рівня найпрофесійніших співочих колективів України. Однак за указом уряду в числі інших обласних хорів був розформований.

Організатором і керівником першого народного хору Волині став Олександр Самохваленко, людина широкого обдарування і глибокої музичної культури та ерудиції.

Народився О. Самохваленко у м. Замості на Холмщині, в родині народного вчителя. Майбутній музикант жив із сім'єю там, де працював батько, – в селі Дерев'яному та містечку Клевані Рівненської області, де навчався у школі, згодом – в містах Острозі та Холмі, коли в учительських семінаріях здобував педагогічну освіту [18, с. 101].

У родині Самохваленків усі мали музичне обдарування. Тому вступ Олександра на педагогічно-хормейстерський факультет Варшавської консерваторії і закінчення його з оцінками «дуже добре» були закономірністю.

Майбутніми музичними досягненнями О. Самохваленко завжди завдячував своїм педагогам – Р. Хойнацькому, М. Кацперчику, С. Казуру, В. Ляскому, В. Малішевському, Т. Охлевському, А. Таубе.

Для професійного диригента-хоровика заповітною мрією є творча реалізація у концертному виступі. Тому О. Самохваленко планував створити хоровий колектив, який міг би виконувати різноплановий репертуар – від перлин світової класики до найяскравіших творів українських композиторів та народних пісень. Для молодого диригента народна пісня уособлювала як продовження національних вокальних традицій, так і невичерпне джерело авторських обробок для хорового виконання. Чудовою творчою лабораторією для молодого митця була участь у багатьох професійних та аматорських хорових колективах, зокрема в Українському національному хорі ім. М. Лисенка у Варшаві під керуванням С. Сологуба. Серед учасників цього хору було багато богословів, емігрантів різних національностей, а також військових. У репертуарі колективу були народні пісні в обробках М. Лисенка, К. Стеценка, О. Кошиця, В. Ступницького, М. Гайворонського. Під час Другої світової війни з Українським національним хором імені

М. Лисенка під орудою С. Сологуба Олександр Самохваленко неодноразово виступав в таборах, де були українці [18, с. 102].

Крім того, Олександр Самохваленко був постійним учасником Українського національного хору під керуванням Володимира Божика, який успішно функціонував у Варшаві. До його складу входило 24 особи. Цей колектив був заснований В. Божиком під впливом Наддніпрянського хору Дмитра Котка. Як відзначає автор дослідження про О. Самохваленка Г. Бернацька, «в той час серед населення Галичини, Волині, Холмщини починає з особливою силою поширюватися хоровий рух як один з засобів протистояння німецькій агресії та фактор національно-культурної ідентифікації. Репертуар хору був виключно український, обиралися твори високомистецькі, цікаві, наслідувалися виконавсько-інтерпретаційні засади Д. Котка. В. Божик зі своїми хористами виконував доволі складні композиції: хори Д. Бортнянського, «Закувала та сива зозуля» П. Ніщинського, «Прометей» і «Бурлака» К. Стеценка, «Вітер повіває» О. Кошиця, «Гуляли» О. Нижанківського та інші [325, с. 34].

Слід відзначити, що окупація Польщі фашистами не дала зреалізуватися диригентському таланту О. Самохваленка у повній мірі. Закінчивши консерваторію у 1937 році, він отримав можливість організувати свій перший хор лише у 1942 році. Це був колектив духовного співу при Свято-Успенській церкві міста Грубешова, де перетнулися шляхи двох українських патріотів, творців української національної культури – композитора, хормейстера, педагога-теоретика О. Самохваленка і видатного науковця, мовознавця, релігійного і культурного діяча І. Огієнка, котрий на той час, перебуваючи у чині митрополита, створив Холмську православну консисторію і утверджував православну церкву серед української громади Польщі. Саме митрополит Іларіон і дав благословіння О. Самохваленку на організацію при церкві професійного українського хору. Можливо, пророче проглядаючи майбутнє цієї талановитої людини, він благословив увесь

життєвий шлях О. Самохваленка, який до самого кінця буде пов'язаний з хоровим співом на професійній сцені [334, с. 848-849].

До Луцька О. Самохваленко разом з дружиною і маленькою донькою приїздить у 1945 році після депортації українських сімей з Польщі. Перші кілька місяців він працює у міській музичній школі № 1, директором якої того часу був Г. Сиротинський, а вже в червні переходить до обласної філармонії і береться за здійснення найзаповітнішої мрії усього свого життя – створення професійного українського хору (подібні народні хори того часу вже існували у багатьох областях України) [107, с. 115].

Як показало дослідження, попередником хору був ансамбль, створений в 1939 році під керівництвом Л. Вайнера. Війна застала співаків на гастролях у Ростові. Волиняни виступали згодом у госпіталях, військових частинах. У 1945 році вони повернулися до обласної філармонії.

Молодий хормейстер мав особливе чуття на таланти. Тоді на Волині, як і скрізь в Україні за радянської доби, були поширені огляди художньої самодіяльності. На такі огляди їхали до Луцька люди з райцентрів та сільської глибинки. О. Самохваленко, не пропускаючи жодного концерту, шукав яскраві голоси, талановиті особистості. Саме в цей час у хор прийшли найкращі співаки – Д. Должанський, М. Форманюк, І. Секлій, О. Надводна та ін. Так поступово формувався перший Волинський хоровий колектив, який швидко зріс до 40 осіб. Усіх хористів О. Самохваленко навчив нотної грамоти, так званого співу з листа.

Треба зазначити, що Волинський хор 40-50-х роках XX століття відрізнявся від традиційних народних хорів. О. Самохваленко складав програми виступів виключно з академічних творів. Переважала українська і зарубіжна класика, співалися також пісні сучасних авторів.

У фондах Волинського обласного краєзнавчого музею зберігаються нотні зшитки О. Самохваленка з його обробками пісень «Ой, летіла зозуленька» та «Ой, іду, ой, іду...», записаних іще Л. Українкою. Вони виконувалися під час святкування 100-річного ювілею поетеси. Згодом у

репертуарі хору з'явилися пісні на слова волинських поетів О. Богачука, Й. Струцюка та ін.

У домі Самохваленків часто збиралися цілі мистецькі товариства. Приїздили А. Кос-Анатольський, Ф. Малицький, Л. Дмитренко, молодий Д. Павличко, бував там і О. Богачук. Як тільки родину навідував хтось із столичних чи львівських знаменитостей, сходилися цілі гурти і точилися розмови про сучасне українське мистецтво і літературу.

Збереглися численні газетні матеріали про хор, фотографії, записи на радіо. Слухаючи записи, скажімо, уривків з опери Дж. Верді «Ріголетто» чи пісень В. Мураделі і розглядаючи світлини хору, так незвично співвідносити український національний одяг з академічною манерою співу. А між тим, уже самим своїм існуванням хор дає відповідь нинішнім захисникам української культури від так званої «шароварності»: використання національних ознак у мистецтві не має нічого спільного з сірістю і непрофесійністю.

Виконувані хором з великою майстерністю народні пісні, хоч і не автентичні, а в обробці, розкривали багатство української народної творчості.

Фонди Волинського обласного краєзнавчого музею бережуть незаперечні докази того, як багато зміг зробити хор О. Самохваленка за роки свого існування у колишньому Союзі. Звідусіль, навіть з невеликих містечок Росії, Прибалтики, Кавказу, Середньої Азії, хористи привозили захоплені відгуки, видрукувані у місцевих газетах.

Уляна Самохваленко (донька) розповідала, що у перші роки існування хору виїжджати далеко від Луцька артисти не могли – не було транспорту. Згодом філармонія «розжилася» на вантажний автомобіль, у відкритий кузов якого вміщався увесь хор. Так і їздили – від райцентру до райцентру, від міста до міста. Пізніше вже з'явився автобус. А у далекі відрядження, починаючи з кінця 40-х роках вирушали потягами. Найчастіше бували у Києві – виступали на урядових концертах, брали участь у республіканських оглядах.

Там співаки познайомилися і подружилися з хором, яким керував Г. Верьовка, з Житомирським народним хором «Льонок», іншими відомими колективами.

У газеті «Вечірній Київ» від 28 червня 1952 р. було вміщено відгук, підписаний композитором С. Ждановим і названий «Творче зростання», де стверджується: «...керівник волинян добився від хору чистого, справді музикального звучання» [158].

Тоді ж О. Самохваленко першим серед музичних діячів Волині був удостоєний звання заслуженого артиста України.

Справжнім літописцем успіхів Волинського народного хору була у 50-х роках газета «Радянська Волинь». Після кожного повернення з тривалих гастролей Заполяр'ям, Сибіром, Кавказом чи Азією на вокзалі артистів зустрічав фотокореспондент газети. І на її шпальтах, разом з фотознімками, з'являлися замітки про те, де хористи побували і які враження привезли. Успіх волинян був незмінним скрізь. Про це свідчать публікації в газетах «Советская культура», «Радянська культура», «Література і мастацтво», «Социалистическая Осетия», «Правда Востока», «Кизил Узбекистон», «Челябинский рабочий», «Рабочий Кузбасса», а також у польській газеті «Штандар люду». Газета «Воин Заполярья», зокрема, пише, що поза програмою волинські хористи дали у військових частинах крайньої Півночі чотири шефських концерти. Газета «Советская Абхазия» у травні 1958 року повідомила, що Волинський народний хор взяв участь у зустрічі Президента Об'єднаної Арабської Республіки Гамаль Абдель Насера.

Так, в 1958 році Волинський народний хор втретє гастролював у Києві. У газетних публікаціях схвальну оцінку отримав репертуар хору, зокрема відзначалася пісня старих політкаторжан «Слухай», українська народна пісня у виконанні жіночого складу хору «Ой, у полі криниченька», «А мій батько, мій світ», а також танці «Гопак» і «Волинська метелиця».

Однак у окремих критиків склалася думка, що «хор щойно створений і ще не встиг оформитись у справжній мистецький колектив», «було небагато

концертних номерів програми, які показували б належність хору до Волинської області, відбивали побут, культуру, традиції». Відзначалося, що виконання вокальних творів «Амурські хвилі» і «Студентський марш» були не під силу такому невеликому хору.

В оркестрі хору не було жодної сопілки, дуди (волинки), ліри, які підкреслювали б волинський колорит.

Професійні митці, зокрема заслужена артистка Української РСР Ніна Скорульська, орієнтували Волинський народний хор на визначення свого профілю, збільшення колективу і підвищення рівня виконавської майстерності.

Згодом Волинський народний хор став творчою лабораторією для виховання власних кадрів – хоровиків-виконавців, солістів-вокалістів, артистів сценічної хореографії. Серед найвидатніших солістів-вокалістів відзначимо тенора Д. Должанського, баритонів М. Форманюка, І. Секлія, Ф. Корольчука, сопрано О. Надводну, Г. Корольчук.

Безперечно, що високий виконавський професіоналізм хору безпосередньо пов’язаний з професійними якостями його керівника. З цього приводу Г. Бернацька зазначає, що «О. Самохваленко був талановитим диригентом, хормейстером-педагогом, мав тонкий музичний смак, високий рівень ерудиції, музикальність, відмінно володів диригентською технікою. Притаманне йому вміння вимогливо і водночас толерантно працювати зі співаками і хором дало бажані результати. Наполеглива праця, систематична робота над правильним заокругленим звукоутворенням поєднувалася зі скурпульозністю, шліфуванням найтонших деталей хорового сольфеджіо. Педагогічний хист поєднувався з хормейстерським, і тому розумів, що краса хорового співу не в інтенсивності, а у злагодженості звучання. Бездоганна інтонація, гнучкість ритму, хороша дикція, тонке динамічне нюансування та увага до артикуляційно-штрихових особливостей – стали найкращими якостями виконавського колективу. Таким чином, можна сміливо стверджувати, що О. Самохваленко створив свою власну методику розвитку музичного слуху у вихованні хорових співаків» [18, с. 110].

Останні публікації про виступи колективу датуються 1959 році Саме тоді, після прийняття урядом УРСР указу про розформування значного числа хорів, Волинський хор як великий монолітний колектив перестає існувати.

Як згадує У. Самохваленко, її батько сприйняв цю звістку дуже болісно. І хоч він отримав посаду головного художнього керівника Волинської обласної філармонії і на основі артистів хору сформував і очолив вокально-хореографічний ансамбль, до кінця своїх днів шкодував за своїм улюбленим дітищем, в яке вклав увесь талант і душу [18, с. 110].

Проте від хорового співу О. Самохваленко не відійшов: він взявся допомагати колективам, які формувалися в районах, – Горохівській народній капелі, чоловічій капелі з Нововолинська, численним сільським хорам і ансамблям. Був незмінним членом журі усіх обласних оглядів художньої самодіяльності.

Протягом усього свого творчого життя О. Самохваленко активно працював у галузі теорії музики, викладав у Луцьких музичному та культосвітньому училищах, зібрав чималу бібліотеку музичної та художньої літератури.

До персональних комплексів, які зберігаються у фондах Волинського краєзнавчого музею, входять матеріали про головного диригента Волинського народного хору Олександра Самохваленка і соліста цього ж хору Данила Должанського, фотодокументи, особисті речі. І в одному, і в другому комплексах є альбоми, куди О. Самохваленко та Д. Должанський (чи їхні родини) дбайливо підклеювали газетні вирізки, де повідомлялось про виступи Волинського народного хору – на рідній Волині, в гастрольних поїздках (інв. №№ 10356, 10971). Ця інформація дала можливість скласти своєрідну «гастрольну хроніку», з якої можна почерпнути багато цікавих відомостей про час створення Волинського народного хору, його керівний склад, учасників, солістів, репертуар і концерти. Вражають цифри, що наводяться в замітках: за три місяці гастролей дано 80-90 концертів, їх прослухали 30-40 тисяч глядачів. За цими цифрами – надлюдська

працездатність артистів. По 2-3 концерти в день, копітка репетиційна діяльність. О. Самохваленко на високому рівні організував у колективі навчальну та виховну діяльність.

Програми виступів хору складалися виключно з академічних творів. Переважала українська і зарубіжна класика, співалися також пісні сучасних авторів. Народні ж пісні виконувалися лише в обробці відомих композиторів – М. Лисенка, К. Стеценка, Ф. Колесси, Г. Верьовки, А. Кос-Анатольського та ін. Народні пісні, які виконував хор, хоч і не автентичні, а в обробці, розкривали багатство української народної творчості.

3.2. Волинський державний народний хор у контексті пісенної творчості А. Пашкевича

Прогресивні суспільні рухи різних історичних епох завжди знаходили відображення у композиторській творчості, тому винятково важливим є дослідження внутрішнього світу автора музичного твору, його особистості, здатності до творчого самовираження, небайдужості до вузлових процесів та суспільних подій.

Особистість митця реалізується в його творах, розкривається в професійній діяльності. Варто зазначити, що творчість є природною конструктивною діяльністю людини, способом реалізації її здібностей, реакцією на потребу у новому способі існування, здатність створювати щось нове, невідоме раніше.

Музична творчість – глибоко особистісна, вона містить у собі безліч культурних інваріантів, здатних зробити її значущою й доступною для розуміння іншими людьми, виводячи її на інтерсуб'єктивний рівень. В якості суб'єкта культури композитор повинен бути сформованим передусім як особистість, яка володіє високим ступенем самопізнання, розвинутою індивідуальністю.

Чим яскравішою є ця індивідуальність, тим неповторнішим стає творчий почерк майстра, своєріднішими – його стиль та колорит. Творча

особистість композитора за будь-яких обставин залишається самістю, й лише завдяки цій якості вона здатна піднестися над буденними обставинами буття до справжніх вершин майстерності, створити шедеври такої сили і значущості, які залишаться неперевершеним взірцем для наступних поколінь.

Роль творчої індивідуальності в художньому розвитку визначається не просто її своєрідністю, винятковістю, взятими в іманентній сутності, а всебічністю її життєвих і художніх зв'язків. Стосовно композиторства вона позначається на виборі музичної тематики, фаховій організації матеріалу, застосовуваних жанрових і стильових прийомах, виробленні мистецької концепції.

Стиль, як мистецька категорія, залежить, з одного боку, від світовідношення митця, а з іншого, – від внутрішньої орієнтації на слухача, оскільки музичний твір адресується певному типу особистості. На формі твору музичного мистецтва істотно позначаються особистісні фактори, що мають відношення до його автора. Вони не вичерпуються його змістом, а безпосередньо відображуються у процесі розгортання матеріалу. І це обумовлено не лише тим, що зміст і форма діалектично взаємопов'язані, але і тим, що форма в мистецтві несе в собі риси індивідуального стилю композитора.

Важливе значення для композитора має самовираження, воно є самоцінним і, в принципі, самодостатнім, безвідносно від ставлення до його творчості з боку сучасного йому суспільства. Останнє визнає цінність самовираження митця за умови задоволення нею ідеологічних, моральних, естетичних запитів та потреб певної соціальної групи або держави в цілому. Що ж стосується індивідуальної творчості композитора, то він отримує найповніше задоволення від свідомості своєї могутності над стихією звуків та форм, від своєї професійної майстерності.

Під суттю індивідуального стилю митця, ми розуміємо єдність характерної для композитора ідейно-образної системи й відповідних їй засобів виразності. Ця єдність формується передусім під впливом самого

життя, конкретно-історичних умов, в яких живе і творить митець, розкривається його самобутній талант.

Індивідуальний стиль являє собою результат свідомих пошуків композитором засобів втілення творчих задумів. Вивчаючи музику своїх попередників та сучасників, композитор не копіює її, а прагне сказати власне слово, знайти свій шлях у мистецтві. Художника на шляху пошуку скеровує не бажання за будь-яку ціну бути несхожим на інших, а прагнення відтворити запропоновані самим життям, але сприйняті крізь призму своєї індивідуальності, теми, ідеї й образи. У здійсненні творчого задуму вирішальну роль відіграють загальна художня культура митця, його обдарованість і талант.

В атмосфері музичного життя України другої половини XX століття відбувалося формування відомого українського композитора А. Пашкевича, який своєю творчою діяльністю значно збагатив вітчизняне хорове мистецтво. Його творчий спадок – пісні, а також обробки українських народних пісень понад чверть століття займають чільне місце в концертному репертуарі Волинського державного народного хору.

Вагомий внесок А. Пашкевича в українську музичну культуру насамперед як композитора-пісенника, а також як керівника ряду відомих хорових колективів України («Льонок» Житомирської обласної філармонії, Черкаського народного хору, Волинського народного хору, Чернігівського народного хору та ін.).

Завдячуючи багатогранному таланту Анатолія Максимовича, на Волині понад чверть століття тому було організовано Волинський державний народний хор. Волинська земля на десятиліття стала для митця тим благодатним ґрунтом, на якому йому легко було творити нові пісні. Адже саме Волинь, її природа лягли в основу ряду пісень, написаних Анатолієм Пашкевичем у співпраці з Д. Луценком, а також волинськими поетами О. Богачуком, В. Геєм та Й. Струцюком [253, с. 17].

На Волині проявився талант А. Пашкевича як аранжувальника українських й волинських народних пісень, як патріота України, який

пропагував українську пісню в умовах політичного курсу країни на інтернаціоналізацію і знищення будь-яких елементів національного у духовному житті народу, як організатора і керівника професійного хорового колективу – Волинського державного народного хору, де проходили апробацію пісні композитора. Саме тут, на Волині, А. Пашкевичу було присвоєно високе звання народного артиста України.

Анатолій Максимович Пашкевич (1938–2005 роки) – народний артист України, видатний хормейстер і композитор-пісняр, якого поважали, любили, обожнювали за геніальну «Степом, степом», народився 1 лютого 1938 року в селі Довбиш Баранівського району на Житомирщині [253, с. 10].

Перший хоровий колектив, який очолив Анатолій Максимович, працюючи художнім керівником Баранівського районного будинку культури, – Довбишенський ансамбль пісні і танцю, пізніше – Державний вокально-хореографічний ансамбль «Льонок» Житомирської обласної філармонії.

У 1964–1973 роках А. Пашкевич – диригент Черкаського державного народного хору, у 1974–1978 роках – художній керівник заслуженого самодіяльного народного ансамблю пісні і танцю «Дарничанка» Київського виробничого об’єднання «Хімволокно». Хорові колективи під орудою маестро звучали немов дзвіночок – ясно, стрійно, чітко, злагоджено, виразно.

Згідно з рішенням Волинського облвиконкому від 30.12.1977 р. № 401, наказом Міністерства культури Української РСР № 4 від 18.01.1978 року та наказом Волинського обласного управління культури № 11 від 23.01.1978 року у складі Волинської обласної філармонії було створено Волинський народний хор [253, с. 14–15].

Художнім керівником і головним диригентом новоствореного колективу став заслужений артист УРСР композитор Анатолій Пашкевич, автор популярних пісень «Степом, степом» , «Летять білі чайки» та ін.

Організаційний період був короткий, тривав лише декілька місяців (квітень – листопад). Допомагали в організаційних питаннях А. Пашкевичу

перший секретар обкому компартії М. Корж, який запросив Анатолія Максимовича на Волинь, художній керівник обласної філармонії Є. Шаюк, начальник обласного управління культури М. Царенко. Новостворений хор складався з хорової (керівник М. Дацик), оркестрової (керівник О. Мізюк) та хореографічної (кер. Анатолій Іванов) груп і налічував близько п'ятидесяти артистів. Підбір артистів здійснювався на конкурсній основі [109].

Перший концерт, присвячений Великій Жовтневій соціалістичній революції, відбувся у Луцьку в 1978 році, на якому прозвучали вокально-хореографічні композиції «Ми з Волині», «Ніч на Івана Купала», волинські народні пісні «Ой у вишневому саду», «Ой засвіти місяченьку», «Ой як була я та в матінки свеї», неперевершений шедевр А. Пашкевича пісня-реквієм «Степом, степом» (вірш М. Негоди) та «Пісня про Волинь» (музика А. Пашкевича, вірш Д. Луценка), яка виконувалась вперше [109].

«Пісня про Волинь» написана авторами як заголовний твір концертної програми. Прозвучавши декілька разів на «біс» на дебютному концерті, пісня стала візитною карткою Волинського державного народного хору і майже уже тридцять років звучить у виконанні хорових колективів Волині [468].

Пошукова діяльність колективу була запрезентована виконанням пісні «Ой як була я та в матінки свеї», слова і мелодія якої були записані в селі Сошичному Камінь-Каширського району, солістка Л. Кондратюк. Виконувались також народні пісні «Ой у вишневому саду» та «Засвіти місяченьку» (солістки О. Галенко та С. Сіденко). Артисти балету виконали російський народний жартівливий танець. Вокально-хореографічна композиція «На Купала» вразила присутніх багатою символікою народних образів, пройнята гармонічним мінором. Завершився виступ піснею А. Пашкевича на слова Д. Луценка «Моя Конституція». У молодого колективу виразно вималювалося його творче обличчя [109].

Окрема сторінка композиторської творчості А. Пашкевича – аранжування та обробки українських народних пісень. «Він не просто

розкладав пісню на голоси, чи механічно адаптував її до можливостей певного хорового колективу, а вишукував нову звукову палітру; яка б по-новому розкрила цей народний витвір. Так у свіжих барвах ми почули «Реве та стогне Дніпр широкий», «Ой у лузі червона калина», «Ой у полі нивка», «Ой вербо, вербо» та багато інших» [7].

До концертного репертуару Волинського хору, очолюваного А. Пашкевичем, входили українські й волинські народні пісні: «Ой у полі нивка» (обр. А. Пашкевича), «Ой кувала зозуленька», «Ой у полі криниченька» (обр. А. Пашкевича), «Ой засвіти, місяченьку», «Ой чого ти, земле, молодіти стала» (обр. Г. Верьовки), «Гей село моє, село», «Ой у вишневому саду», «Ой як була я та у матінки свеї» (обр. А. Пашкевича), «Виступали козаченьки» (обр. А. Пашкевича) та ін. Волинська народна пісня «Ой як була з дай у матьокки свеї» (записана у Камінь-Каширсьюму районі), обробки якої зробив Анатолій Максимович для соліста у супроводі хору acapella, вже багато років залишається у репертуарі Волинського хору [75].

Не здобувши хормейстерської та композиторської професійної освіти, Анатолій Максимович став вчителем для багатьох власників престижних дипломів» (Пашкевич закінчив Вищі музичні курси при Всесоюзному будинку народної творчості ім. Н. Крупської) [7].

А. Пашкевич вважав, що на його творчість найбільше вплинули такі композитори, як Д. Леонтович, І. Шамо, В. Кирейко.

Творчий метод композитора полягав у тому, що мелодія пісні ніби народжувалася у його серці, звучала в різних варіантах, виникали образи, які врешті вкладалися в слова того чи іншого поета. Так з’являлася на світ пісня.

А бувало й таке, як розповідав композитор, що на створення пісні надихав поетичний твір.

Пісні, написані А. Пашкевичем на вірші Д. Луценка, М. Негоди, І. Гурківського, А. Малишка, В. Симоненка, М. Ткача, волинських поетів

Й. Струцюка, О. Богачука, В. Гея та ін., збагачують репертуар не лише Волинського народного хору, а й багатьох інших хорових колективів України. Це пісні: «Хата моя, біла хата», «Пісня про Волинь», «Пісня про хліб», «Мамина вишня», «Древнє місто Волині», «Батькове серце» та ін., написані у співпраці з Д. Луценком; «Степом, степом» (сл. М. Негоди); «Материнська пісня», «Пісня про Світязь», «Мамин цвіт» (сл. Й. Сгруцюка); «Земле наша мила» (сл. І. Гурківського); «На Волині льон зацвів» (сл. О. Богачука); «Поле моє» та «Пісня моя долі» (сл. В. Гея); кантати «Чернігівські дзвони» (вірш М. Негоди), «Лебеді материнства» (вірш В. Симоненка); ораторія «Крик попелу» (лібрето О. Богачука) та багато ін.

Прем'єра ораторії «Крик попелу» відбулася в Луцьку на обласному святі народної творчості «Волинські візерунки» (1987 р.) за участю зведених хорів музичного училища та Волинського державного народного хору, симфонічного оркестру, солістів (О. Кириченш та Г. Кульби), читця (Г. Кажан) [6, с. 10].

Розглядаючи одну з концертних програм Волинського народного хору 1987 року, можна стверджувати, що основою його репертуару були пісні українських композиторів та українські народні пісні. Програма концерту налічувала сімнадцять концертних номерів, з них шість українських авторів («Вічний революціонер» М. Лисенка, «Пісня про Волинь», «На Волині льон зацвів», «Древнє місто Волині» А. Пашкевича); п'ять українських народних пісень («Гей, село, моє, село», «Ой ти, вишенько, ти, черешенько», «Ой чого ти, земле, молодіти стала» та ін.); дві вокально-хореографічні композиції («Поліські триндички» та «Волинські забави»), решта – пісні радянських композиторів (І. Дунаєвського та О. Александрова) та російська народна пісня «Славное море, священный Байкал».

Карта гастрольних поїздок Волинського народного хору була надзвичайно великою. Колектив брав участь у фестивалях «Дружба», «Слава праці», «Білоруська осінь», «Біла акація», «Кримські зорі», «Золота осінь» та ін. Волинським артистам аплодували москвичі й кияни, жителі

Росії, Азербайджану, Білорусії. Литви, Латвії, адже кожен концерт – це зустріч з багатим народним мистецтвом, фольклором нашого краю, новими піснями та вокально-хореографічними композиціями [13].

«Глибоко національний композитор, серце якого пульсувало в такт зі своїм народом», – так про нього відізвався Петро Андрійчук, професор, керівник народного ансамблю пісні і танцю України «Дарничанка». У ті непрості часи творчість А. Пашкевича допомагала українцям по всьому світі відчути себе єдиною спільнотою, будила національну свідомість [6].

«Мамина вишня», «Пісня про Волинь», «Пісня про хліб». «Довженкова земля» сублімувалися у буйне колосся його творчості. Композитор оспівував найсвятіші почуття: синівську любов до матері і батька, красу рідної землі, мирне небо, страхіття війни, звитягу, фронтову дружбу, чорнобильський біль.

Мистецтвознавці вважають його неперевершеним мелодистом, творцем не тільки дивовижних мелодій, а й розкішних хорових партій з природним голосоведенням, власним внутрішнім розвитком та логікою гармонічного тяжіння. Ці пісні є зручними інтонаційно і теситурно, процес їх виконання дарує співакам якусь невимовно фізіологічну насолоду. Більшість його творів на вірші українських поетів уже стали народними. Їх так і оголошують: українська народна пісня: «Гуси летіли», «Моя ти земле калинова», «Хата моя, біла хата», «Світязь», «Чебреці» тощо. У творчості композитора, як відзначають дослідники, є близько двох десятків пісень на народні тексти, в яких своє авторство він не декларував. Таким чином ці пісні вже первісно поповнювали скарбницю народної пісенної творчості. Серед них «Ой, я маю чорні брови», «Ой, не плавай, лебедонько», «Сама собі дівчина здивувалася». Народ поводиться з піснями А. Пашкевича, як з власними витворами, – щось доповнює, деякі елементи видозмінює, подеколи створює нові варіанти. Так, на Івано-Франківщині пісня «Ой, ти віченько», вмить рознеслась по окрузі, трансформувавшись в «Ой, ти річенько» [7].

Сьогодні вже стали широковживаними такі визначення, як «стиль Пашкевича», «манера звучання Пашкевича» тощо. Він визначав своєю творчістю вектори розвитку народно-хорового мистецтва. Завдяки йому цей вид музикування став одним з найпопулярніших в Україні.

Пашкевич-хормейстер умів безпомилково віднаходити «нервові центри пісні» і, натискуючи на них, вигравав на найтонших струнах людських душ – як слухачів, так і виконавців. Його хори ніколи не були багатолюдними і налічували по 7-8 осіб у партії. Однак за насиченістю звучання. інтенсивністю і динамізмом вони не поступалися великим капелам, бо диригент працював особисто з кожним співаком, достеменно знав можливості всіх хористів і вмів «витягувати» з них максимум можливого.

Його гострим музичним слухом співаки не переставали захоплюватись. Бо вже з перших звуків розспівування він вловлював, хто в якій сьогодні вокальній формі. Пашкевич володів винятковим даром огранювати співочі голоси. Він подарував Україні ціле суцвіття діамантів: Р. Кириченко, О. Павловську, Є. Крикун, Г. Мельник та ін.

Хорові колективи під орудою майстра мали своє своєрідне звучання та манеру виконання. Там, де був Пашкевич – чи то в Черкасах, Києві, Луцьку, Чернігові, – там і знаходився центр народного хорового мистецтва. Він тісно співпрацював з українськими поетами, які писали тексти пісень, керівниками аматорських колективів, з якими щедро ділився творчим досвідом. Зокрема, як згадує багаторічний керівник народного ансамблю пісні і танцю України «Дарничанка» професор П. Андрійчук, Анатолій Максимович для багатьох став «хрещеним батьком» у творчості [6].

У 2001 році А. Пашкевич став першим лауреатом літературно-мистецької премії імені Д. Луценка, з яким створив велику кількість пісенних шедеврів.

Анатолій Пашкевич, як стверджують очевидці, був наділений особливим даром переживати наше життя, турботи, радощі, тривоги і болі.

Всю красу оточуючого світу він міг перетворювати у мелодію та пісню, яка торкається серця кожного. Такою багатою і самобутньою є творчість Народного артиста УРСР, композитора, хормейстера А. Пашкевича.

Його пісні – це справжні перлини пісенної творчості, їх співають не тільки в Україні, але і за кордоном.

В ювілейному концерті, присвяченому 10-річчю Волинського хору, що відзначався у 1988 році прозвучали твори, які вже давно в його репертуарі: «Пісня про Волинь»; «Древнє місто Волині», сл. Д. Луценка; «Поле моє». сл. В. Гея; «Земле наша мила», сл. І. Гуківського; ораторія на сл. О. Богачука «Крик попелу». Кілька творів волиняни почули вперше: «Дума», сл. А. Малишка; «Пісня моєї долі», сл. В. Гея, пісня білоруською мовою на сл. М. Рудковського.

Отже, А. Пашкевич зробив вагомий внесок в українську музичну культуру як композитор-пісенник, а також як керівник ряду відомих хорових колективів України.

Послідовники А. Пашкевича – заслужений діяч мистецтв України О. Стадник (художній керівник та головний диригент хору з 1989 року), продовжив розпочату ним справу з опанування народної скарбниці волинського Полісся.

Член Волинського осередку національної спілки композиторів України Г. Максименко упорядкував та інструментував ораторію А. Пашкевича «Крик попелу» на слова О.Богачука (1986), а також підготував виконання і диригував нею на прим'єрах. В 1997-1998 роках він здійснив музичну редакцію і оркестровку фолькопери А. Пашкевича «Блудний син» на лібретто Г. Пфайфера, прем'єра концертного виконання якої відбулась 9 і 12 травня 1998 року в м. Меммінгені (Баварія – Німеччина).

В Німеччині випущено альбом з фотоілюстраціями в 2-х частинах в якому вміщено інформацію про історію створення, підготовку виконання та прем'єру опери «Блудний син» (розділ «Меммінгенські містерії на шляху до Європи» німецькою, англійською, французькою та українською мовами).

Концертне виконання «Блудного сина» 12 травня 1999 року в соборі св. Мартіна в м. Меммінгені записане на 2-ох компакт дисках.

Отже, твори Пашкевича стали «золотим фондом» української музики, окремі з них надовго увійшли до репертуарів багатьох виконавців та колективів за межами України.

3.3. Державний академічний Волинський народний хор – творча лабораторія вокально-хореографічного мистецтва Волині кінця XX – початку XXI століття

Хоровий колектив – це складний музичний організм, успішна робота якого залежить не лише від диригента, але й від виконавців. Сучасний розвиток хорового виконавства потребує синтезу знань з різних наукових дисциплін, наприклад, таких, як культурологія, педагогіка, психологія. Тільки на цій методологічній основі можна вивчати надзвичайно складні психологічні процеси художньо осмисленого вокального інтонування, формування, контролю та реалізації виконавських навичок, особливості психологічного стану артистів хору тощо.

Під керівництвом відомого композитора, народного артиста України А. Пашкевича колектив волинського хору пройшов процес становлення та зайняв гідне місце серед професійних народних хорів нашої країни.

У 90-х роках XX століття професійні народні хори, ансамблі пісні і танцю перебували у скрутному становищі. Брак коштів позначався на їх гастрольній діяльності. Але колектив знайшов у собі сили підготувати і зарепрезентувати волинянам нову програму.

У ті часи важко було зібрати аудиторію, щоб окупити виступ. У населення спостерігалося явне падіння інтересу до художніх колективів, чиїм творчим завданням було сценічне втілення музичних, хореографічних засад фольклору, зумовлене передусім змінами середовища його побутування.

Як писали критики, завдяки А. Пашкевичу волинський хор заспівав. Але з часом виникли певні непорозуміння. Дехто закидав керівнику, що хор

став лабораторією для його композиторських експериментів і втратив своє обличчя, яке представляло культуру, зокрема фольклор волинського регіону. Зверталася увага і на формування творчого складу колективу, у якому почали переважати не професійні виконавці, а співаки-самородки, які внаслідок надмірного навантаження (у волинського хору тоді було по 132 і більше концерти на рік) повсякчас перебували під загрозою професійних захворювань. За таких умов необхідним був фаховий підхід до справи: додержання відповідного сприятливого режиму репетицій і виступів, робота над постановкою, загартуванням голосового апарату співаків тощо.

Анатолій Пашкевич переїздить на Чернігівщину і очолює Чернігівський народний хор. Відповідно Олександр Стадник, випускник київської державної консерваторії, у 1989 році стає хормейстром Волинського хору.

У Київській консерваторії О. Стадник пройшов блискучу школу хормейстера – П. Муравського та диригентську – Л. Венедіктова.

Ознайомившись з творчою діяльністю Волинського хору, який вже на той час працював на високому професійному рівні, О. Стадник поставив за мету відродити волинську манеру співу. Побудована ним концертна програма виглядала як театралізоване дійство, яке мало свою динаміку, йшло без оголошень, конферансьє.

Театралізація народної пісні на волинській сцені – це вплив музичного світогляду Л. Венедиктова. Хор демонстрував індивідуальну манеру співу, яка поєднувала мелодії співу з фонічними особливостями, характерними для волинського краю. Основу репертуару хору склали волинські народні пісні, хоча в репертуарі є і пісні інших регіонів. Хор наспівав, як стверджує його керівник, понад сто пісень, але не всі вони прижилися у репертуарі.

Як показало дослідження, колектив взяв курс на опанування фольклорної скарбниці волинського Полісся. За короткий час репертуар колективу поповнюється такими творами, як: «Ой пряла я куделицю», «Я ж

тебе, Галю не лаю», «Ой коли ж ми поберемось», «Летіли гуси», «Ой на горі цигани стояли», «Біда мене та заставила».

Обробки пісень зійснювали О. Стадник та керівник оркестру Р. Пятачук. При складанні репертуару використовувалися опубліковані записи та розшифровки Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Рильського АН УРСР, а також матеріал, зібраний фольклористкою А. Голентюк. Займалися дослідницькою діяльністю і хористи. Так у Іваничівському районі були записані триндички, які стали основою вокально-хореографічної композиції «Чичерниця». Там же А. Іванов, балетмейстер колективу, побачив пластичний образ для свого танцю «Крутахи». В його постановці був інтерпретований волинський танець «Стрибунець», «Волинські притупи», «У ніч на Івана Купала», «Ми з Волині», «Гопак».

Не випадково, поряд з українськими, зокрема, волинськими танцями, в програму органічно вписується жартівливий білоруський танець – «Два села». Зберігаються в репертуарі і твори А. Пашкевича, серед яких танцювально-хорова композиція «Верби» з його музикою, та обробка пісні «Стояла, думала».

Музичні критики відзначали, що, проникаючись виконуваним, на сцені артисти Волинського народного хору створюють колоритні образи, жанрові картинки, живуть у стихії музики та пластики. Хорова група рухається, включається у танок, час від часу демонструючи хореографічну вправність на рівні з артистами балету.

У 1996 році хор переживав непрості часи, члени колективу вимушені були звертатися до тодішніх керівників області за допомогою. Колектив, який протягом багатьох років пропагував народне мистецтво Волині, не тільки в Україні, але далеко за її межами, знаходився фактично на межі свого існування в час великого відродження нації. Але, позбавлені всілякої матеріальної підтримки (відсутність заробітної плати, костюмів, транспорту),

артисти продовжували працювати, і за рік колектив дав 65 концертів, з яких 30 – безкоштовно в зв'язку з неплатоспроможністю населення.

Виступи Волинського народного хору характеризуються новими підходами до побудови, режисури концертної програми та підбору репертуару. Народне мистецтво – жанр синкретичний, в якому пісня, музика, танець тісно переплетені і весь час взаємодіють між собою, утворюючи вокально-хореографічні композиції. Концерти хору – справжнє народне дійство. Артисти хору стараються співати так, як вони чули і відчували з дитинства; так, як в них закладено з давніх поколінь волинян.

Понад тридцять років поспіль колектив залишається популярним завдяки поповненню його молоддю. Фольклорний матеріал подається не в архаїчному, автентичному вигляді. На думку керівника хору О. Стадника, «він актуальний тоді, коли живий і сучасний». Головне не перейти межу, де починається несмак. Постійно вишукаються варіанти: йде робота над аранжуванням, обробкою пісень. Колектив на високому професійному рівні поєднує народний та академічний спів, балет з фольклорними сценами в сучасному аранжуванні.

Репертуарна політика – прерогатива керівника, але необхідно враховувати інтереси артистів. Адже пісня має пройти через серце кожного співака, тільки тоді можна дочекатися повної віддачі на сцені і духовного єднання з публікою. Відсотків 80 репертуару – це те, що близьке кожному мешканцеві волинського краю, хоча з успіхом виконуються і пісні інших регіонів України, особливо під час гастролей закордоном, а також авторські твори.

Використовується пісенна спадщина іноземних фольклористів, наприклад, матеріали відомого польського етнографа О. Кольберга, хоча його твори в Україні на той час не видавалися. Із вдячності за концерт поляки подарували колективу його книги. У 36-му томі збірки його праць розміщені пісні, які краєзнавець записував на території Волині. Щоправда, українські тексти Оскар Кольберг подавав латиною, але при цьому

доповнював їх нотним матеріалом. Закордоном, як стверджують критики, українські пісні та танці у виконанні народного хору користуються великою популярністю.

Олександр Стадник в роботі з колективом завжди ставить ряд завдань, серед яких – в особі кожного виконавця досягти певного відсторонення від попередньої манери співу, яка непритаманна Волині.

Манера співу хору А. Пашкевича була яскраво вираженою центрально українською (Черкаська, Полтавська, Київська), як її називає О. Стадник, «степовою», на яку, безперечно, мало вплив існування в тих регіонах широкого рівнинного простору. Звідси й виникає активно форсоване, глибинне грудне звуковидобуття.

Існує пряма залежність вокального розвитку учасників хору від фахової підготовки керівника. Сучасна вокальна педагогіка вимагає від нього теоретичних знань з методики вокального виховання; знань психофізіологічних особливостей вокально-виховного процесу; особистого володіння співочою технікою; розвиненого вокального слуху; спрямованої слухової уваги.

Як показало дослідження, артисти Волинського хору мають високий рівень розвитку музичної культури, що означає любов до музики і розуміння її в усьому багатстві форм і жанрів; особливе «відчуття музики», що спонукає сприймати її емоційно; уміння чути музику як змістовне мистецтво, яке несе в собі почуття і думки людини, життєві образи й асоціації; здатність відчувати внутрішній зв’язок між характером музики і характером виконання.

Основні складові комплексного вокального виховання учасників волинського хору:

Вокально-виконавський аспект, який потребує реалізації таких психофізіологічних процесів, як: слух, відчуття та увага. Хоровий слух – це складне психофізіологічне явище, яке, з одного боку, пов’язане з логікою інтонаційного руху, а з другого, – на ґрунті розвиненого вокального слуху

спрямоване на конкретну виконавську мету. Рівень розвитку хорового слуху та ступінь його активності, чутливості, вміння охопити широкі музичні побудови багато в чому визначає рівень професійного розвитку хорового мислення.

Вокально-технічний аспект. Виконавські можливості сучасних хормейстерів доцільно формувати шляхом поєднання вокально-технічної бази та активізації таких психофізіологічних явищ, як: відчуття, спостережливість, пам'ять. Актуальними питаннями сучасної вокально-технічної бази є вокальне дихання та суб'єктивне відчуття опори звуку. Фізіологічно правильне оволодіння цими важливими вокально-технічними навичками залежить від свідомого контролю їх напрацювання.

Вокальна культура виконавця передбачає здатність до передачі художнього образу вокального твору шляхом оволодіння голосовим апаратом при наявності відповідних знань та умінь, які дозволяють вирішувати художні й технічні завдання, що постають перед виконавцем (Л. Азарова, Л. Василенко, Л. Венгрус, О. Чурикова-Кушнір, Н. Швець, Ю. Юцевич та ін.).

Керівник ставить перед собою завдання виробити у хористів здатність до втілення художньо-образного змісту вокального твору шляхом використання сукупності знань з вокального мистецтва та виконавських навичок. Саме вокальна культура слугує підґрунтям професіоналізму та особистісного розвитку виконавців.

Багато уваги приділяється відновленню поліської манери співу, яка враховує певні акустичні особливості поліської природи. О. Стадник переконаний в тому, що на Поліссі співають інакше, з особливим відчуттям прозорого пом'якшеного фонізму. Це стало стимулом до пошуків нових прийомів звуковидобуття, голосоведення, динаміки тощо. Стадник прагне, щоб співаки відкрили для себе у звуці, у звукових поєднаннях певну мелодійну, фонічну особливість, що генетично закладена у волинян чи то від минулих поколінь, чи то від природи. «Моє завдання – говорить

керівник, –полягало спочатку лише в тому, щоб вивільнити, витягнути на поверхню ту приховану сутність істотно волинського співу, яка підсвідомо живе в кожному корінному жителю Полісся» [472].

На даному етапі Волинський хор досягнув своєрідної індивідуальної манери співу.

Поняття диригентської, хормейстерської школи важливе як для академічних, так і народних хорів, для роботи диригента, обізнаного з професійними методами ведення хору, моделювання звукового простору, досягнення чистого ансамблевого строю тощо. Але, говорячи про таке специфічне утворення, як народний хор, треба в першу чергу відрізнити ознаки регіональної манери співу, яка полягає в індивідуальних особливостях звучання.

Однаковим звуком не можуть співати Волинський, Черкаський, Чернігівський, Кубанський народні хори. В певний період ця індивідуальна ознака народних хорів була нівельована. А. Пашкевич (Черкаський, а потім Волинський народні хори) та А. Авдієвський (хор імені Г. Вірьовки) були засновниками фольклорних колективів, створених на професійних засадах. В цьому – їх велика заслуга. Але ототожнювати цю своєрідну манеру співу зі стилем народного хору взагалі неправомірно, адже не існує узагальненого народного хорового співу. Це суперечить природній сутності фольклорних джерел різних культурних регіонів України.

З іншого боку, на «фольклорній хвилі» відродження національних витоків почали створюватися самодіяльні колективи, що пропагували манеру співу, яка була запозичена з сучасної практики фольклорних експедицій. Хранителями давніх усних традицій українського фольклору в даному випадку виступають старі сільські люди. Але імітування манери співу «старих бабусь» немає ані історичного, ані художньо-естетичного сенсу. В даній ситуації цінність народної пісні визначається не манерою співу, а самим фольклорним джерелом. Те нове, що керівник хору застосовує в роботі, і є відродженням добре забутого старого. Інколи

хористи підказують свої ідеї, які виникають з підсвідомості, з тієї генетичної пам’яті українського народу.

Сьогодні, на противагу активному розвитку фольклористики, практика побутування, виконання і взагалі звучання народних пісень дуже пасивна. Можна сказати, що народна пісня не розвивається, тому метою народних хорів є збереження національної традиції народної пісні через її популяризацію, донесення до свідомості слухачів первісного джерела фольклорного мистецтва. Автентичність народної пісні «відсіяна» багатьма поколіннями. Обробка ж народної пісні – явище вторинне і, крім того, має жанрові різновиди. Існує пісня, що не потребує обробки, авторська пісня на основі фольклорного матеріалу, сучасна обробка народної пісні.

В жанрі сучасної обробки колектив волинського хору співпрацює з волинським композитором В. Тиможинським. За сучасністю обробки Тиможинському вдається зберегти зерно народності, сутність її образного світу. Позиція збереження національного джерела в сучасних умовах музичного мистецтв дуже близька керівникові хору. Його метою є пристосування народної пісні, яка і не потребує особливої обробки, для концертного виконання, зокрема, додати певну гармонізацію, підголоски, тобто використати варіантні можливості тематизму.

Художньо-естетичним кредо Волинського хору – виконання волинських пісень. Проте, в програмі є і пісні, популярні та відомі в інших регіонах України. Лише регіональним і фольклорними зразками обмежуватися не бажано. Але тією особливістю, що визначає Волинський народний хор як колектив унікальний, по-перше, є те, що пісні звучать в оригінальних обробках, по-друге, в репертуарі – в основному пісні, право виконання яких належить лише Волинському народному хору – це суто волинські пісні.

Робота керівника хору передбачає режисерську діяльність та різні технічні питання, які потрібно вирішити. При підборі репертуару враховується думка глядача. який дуже гарно сприймає волинський матеріал.

Концертні програми колективу побудовані як одне ціле, як єдина безперервна велика композиція, своєрідне народне шоу, гуляння. Упродовж дійства життя на сцені пульсує, клекоче, вихоплюється через вінця. У фрагмент однієї пісні вплітається органічно інша. Концертна програма вражає своєю насиченістю. Чимало в репертуарі хору акапельних пісень – «Поїдь, поїдь, батечку, до Ковля», «Мала мати дочку», «Дай же, Боже, громовую тучу». Весь пісенній вернісаж супроводжується виконанням дивовижних за легкістю, пластичністю танців з елементами акробатики. Звісно на сцені, як і в житті, радість і горе ходять поруч.

Вокально-хореографічні композиції та танці відображають працю, життєрадісний характер, оптимізм, дотепність й веселість, що є яскравим показником духовної сили волинського краю: «Волинські притупи», «Ой-ра», «Гупали», «Свербилівка», «Гуляй, гуляй гуляночка», «Волин моя», «Кроковеє колесо» та ін.

В зв’язку з тим, що Волинь – переважно болотиста місцевість, то лексику танцювальних номерів народного хору складають рухи пружні, стрибкоподібні, які виконуються легко, м'яко, жваво, з поступовим просуванням, наче перестрибуючи з «горбика на горбик», з активним перегинанням корпусу, поворотами верхньої частини тулубу, поворотами та нахилами голови, з угинаннями, нахиляннями, притупами, перескоками та підскоками тощо [3, с. 4].

Основними танцями колективу є польки з різними «вихилясами» та «викрутасами», а також кадриль, козачок, гопак, крутях, хороводи. Варіанти польок самобутні та локальні, з певними елементами місцевої музично-танцювальної лексики. Розмаїтий польковий репертуар розрізняється за назвою місцевості, ім’ям, прізвищем або прізвиськом музиканта, характером виконання, хореографічними рухами, обставинами побутування, на основі початкових або ключових слів пісень або ж за певною назвою, даною їй музикантом-творцем.

На розвиток та формування танцювального репертуару неабиякий вплив мали балетмейстери-постановники, які працювали в різні часи з колективом (А. Іванов, В. Мамчур, А. Крикончук, І. Богданець та ін.). Відтак, переходячи від покоління до покоління у динаміці творчості, зміст та форми народних танців видозмінюються, відображаючи трансформації, які відбувалися в історичному, соціальному, побутовому та культурному житті народу. Відтворенню цих метаморфоз сприяють дослідники, які творчо працюють у сфері народної хореографії, вносять власне бачення у розвиток танцювальної культури, опрацьовуючи фольклор, як перлину народних традицій.

Перш ніж потрапити на сцену, вокально-хореографічні композиції та танці зазнають відповідної художньої обробки – їх хореографічний малюнок збагачується новими фігурами, ускладнюються рухи тощо.

Балетмейстери-постановники досягли творчих успіхів у сфері волинського народного танцю. Вони брали за основу існуючі народні традиції, створювали композиції танців, використовуючи засоби виразності народної хореографії.

Танці мають здатність впливати на соціум, поповнюючи скарбницю народно-сценічного хореографічного мистецтва новими художніми зразками. Тому в Волинському хорі дотримуються традиційних канонів, аби не перетворити танець на комбінацію різнохарактерних танцювальних рухів, притаманних певному регіонові, або запозичених з різних за змістом танців. Так, балетмейстри, працюючи над розробкою хореографічної і музичної основи, зберігають стилістичний фундамент народного танцю волинського регіону.

За часи існування колективу балетмейстери аналізували матеріал; розбирали та відтворювали танцювальні рухи; розкладали танцювальні рухи на частини; передавали характер та манеру виконання танцювальних рухів; підбирали музику за характером руху; визначали основні особливості танцю; використовували уже вивчену хореографічну лексику у творчій діяльності.

Професійне становлення хореографії в колективі волинського хору проходило у тісному взаємозв'язку з національними традиціями, що відбивалося як на рівні пластичних форм хореографічного втілення художнього образу, так і на його внутрішньому змісті.

Сьогодні традиції попередників продовжує балетмейстер Волинського державного академічного народного хору, заслужений артист України, доцент кафедри хореографії факультету мистецтв Східноєвропейського національного університету – В. Смирнов.

Опановуючи фольклор волинського Полісся, він зберігає та розвиває започатковані традиції танцювального мистецтва Волині.

Першою школою хореографії для майбутнього балетмейстера став народний ансамбль танцю «Радість», м. Луцька; у 1975 році вступив до Київського державного хореографічного училища – у 1980 році закінчивши його з відзнакою, працював за цільовим направленням у Харківському обласному театрі музичної комедії. У 1981–1983 роках В. Смирнов проходить строкову службу в лавах Радянської Армії, в ансамблі пісні й танцю Київського Червонопрапорного округу. Після демобілізації, повернувшись до Луцька, працює на посаді артиста балету Волинського державного хору [422, с. 281].

Уже на початках своєї професійної кар'єри В. Смирнов, окрім концертної діяльності, здійснює функції репетитора хореографа. Він заявив про себе як, самобутній, харизматичний, наділений яскравою сценічною зовнішністю і багатою танцювальною лексикою, молодий артист проявив себе як соліст ряду вокально-хореографічних композицій: «На Івана, на купала», «Лісочка», «Троїсті музики», «Козацькі забави» та ін. [422, с. 281].

З 2000 року В. Смирнов – головний балетмейстер Волинського державного академічного хору, саме на Волині у нього проявився талант, як постановника українських та волинських народних танців, як організатора та керівника професійної балетної групи. Творчим кредо балетмейстера є постійне збагачення репертуару фольклорним надбанням Волині, пошук

нових форм та методів його сценічного втілення через органічне поєднання народного танцю [422, с. 281].

Постановки В. Смирнова пройшли апробацію і стали окрасою репертуару Волинського хору. Особливо користуються популярністю його постановки такі як вокально-хореографічні композиції «Волинь моя», «Ми твого двора не минаємо», «Ой на дуба» та танці «Полька - одиначка» «Товкач», «Волинський козачок», «Гопак», «Крутях» та ін. Хореографія постановника багата на символіку народних образів, в ній передається характер та дух народного життя, а сам хореограф завжди знаходиться у творчому пошуку. Він не просто розкладає свої танці на фрагменти, чи механічно адаптує їх до можливостей танцювального колективу, а вишукує нову танцювальну палітру, яка б по новому розкривала ці народні витвори. Особливу увагу він приділяє специфіці танцювальної лексики та її структурі.

Крім балетмейстерської роботи В. Смирнов займається і просвітницькою діяльністю, проводячи численні майстер – класси для хореографів. Таку популяризацію народного (зокрема волинського) танцювального мистецтва він проводив у різних регіонах України, а також за її межами (Польща, Канада, Бразилія) [422, с. 282].

За час роботи на Волині В. Смирнов виробив свій власний творчий почерк і зумів поєднати в собі, ще й педагогічний талант виховавши цілу плеяду своїх учнів – професійних артистів балету, керівників та педагогів хореографічних колективів Волині, серед них: Я. Смирнов, Р. Смирнов, О. Лець, І. Степанюк, А. Сорока, Ю. Додь, Л. Кухарчук, А. Спасюк та ін.

Карта гастрольних поїздок Волинського народного хору дуже велика. На першій Всеукраїнській хоровій асамблеї у Києві, що відбулася у 1993 році, Волинський хор зарекомендував себе як колектив, здатний професійно поєднувати в одному виступі народний та академічний спів, танцювально-фольклорні сценки та сучасні обробки.

Волинський державний народний хор та Камінь-Каширська хорова капела в 1995 році взяли участь у фольклорному фестивалі «Словянський

вінок», що проходив у місті Таллінні. На фестивалі були професійні та народні хори, оркестри народних інструментів, естрадні ансамблі з України, Росії, Білорусії, Литви, Латвії, Фінляндії. Волиняни отримали високу оцінку глядачів, організаторів фестивалю та схвальні відгуки преси [5].

У 1995 році волиняни гастролювали по Таврійському краю. Концерти відбулись в Голій Пристані, Чулаківці та Херсоні. Глядачів не залишили байдужими старовинні обрядові мелодії, танцювальні народні ритми Волині, які лягли в основу вокально-хореографічних композицій «Ой весна, весна» та «Обжинки». Особливо сподобалися «Скакунець» та «Ой-ра» – це справжні перлини танцювального фольклору Волинського Полісся, а «Волинські гаївки» у виконанні інструментальної групи (керівник Р. Пятачук) викликали справжню бурю оплесків. Пісні «Сіно, моє сіно» та «Поїдь, поїдь, батечку» прозвучали акапельно і засвідчили про високий професійний рівень хору. Доносити до слухачів глибину думок і почуттів, що закладені в народній пісні – таке завдання ставить перед колективом художній керівник Олександр Стадник. Пісні «Гиля, гиля, сірі гуси», «На городі Бузина» (вик. заслужена артистка України В. Козачук), що прозвучали у супроводі хору, були перетворені у справжню картину народного гуляння, що іскрилося гумором та веселощами [108].

У 1996 році Волинський хор взяв участь у Третьому міжнародному фестивалі «Поліське літо з фольклором» м. Влодава, Польща. Польські глядачі серед більше 30-ти зарубіжних колективів визнали волинських артистів одними з кращих у світі. За рейтингом набраних голосів (переможців визначали самі глядачі) волиняни посіли друге місце [363].

У 1997 році групу артистів з Волині запросилио в Австрію на Міжнародний фестиваль «Адвенту» австрійсько-українське товариство. До складу групи увійшли чоловічий склад (10 співаків) Волинського хору, народний артист України В. Чепелюк, п’ять артистів з камерного хору «Оранта» та Петро Романій з училища культури і мистецтв. Волиняни виступили у найпрестижнішому залі Австрії, у Віденській ратуші, та

проспівали літургію під час Богослужіння у найстарішій українській греко-католицькій церкві святої Варвари [116].

Співаками хору була підготовлена нова програма, до якої входили колядки, щедрівки, українська духовна музика, обробки українських народних пісень [116].

За час свого існування колектив виступив майже з 3 тисячами концертів не лише перед волинянами, а й перед жителями Росії, Казахстану, Узбекистану, Грузії, побував на гастролях за кордоном. На урочистостях, присвячених ювілею хору, вшанували тих, хто у післявоєнні роки започаткував нинішню славу хорового мистецтва Волині. Концерт розпочався візитною карткою творчого колективу «Пісня про Волинь» (сл. Д. Луценка, муз. А. Пашкевича) та вокально-хореографічною композицією «Ми з Волині», яку у свій час створив разом з колективом заслужений артист України Анатолій Іванов. Серед перших учасників талановиті співаки – В. Козачук, Г. Овсійчук, П. Комарук. Провідними артистами балету були заслужений артист України В. Дужич-Ніколайчук та В. Смирнов, який на той час був балетмейстром-репетитором [467].

В 1998 році Волинський хор взяв участь у Фестивалі популяризації старовинних традицій, що проходив в Італії. З концертною програмою виступив у місті Сант Арсеніо [184].

Найцікавіші, найсерйозніші і найбільш вдалі гастролі, на думку О. Стадника, проходили в Канаді та США.

Волинський хор має 6 альбомів, випустили до 30-річчя книгу «Співає Волинський хор», куди увійшли 120 пісень, які виконували від початку заснування хору.

У жовтні 1999 року відбувся гастрольний тур Волинського хору Канадою та США, організований Л. Олексюком, президентом компанії «Енко продакшен ін корпорейшен». У Канаді волинські артисти дали 6 концертів, 4 – у США.

3 жовтня 1999 року колектив виступав у Торонто у найпрестижнішому концертному залі на 4,5 тисячі глядачів. Волиняни представили народну музику, спів та танці. Концертну програму, яка складалася із понад 20 номерів, розпочали вокально-хореографічною композицією «Ми з Волині». Критики відзначали високий рівень виконавської майстерності, колоритність костюмів, вміле відтворення картин народного життя на сцені, високу акторську майстерність виконавців та хорошу режисерську роботу.

Особливе захоплення у глядачів викликав відтворений на сцені весняний обряд «Ой, весна, весна», «Козацькі танці», «Гопак» та майстерність солісток хору В. Козачук, В. Дорощук, Г. Овсійчук. Відбувалися зустрічі з українською діаспорою. Так, поетеса В. Ворскло, яка зустрілася з колективом після виступу в малому театрі при «Russett Ave» в м. Оттаві подарувала збірку своїх поезій. В пресі з'явилися схвальні відгуки про виступ волинських артистів: стаття В. Ворскло «Тріумф ансамблю «Волинь» в Оттаві»; В. Сидоренка «Начебто на ярмарку» газета «Свобода» м.Філадельфія (США) та В. Павленка у газеті «The new path way» [289].

У 2001 році колектив взяв участь у фестивалі «Слов'янський базар» в м. Вітебську, Білорусія. Хор був задіяний у програмі Дня України, що пройшов у рамках фестивалю. Програма мала специфічну назву «Сорочинський ярмарок в гостях у «Слов'янського базару». В неї органічно вписалася і нова вокально-хореографічна композиція волинських митців «Ярмарок». Яскрава і колоритна, основана на фольклорі, розрахована на велику сцену, вона була прийнята «на біс» усією слов'янською громадою, яка зібралася на фестивалі [114].

У 2004 році на запрошення Посольства України в Литві, Волинський хор (керівник О. Стадник) з концертною програмою, відвідав Литву. Це був перший концерт українських майстрів після довгої перерви.

Глядач відзначив програму і зокрема солістів хору П. Хемія, Д. Савчука, В. Козачук та Г. Овсійчук [295].

У 2004 році хор майже оновив репертуар. Окремі вокально-хореографічні композиції доповнили, об’єднали, наприклад «Козаки йдуть» з «Гопаком», окрасою репертуару стала вокально-хореографічна композиція «Гуляй, гуляй, гуляночка» Об’єднана з «Веснянками».

Створилась своєрідна вистава. У якій кожен з учасників грав свою роль. Тобто – високопрофесійне мистецьке дійство [56].

У 2005 році у концерті, який відбувся в приміщенні обласного музично-драматичного театру імені Т. Г. Шевченка вперше була виконана пісня керівника хору на слова В. Симоненка «Впади мені дощем на груди» [464].

У 2006 році волиняни, на запрошення української громади, вдруге побували на гастролях у Канаді. На той час у репертуарі колективу було понад 150 пісень, танців та вокально-хореографічних композицій – оригінальних розробок його керівників. У них поєднувалися фольклорні традиції Волині і сучасне сценічне мистецтво. До Канади колектив повіз практично нову програму.

Гастролі розпочалися 20 червня виступом колективу в м. Торонто. Після успішних трьох концертів, передбачених контрактом, імпресаріо Л. Олексюк відмовився від співпраці з хором. І на допомогу волинянам прийшла українська діаспора, одна з найбільших на американському континенті. Конгрес українців Канади звернувся до всіх жителів Торонто з проханням допомогти Волинському хору, був створений громадський комітет, який допомагав волинянам. Зокрема, відгукнувся танцювальний ансамбль «Барвінок», Товариство «Приятелів України», фундація «Прометей» та вихідці з України: Е. Гуцуляк з родиною, архієпископ Юрій з Онтаріо, єпископ Степан, А. Кисіль та ін. Невдалі гастролі не залишилися непоміченими пресою, з’явилося чимало публікацій про колектив. За сприянням української громади були організовані концерти в Торонто, Лондоні, Гамільтоні, Бренгтоні, Міссісазі. Як пише преса, зокрема газета «Міст», концерти відбувалися у переповнених залах, на прощальному, що

проходив у місті Міссісага, було близько двох з половиною тисяч людей. Такого успішного концерту давно не пам'ятає багатонаціональне Торонто [115].

У 2006 році експертна рада Міністерства культури і туризму України з визначення вітчизняних гастролерів, для яких передбачалось надання коштів, що надходять від збору на проведення гастрольних заходів до спеціального фонду Державного бюджету України, відзначила Волинський державний академічний народний хор.

Традиційним стало проведення для лучан і гостей міста святкових різдвяних концертів, які складалися із колядок, щедрівок та народних пісень і танців. Такий виступ відбувся у кіноконцертному залі «Промінь» у січні 2008 року. Відзначалися солісти В. Марчук, П. Хемій, Я. Дричик, Т. Клекочко, О. Грицак [470].

12 жовтня 2006 року на запрошення старости повіту Пшисуха Мазовецького воєводства хор взяв участь в урочистих заходах з нагоди відкриття спортивного залу для комплексу шкіл імені Івана Павла II.

У 2010 році Волинський хор підготував нову різдвяну програму «Щедрівочка щедрувала», з якою успішно виступив в кіноконцертному залі «Промінь». У програмі хору були як знайомі глядачам пісні та танці, так і записані від людей, які зберегли традиції, колядки і щедрівки, які прозвучали по- новому в обробці і виконанні знаних артистів. Завдяки колективу сотні людей мали можливість почути високопрофесійне виконання щедрівок і колядок та побачити характерні танці зимового циклу [463].

Державний академічний Волинський народний хор – це постійно прогресуючий колектив, який сміливо ставить і успішно вирішує різноманітні творчі завдання: від шоу-програми на новорічних дитячих виставах (м. Київ, Національний палац «Україна», 1989-2001 роки) та тематичного концертного виступу до Дня працівників сільського господарства (м. Київ, 2001 рік) до великих сольних концертних програм на численних фольклорних фестивалях в Україні та поза її межами.

За визначні досягнення у розвитку українського музичного мистецтва в 2002 року Волинському державному українському народному хору надано статус академічного.

Незмінний керівник оркестрової групи хору – заслужений артист України Р. Пятачук, талановитий аранжувальник для народних оркестрів. Завдяки йому звучання оркестрової групи є дуже своєрідним, оригінальним, що надає особливого колориту концертним програмам хору.

Репертуар волинського колективу став джерелом народної пісенної творчості, з якого у великій мірі поповнюють власні творчі резерви багато самодіяльних колективів Волині та України. Основу репертуару складає народне пісенне, музичне та хореографічне надбання Волині. Концертний репертуар постійно поповнюється майстерно опрацьованими новими творами як української, так і світової фольклористики, що забезпечує оригінальність і сучасність програм колективу.

Дарувати людям радість мистецтва – прекрасна професія, тому тільки справжні артисти, залишивши всі негаразди за завісою, повністю віддаються пісні, танцю та музиці на сцені. З перших днів заснування хору співає у ньому Т. Вовкодуб. Артистка тонко відчуває красу навколишнього світу, яка, проходячи крізь призму внутрішнього бачення, випливає тендітним словом. Так народжуються вірші. Музичний твір із репертуару заслуженої артистки України Г. Овсійчук «До дому їду» – наслідок праці Т. Вовкодуб. Вона написала слова цієї пісні, а А. Пашкевич поклав їх на музику.

Сьогодні репертуарна палітра Волинського народного хору досить різноманітна. Вона складає понад 150 пісень, танців та вокально-хореографічних композицій. Більшість з них є оригінальними і вперше виконані саме хором. Творчим кредо керівників колективу є постійне збагачення репертуару фольклорним надбанням Волині, пошук нових форм і методів його сценічного втілення через органічне поєднання народної інструментальної музики, співу і танцю, використовуючи традиційну і сучасну манери обробки та виконання народної пісні.

Волинський народний академічний хор став тим музичним осередком, який інтегрує у собі накопичений досвід виконавської майстерності та високий професіоналізм, в якому самореалізуються творчі особистості. Особливо яскравою і результативною виявляється його діяльність у розмаїтому вокально-хореографічному середовищі України.

Отже, роблячи теоретичні узагальнення основних положень третього розділу дослідження, відзначимо:

Аналіз архівних матеріалів свідчить, що організатором і керівником першого народного хору на Волині був О. Самохваленко. Хор існував протягом 1945–1959 років.

Дослідження творчої діяльності Волинського народного хору дозволило виокремити низку важливих, ключових, з точки зору розвитку сучасного музичного професіоналізму Волині, культурно-історичних ознак і мистецьких особливостей, які проявилися:

– в репертуарній політиці колективу, керівники якого особливу увагу звертають на виконання академічної музики українських та зарубіжних композиторів минулого та сучасності, а також – волинського вокального та інструментального фольклору – автентики, авторських обробок і аранжувань;

– в загальному обширі гастрольної, конкурсно-фестивальної та концертної діяльності колективу на Волині та за її межами.

Наступний період творчої діяльності Волинського народного хору був пов’язаний з іменем А. Пашкевича і тривав з 1978 по 1989 рік. Як показало дослідження, виступи Волинського народного хору під орудою талановитого митця характеризуються новими підходами до побудови, режисури, композиції концертної програми та підбору репертуару.

Останній, сучасний період функціонування колективу (з 1989 року.), засвідчив, що вокально-хореографічні композиції та танці у виконанні артистів пройшли серйозну апробацію глядачами та часом і стали окрасою репертуару Волинського хору. Хореографія постановок відзначається багатством народної символіки, в якій передаються віковічні традиції,

національний характер та духовний світ волинян.

ВИСНОВКИ

Вокально-хореографічне мистецтво – один з найяскравіших проявів синтезу мистецтв – найактивніше розвивалося впродовж другої половини XX століття, збагачуючись новим змістом і своєрідними виразовими засобами. Як невід'ємна складова української художньої культури, вокально-хореографічне мистецтво пройшло складний і суперечливий шлях, ускладнювалося, збагачувалося новими рухами, супроводжувалося народними піснями, органічно поєднуючись у такий спосіб зі словом і музикою. Невичерпна скарбниця народного танцю вирізняється своїм неповторним колоритом, що знаходить вияв у самобутній лексиці, пластичних інтонаціях, структурній та композиційній побудові, тематиці та образному змісті вокально-хореографічних творів, оригінальній манері їх виконання.

Вивчення досвіду поколінь і дослідження сучасного стану розвитку вокально-хореографічного мистецтва Волині дає підстави констатувати потужність його творчого потенціалу. Українські народні танці широко пропагують численні професіональні і самодіяльні вокально-хореографічні колективи регіону, складаючи основу їхнього репертуару. Завдяки самобутньому таланту українських хореографів та інших знаних митців вокально-хореографічне мистецтво краю сформувався як невід'ємна складова українського народно-сценічного мистецтва, активно розвиваючись у професійних та аматорських колективах.

Результати проведеного дослідження дають підстави для сформулювання наступних висновків:

1. Дослідження наукових джерел з окресленої проблематики дало змогу розглядати синтез мистецтв комплексно, не тільки в рамках взаємодії різноманітних видів художньої творчості, але і в світлі взаємозв'язку філософії, культурології та мистецтвознавства. Адже синтез мистецтв став не тільки творчою практикою художників різних епох, він завжди носив світоглядний характер і вперше був теоретично осмислений в працях філософів.

Таким чином, синтез мистецтв ми розглядаємо як органічну єдність, взаємопроникнення різних видів мистецтва в межах цілісного художнього твору чи ансамблю з відносно самостійних творів. Вважаємо, що такий синтез досягається тоді, коли елементи різних видів мистецтв гармонійно узгоджені спільністю ідейного та художнього змісту. Ця спільність створює важливі передумови для їх стилістичного поєднання.

Вокально-хореографічне мистецтво синтезувало в собі мистецтво танцю, інструментальної музики і співу. Всі види мистецтв взаємозбагачують один одного, існують у взаємозв'язку, і кожен з них доповнює інші. Разом вони несуть у собі всю повноту художньої свідомості епохи і спроможні спільно багатогранно і всебічно відображати дійсність, життя у його складних процесах.

Наукові джерела з означеної проблеми складають історико-культурологічні, філософські та етнографічні праці видатних українських дослідників історії національної культури, зокрема, музичної, хорової та хореографічної; твори теоретиків та методистів-практиків народно-сценічного мистецтва України, Росії та інших країн і народів; монографічні дослідження і критичний аналіз творчості видатних українських ансамблів, хореографів, композиторів.

Аналіз наукових джерел засвідчив цінний матеріал з історії виникнення, особливостей становлення та розвитку вокально-хореографічного мистецтва, його жанрово-тематичної палітри, еволюції стилю та лексики. Проте, слід зазначити, що у своїй сукупності вони не подають цілісної картини розвитку національної вокально-хореографічної культури, зокрема, впродовж ХХ століття.

Аналіз наукової літератури дозволив також зробити висновок про відсутність комплексного дослідження процесу становлення і розвитку вокально-хореографічної культури в Україні загалом та на Волині зокрема.

2. Вивчення теоретико-методологічних підходів до термінологічної бази досліджуваної теми дозволило уточнити етимологію таких ключових

понять, як танець, танок, семантику категорії хореографія і концептуальних визначень понять танцювальне мистецтво, хореографічна культура.

Як найбільш коректне, вважаємо визначення танцювального мистецтва як мистецтва поєднання у ритмі музики поз, рухів, жестів з метою створення певного художнього образу. Під хореографічною культурою у нашому дослідженні розуміється весь комплекс, пов'язаний з танцем: танцювальне мистецтво, наука запису, творчість постановників, наукове осмислення мистецтва танцю, система хореографічної освіти.

Дослідження показало, що на кожному історико-культурному етапі розвитку суспільства синтез мистецтв має свою специфіку, кожний окремий історичний етап супроводжується процесом взаємодії або взаємовідторгнення певних видів мистецтв (унаслідок якого виникає новий синтез), зближенням художніх традицій певних територіальних зон, утворенням традицій на базі вже існуючих норм, міграцією ідейних принципів з одного культурного середовища в інше.

3. Основними джерелами розвитку вокально-хореографічного мистецтва були, з одного боку, фольклорний та церковний спів, демократичний співочий рух, започаткований Миколою Лисенком, традиції академічно-професійної підготовки хорового диригента, а з іншого – процес об'єктивації українського народного танцю, а також поширені у традиційних обрядах та побуті так звані «танечні пісні», які синтезували у собі поетичне слово, спів і танець.

Вокально-хореографічне мистецтво Волині другої половини XX – початку XXI століття увійшло в український культурний простір як вагома його складова, збагативши національну музичну скарбницю традиціями аматорської творчості на достатньому виконавському рівні.

Вважаємо, що діяльність аматорських колективів – непересічне явище в історії культури Волині, яке суттєво вплинуло на розвиток вітчизняної культури в окреслений історичний проміжок.

Розвиток художнього аматорства Волині можна умовно поділити на три основні етапи, пов'язані з певними культурно-історичними процесами.

Перший етап тривав упродовж 50-60-х років ХХ століття і характеризувався зародженням самодіяльності, яка мала цілеспрямований та ідеологічно обумовлений характер. Другий етап – 70-80-ті роки ХХ століття – планомірне розширення художнього аматорства, урізноманітнення репертуару, зростання професіоналізму. Третій етап розпочався від здобуття Україною незалежності і триває до сьогодення. Характеризується деяким занепадом у галузі і зменшенням кількості колективів. Проте, позитивні тенденції пов'язані із дослідженням і пропагуванням пластів національного та регіонального фольклору, залученням до репертуару творів професійних та самодіяльних композиторів, зростанням професіоналізму виконавців та керівників колективів, розширенням географії концертно-гастрольної діяльності.

Ґрунтовний аналіз розвитку вокально-хореографічної культури в Україні показав, що у другій половині ХХ – початку ХХІ століття, з одного боку, розгортаються процеси, зумовлені прагненням народу до національно-культурного оновлення, демократизації суспільного життя; з іншого – загострюються негативні тенденції у соціальній інфраструктурі мистецтва, кадровому, фінансовому забезпеченні культурно-мистецької галузі. Перше пов'язане насамперед з активізацією культурного життя в регіонах в його змістовому і організаційно-управлінському планах. Друге – з виникненням нових жанрово-стилістичних напрямів у всіх видах художньої культури.

4. Значну позитивну роль у розвитку вокально-хореографічної культури Волині відіграв процес становлення системи хореографічної освіти та удосконалення методики викладання народно-сценічного танцю на різних етапах навчання. Упродовж досліджуваного періоду в регіоні викристалізувалася триступенева система підготовки хореографічних кадрів, до якої входили: початкова ланка (школи естетичного виховання, гуртки, секції, відділи при школах мистецтв, палацах учнівської молоді тощо); середня ланка (Волинське державне училище культури і мистецтв імені І. Ф. Стравінського); вища ланка (кафедра хореографії Інституту мистецтв

Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки). Науковці, хореографи-практики, викладачі-методисти упродовж окресленого періоду виробили дієву методичну систему підготовки фахівця широкого профілю, який володіє технікою танцю, знаннями в галузі мистецької педагогіки, практичними навичками постановочної роботи в хореографічних колективах. Високий рівень підготовки фахівців-хореографів у освітніх закладах Волині підтверджується наявністю значної кількості аматорських та професійних хореографічних та вокально-хореографічних колективів, які успішно пропагують українське народно-сценічне мистецтво в Україні та за її межами, завойовують лауреатські дипломи на престижних загальнонаціональних та міжнародних конкурсах і фестивалях.

5. Найяскравішим репрезентантом вокально-хореографічного мистецтва Волині другої половини XX – початку XXI століття є Волинський державний народний хор. Його творча діяльність завжди відзначалася високою національною культурою і значними виконавськими досягненнями. Саме праця на ниві духовного відродження стала рушійною силою в житті волинян, стимулом культурного розвитку краю, а хор як жанр музикування – виразником духовних запитів народу, його почувань, реального історичного буття.

Процес становлення та розвитку Волинського державного народного хору можна поділити на три основні етапи, а саме:

- I етап (1945–1959 роки) пов’язаний з творчою діяльністю Олександра Самохваленка. У репертуарі колективу – виключно академічна музика (українська та зарубіжна класика, твори композиторів-сучасників). Хором не виконувалися композиції, які б підкреслювали регіональний колорит. Ця ж проблема була притаманна й оркестровій групі, в якій були відсутні традиційні волинські інструменти – сопілки, волинки, ліри.
- II етап (1978–1989 роки) – діяльність хору під орудою А. Пашкевича. До складу колективу ввійшли хорова, оркестрова та хореографічна групи. В основі репертуару – обробки українських народних

пісень, вокально-хореографічні композиції, авторські твори А. Пашкевича. Манера співу – центральноукраїнська – не притаманна волинському регіону, так як її характеризує форсоване, глибоке грудне звуковидобування.

- ІІІ етап (з 1989 року до сьогодення) – діяльність хору під орудою Олександра Стадника. Для цього етапу характерна театралізація народної пісні, відродження волинської народної манери співу (особливе відчуття прозорого пом'якшеного фонізму), опанування фольклорної скарбниці волинського Полісся.

6. Характеризуючи загальні тенденції формування професіоналізму артистів Волинського державного народного хору на сучасному етапі відзначимо:

- Удосконалення артистів хору відбувається у двох напрямах – вокально-виконавському (потребує реалізації таких психофізичних процесів як слух, відчуття та увага) та вокально-технічному (потребує поєднання навиків вокального дихання та відчуття опори звуку, а також різноманітних специфічних засобів музично-художньої виразності). Крім того, величезне значення у формуванні музичного професіоналізму хористів має вокальна культура виконавця, яка передбачає здатність до передачі художнього образу вокального твору шляхом використання сукупності знань з вокально-хорового мистецтва та виконавських навичок поліської манери співу, що стало стимулом до пошуку нових прийомів звуковидобування, голосоведення, динаміки.

- Професійна хореографічна підготовка артистів Волинського державного народного хору відбувається у тісному взаємозв'язку з національними традиціями, що відображається як на рівні пластичних форм хореографічного втілення художнього образу, так і на його внутрішньому змісті. Працюючи над розробкою хореографічної основи вокально-хореографічних композицій, балетмейстери колективу зберігають стилістичний фундамент народного танцю волинського регіону. У зв'язку з цим лексику танцювальних номерів народного хору складають пружні та

стрибкоподібні рухи, які виконуються легко, м’яко, жваво, з активним перегинанням корпусу, поворотами верхньої частини тулубу, поворотами та нахилами голови, притупами та підскоками.

7. Дане дослідження являє собою лише першу спробу системного аналізу волинської вокально-хореографічної культури на певному етапі її розвитку і не може претендувати на вичерпний аналіз.

Зокрема, потребує подальшого вивчення проблематика, пов’язана з функціонуванням українського вокально-хореографічного мистетцва в сучасних ринкових умовах; дослідженням органічного поєднання процесів модернізації танцювального мистетцва з необхідністю збереження самобутніх національних хореографічних традицій у контексті глобалізаційних процесів і пов’язаних з ними агресивних інокультурних впливів; розробкою та впровадженням у практику інноваційних технологій вокально-хореографічної освіти, що відповідають реаліям сучасного інформаційного суспільства тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. Символ. Философский энциклопедический словарь. Москва, 1989. С. 581–582.

2. Авраменко В. Українські національні танки, музика і стрій. Вінніпег, 1947. 81 с.

3. Аксьонова І. Танцювальна лексика поліського краю. Рівне, 2012. 255 с.

4. Алексеев Э. Фольклор в контексте современной культуры. Москва, 1988. 236 с.

5. Алексеева С. Волиняни естонцям сподобались. *Волинь-нова*. 1995. 22 липня.

6. Андрійчук П. Він був легендою ще за життя. *Урядовий кур'єр*. № 53. 2005. 24 берез.

7. Андрійчук П. Пісня вічного степу. *Культура і життя*. 2005. 23 берез.

8. Андрощук Л. М. Еволюція хореографічного мистецтва як явища культури в контексті аналізу передумов відкриття хореографічно-педагогічних спеціальностей в вищих педагогічних навчальних закладах України. URL: http://dspace.udpu.org.ua:8080/jspui/bitstream/6789/4315/1/Андрощук%20Л.М.Еволюція%20хореографічного%20мистецтва.pdf.

9. Антипова І. Танці Волині. Київ, 1973. 170 с.

10. Антипова І. Танцювальний гурток у клубі. Київ, 1985. 156 с.

11. Артисти волинського державного українського хору: гине волинський хор. Волинь-нова. 1996. 18 листоп.

12. Балик Н. Барви "Волинських візерунків". Радянська Волинь. 1987. 2 черв.

13. Балик Н. Мелодії дружби. *Радянська Волинь*. 1989. 14 трав.

14. Балог К. Танці Закарпаття. Ужгород, 1998. 144 с.

15. Безклубенко С. Д. Теорія культури. Київ, 2002. 323 с.

16. Бердяев Н. А. Царство Духа и царство Кесаря. Москва, 1995. 383 с.

17. Берестецька Голгофа: антологія укр. поезії про Берестецьку битву 1651 року. Луцьк, 2007. 196 с.

18. Бернацька Г. Олександр Самохваленко – визначний діяч культурно-мистецького життя Волині. *Музичне мистецтво Волині XIX-XX століття: колективна моногр*. Луцьк, 2012. С. 101–129.

19. Бернадська Д. П. Деякі тенденції розвитку сучасної хореографії. *Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2001. №1. С. 95–101.

20. Бернадська Д. П. Кінець століття у розвитку сучасної хореографії: еклектика чи прагнення синтезу. *Професійна мистецька освіта: діалог традицій та інновацій: тези доп. Всеукр. наук.-практ. конф*. Київ, 2000. С. 60–62.

21. Бернадська Д. П. Культурологічна рефлексія проблеми синтезу мистецтв у хореографії. *Вісник книжкової палати*. № 11. 2004. С. 4–13.

22. Бернадська Д. П. Особливості перетворення історичних форм хореографічного мистецтва в Україні кінця XIX – початку XX ст. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту*. Рівне, 2003. Вип. 8. С. 116–121.

23. Бернадська Д. П. Синтез мистецтв у хореографії. *Українська хореографічна культура у сучасному державотворчому процесі: стан, проблеми, перспективи: матеріали наук-практ. конф*. Київ, 2003. С. 56–62.

24. Бернадська Д. П. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії: автореф. дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.01. Київ, 2005. 22 с.

25. Бибиков С. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта. Київ, 1981. 108 с.

26. Бігус О. О. Народно-сценічна хореографія прикарпатського регіону: становлення та тенденції розвитку: автореф. дис. … канд. мистецтвознав.: 26.00.01. Київ, 2011. 18 с.

27. Білаш П. М. Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10-30-х років ХХ століття: автореф. дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.01. Київ, 2004. 17 с.

28. Білаш П. М. Деякі особливості розвитку українського народно-сценічного танцю в 10–30-х роках ХХ століття. *Зб. наук. ст. асп. Київ. держ. ін-ту культури*. 1995. Вип. 2. С. 90–100.

29. Білаш П. М. Імпресіонізм у європейському танцювальному мистецтві початку ХХ століття. *Вісн. Міжнародного слов'янського ун-ту*. 2003. Т. VI. № 2. С. 25–28.

30. Білаш П. М. "Лілея" – нев'януча квітка. *Музика*. 1994. № 2. С. 4–5.

31. Білаш П. М. Лицар українського танцю. *Музика*. 1997. № 6. С. 19–20.

32. Білаш П. М. Окрилені танцем. Київ, 1998. С. 59–60.

33. Білик О. Зимово-весняний фольклор Верхньоприп'ятської низовини: особливості сучасного побутування. *Фольклористичні зошити*. Вип. 9. 2006. С. 17–33.

34. Білик О. Календарно-обрядова пісенність Західного Полісся. Луцьк, 2008. 334 с.

35. Білик О. Студентські дослідження фольклору в роботі Поліська-Волинського народознавчого центру. *Фольклористичні зошити*. 2004. Вип. 7. С. 171–176.

36. Білик О. Щедрівки Західного Полісся: господарський аспект. *Фольклористичні зошити*. 2003. Вип. 6. С. 55–69.

37. Білик О. Ягідні пісні – оригінальне явище фольклору Західного Полісся. *Минуле і сучасне Волині й Полісся: народне мистецтво і духовність: зб. наук. праць*. 2005. Вип. 15. С. 76–79.

38. Благова Т. Організація педагогічного процесу в системі хореографічного аматорства в Україні. URL: http://ena.lp.edu.ua:8080/handle/ntb/24052.

39. Благова Т. О. Особливості професійної підготовки майбутніх учителів-хореографів у системі педагогічної освіти. Полтава, 2008. 16 с.

40. Благова Т. Особливості хореографічного виховання школярів у системі освіти в Україні: історико-педагогічний аспект. URL: http://eprints.zu.edu.ua/9752/1/9.pdf.

41. Благова Т. Розвиток українського народно-сценічного танцю в діяльності професійних вокально-хореографічних колективів ХХ століття. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2014. Вип. 14. С. 125–130.

42. Богатиков Ю. “Фортеця” для естради. *Культура і життя*. 1989. 4 черв.

43. Боголюбская М. С. Музыкально-хореографическое искусство в системе естетического воспитания. Москва, 1986. 94 с.

44. Богород А. Фольклорний танець українців. Київ, 1999. 140 с.

45. Бойко О. Збереження фольклорних традицій в українській народній хореографії. *Міфологічний простір і час у сучасній культурі: матеріали Міжнар. наук. конф*. 2003. Ч. 2. С. 43–44.

46. Борев Ю. Б. Эстетика. 4-е изд., доп. Москва, 1988. 512 с.

47. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю. Київ, 1974. 136 с.

48. Бюхер К. Работа и ритм. Рабочие песни, их происхождение, эстетическое и экономическое значение. Санкт-Петербург, 1899. 207 с.

49. Вагнер Р. Избранные работы. Москва, 1978. 696 с.

50. Ваккенродер В. Фантазии об искусстве. Москва, 1977. 263 с.

51. Ванслов В. В. Всестороннее развитие личности и виды искусства. Москва, 1966. 118 с.

52. Василенко К. Композиція українського народно-сценічного танцю. Київ, 1983. 140 с.

53. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю: навч. посіб. для ін-тів культури. Київ, 1996. 496 с.

54. Василенко К. Сюжетні танці. Київ, 1966. 155с.

55. Василенко К. Український танець: підручник. Київ, 1997. 282 с.

56. Василенко Н. Волинському хору – браво! *Волинь-нова*. 2004. 19 черв.

57. Васильєва О. В. До питання про просвітницьку діяльність українських митці. *Теорія та методика навчання та виховання: зб. наук. пр*. Харків, 2002. Вип. 9. С. 117–123.

58. Васильєва О. В. Напрями педагогічно-просвітницької діяльності діячів мистецтв України (кінець XIX – початку XX ст.). *Гуманізація навчально-виховного процесу: зб. наук. пр*. Слов'янськ, 2001. Вип. XV. С. 16–21.

59. Васильєва О. В. Національно-культурні традиції як педагогічний чинник виховання здорової нації. *Педагогіка, психологія та медико-біологічні проблеми фізичного виховання і спорту: зб. наук. пр*. Харків, 2002. № 1. С. 40–45.

60. Васильєва О. В. Формування морально-естетичної культури молоді засобами хорового мистецтва. *Матеріали школи молодих учених з пед. і психології (Харків, 10–16 трав. 2004 р.)*. Харків, 2005. С. 16–19.

61. Васильєва О. В. Хоровий спів крізь призму національної духовної культури. *Педагогіка і психологія: формування творчої особистості: проблеми і пошуки: зб. наук. пр*. Запоріжжя, 2003. Вип. 26. С. 411–415.

62. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. Київ, 1990. 152 с.

63. Верховинець В. Весняночка. Київ, 1989. 28 с.

64. Верховинець В. У програмі – Наталка Полтавка: Оперне видовище на три дії. Київ, 1936. 94 с.

65. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. Київ, 1990. 150 с.

66. Веселовский А. Историческая поэтика. Москва, 1989. 406 с.

67. Виноградова Л. Мифологический аспект полесской "русальной традиции". *Славянский и балканский фольклор*. Москва, 1978. С. 98–125.

68. Волинський національний університет імені Лесі Українки. Луцьк, 2010. 246 с.

69. Волинь у житті та творчості письменників: зб. наук. пр. Луцьк, 1995. 158 с.

70. Волицька. І. Різдвяно-новорічна обрядовість українців Карпат кінця XIX – початку XX ст.: типологія вертепів. *Різдвяна містерія: матеріали наук. симп. "Традиції різдвяної драми в театрі ляльок"*. Луцьк, 2013. С. 56–82.

71. Волчукова В. М. Джерела первісного танцю. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр*. Харків, 1998. Вип. 4/5. С. 98–99.

72. Волчукова В. М. Розвиток мистецтва танцю в період зародження християнства. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр*. Харків, 1999. Вип. 4/5. С. 13–16.

73. Волчукова В. М. Роль танцю в ранньохристиянській освіті. *Наук. вісник ХДПУ*. 2001. С. 151–156.

74. Волчукова В. М Танець у системі релігійного обряду. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр*. Харків, 1999. Вип. 2/3. С. 77–79.

75. Ворон В. У суцвітті талантів. *Молодий ленінець*. 1979. 8 лют.

76. Воропай О. Звичаї нашого народу: етнографічний нарис. Київ, 1993. 592 с.

77. Гаврилюк Е. Є. Хаос, Танатос і Ерос в символіці обрядів переходу. *Студії з інтегральної культурології*. Львів, 1996. № 1. С. 63–70.

78. Гавриленко Л. М. Методичні засади навчання співу у працях вітчизняних педагогів-музикантів: зб. наук. пр. Кам'янець-Подільський, 2006. Вип. 9. С. 131–133.

79. Гавриленко Л. М. Розспівування і вокалізм як складники вокального виховання учнів. *Мистецтво та освіта*. 2008 № 1. С. 12–15.

80. Гаєвська Т. І. Обряд як соціокультурний феномен. *Питання культурології: зб. наук. ст.* 2004. Вип. 20. С. 26–30.

81. Гаєвська Т. І. Оновлення обрядів у пореволюційну добу. *Вісник ДеАККіМ: наук. журн*. 2006. Вип. 1. С. 85–89.

82. Гарасимчук Р. Народні танці в Бойківщині. Київ, 1983. 269 с.

83. Гарасимчук Р. Особенности украинских народных танцев карпатского региона. Київ, 1964. 9 с.

84. Гегель Георг. Эстетика: словарь. Москва, 1989. С. 55–56.

85. Герасимова И. Философское понимание танца. *Вопросы философии*. 1998. № 4. С. 50–63.

86. Годовський В. Калина Полісся. Рівне, 2001. 120 с.

87. Годовський В. Танці Полісся. Рівне, 2002. 115 с.

88. Голдрич О. Методика викладання хореографії. Львів, 2006. 84 с.

89. Голейзовский К. Образы русской народной хореографии. Москва, 1964. 368 с.

90. Голубець О. М. Ареал побутування гаївок. *Народознавчі зошити*. 1998. № 1. С. 72–76.

91. Голубець О. М. Архетипні ідеї давньої гаївкової верстви. *Етнос. Культура. Нація: матеріали міжнар. наук. конф. (Дрогобич, 29–31 жовт. 1998 р.)*. Дрогобич, 1999. С. 174–178.

92. Голубець О. М. “Кривий танець” як одна з найархаїчніших гаївок. *Народознавчі зошити*. 1999. № 3. С. 387–394.

93. Гнатюк В. Гаївки. Матеріали до української етнології. Львів, 1905. 199 с.

94. Гнатюк В. Вибрані статті про народну творчість. Київ, 1966. 247 с.

95. Гончаренко П. В. Ґенеза та місце мелосу в логосах різних культур. *Нова парадигма: журн наук. пр*. 2008. № 74. С. 46–53.

96. Гончаренко П. В. Духовная этика в музыке как религиозная де терминанта формирования социума. *Религия и гражданское общество:*

цивилизационные вызовы и возможные ответы: сб. материалов междунар. науч. семинара. Ялта, 2006. С. 38–39.

97. Гончаренко П. В. Музика як складова духовно-культурного ядра суспільства: автореф. дис. … канд. філос. наук: 09.00.03. Запоріжжя, 2008. 21 с.

98. Гончаренко П. В. Музика як соціокультурне явище. *Грані: альманах.* Дніпропетровськ, 2006. № 6 (50). С. 92–96.

99. Гончаренко П. В. Музичний смисл в духовно-культурному житті суспільства. *Культурологічний вісник: наук.-теорет. щорічник Нижньої Наддніпрянщини*. Запоріжжя, 2008. № 20. С. 203–207.

100. Гончаренко П. В. Суспільно-політичне значення музики. *Учення Григорія Сковороди про дух, духовність та істину: історія та сучасність: зб. матеріалів II Міжнар. наук.-теорет. конф*. Суми, 2007. С. 115–118.

101. Гончаренко П. В. Функції музики в суспільстві: соціально-філософський аналіз. *Современные проблемы и пути их решения в науке, транспорте, производстве и образовании: зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конф*. Одеса, 2007. С. 18–21.

102. Гончаренко Ю. Моніторинг процесу викладання хореографії у системі загальноосвітніх закладів України. *Вища школа*. 2011. № 4. С. 33–37.

103. Горбатова Н. О. Професійне хореографічне мистецтво України кінця XIX – початку XX ст.: тенденції й закономірності розвитку. *Питання культурології: міжвід. зб. наук. ст*. 2003. Вип. 4. С. 118–125.

104. Горбатова Н. О. Розвиток хореографічної освіти в Україні (кінець XIX – початок XX ст.). *Питання культурології: міжвід. зб. наук. ст*. 2001. Вип. 17. С. 6–12.

105. Горбатова Н. О. Становлення мистецтва класичного танцю в Україні (20–30-ті роки XX століття): автореф. дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.01. Київ, 2004. 20 с.

106. Горбатова Н. О. Танцювальне мистецтво як естетичне відображення еволюції соціальних відносин та духовної сутності людини. *Наук. записки*. 2001. Вип. 8. С. 90–97.

107. Горний М. Українці Холмщини і Підляшшя: Видатні особи XX століття. Львів, 1997. 663 с.

108. Гребенюк В. Чарували пісні Волинян. *Волинь-нова*. 1995. 3 листоп.

109. Грушка Є. Браво новому хору! *Радянська Волинь*. 1978. 8 листоп.

110. Гринченко Б. Д. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях. Вып.1. Чернигов, 1895. 308 с.

111. Грушевський М. С. Твори: у 50 т. Львів, 2002. 602 с.

112. Гуменюк А. І. Українські народні танці. Київ, 1969. 615 с.

113. Гуменюк А. І. Народне хореографічне мистецтво України. Київ, 1963. 56 с.

114. Гуменюк Н. Як волинський хор на “Слов’янському базарі” ярмаркував. *Віче*. 2001. 26 липня.

115. Гуменюк Н. Як волинському хору у Канаді політичний притулок пропонували. *Віче*. 2006. 27 липня.

116. Гуменюк Н. Як волиняни “взяли” віденську ратушу. *Віче*. 1997. 25 груд.

117. Гура А. Символика зайца в славянском обрядовом и письменном фольклоре. Москва, 1978. С. 159–189.

118. Гургула-Щуратова О. Ритміка, пластика, мстецький танок. *Нова хата*. Львів, 1936. Ч. 20. С. 3–7.

119. Давидюк В. Вибрані лекції з українського фольклору: в авторському дискурсі. Луцьк, 2009. 436 с.

120. Давидюк В. Генеологія українського фольклору. Рівне, 2005. 108 с.

121. Давидюк В. Краковеє колесо: нариси з іст. семантики укр. фольклору. Київ, 2002. 188 с.

122. Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору. Луцьк, 2005. 310 с.

123. Давидюк В. Поліська дома: літо. Луцьк, 2008. Вип. ІІІ. 176 с.

124. Давидюк В. Поліська дома: весна. Рівне, 2004. Вип. ІІ. 176 с.

125. Давидюк В. Ф. Поліський край: фольклорно-лінгв. зб. Луцьк, 1991. 188 с.

126. Давидюк В. Походження українського фольклору: конспект лекцій. Луцьк, 2006. 120 с.

127. Давидюк В. Українська фольклористика на зламі епох. *Фольклористичні зошити*. Луцьк, 2011. Вип. 4. С. 3–10.

128. Даниленко В. Космогония первобытного общества. *Начала цивилизации*. Москва, 1999. С. 5–220.

129. Дей О., Марченко М., Гуменюк А. Танцювальні пісні. Київ, 1970. 803 с.

130. Денисюк В. Т. Зачаровані мистецтвом: історико-краєзнавчий нарис. Луцьк, 1997. 160 с.

131. Денисюк В. Т. Золота нива “Колоса”: іст.-краєзнавчий нарис. Луцьк, 1997. 104 с.

132. Денисюк В. Т. Одержимі творчістю. Про мистецькі та культурно-освітні училища Волині. Луцьк, 2004. 228 с.

133. Денисюк В. Т. Мистецький шлях “Колоса”: Засл. нар. ансамбль пісні і танцю України “Колос” (Торчин Волинської області). Луцьк, 2005. 160 с.

134. Денисюк В. Т. Обереги духовності: до 50-річчя Луцького міського будинку культури – народного дому “Просвіта”. Луцьк, 2007. 184 с.

135. Денисюк В. Т. Пісні його життя: засл. артист України В. Карпось. Луцьк, 2012. 130 с.

136. Демків Д. Ярослав Чуперчук – феномен гуцульскої хореографії. Коломия, 2001. 168 с.

137. *Державний архів Волинської області*, р-592, оп. 1, спр. 163.

138. *Державний архів Волинської області*, р-592, оп. 1, спр. 440.

139. *Державний архів Волинської області*, р-697, оп. 5, спр. 225.

140. *Державний архів Волинської області*, р-349, оп. 1, спр. 447.

141. *Державний архів Волинської області*, р-447, оп. 1, спр. 342.

142. Державний стандарт надання безплатних послуг клубними та бібліотечними закладами культури державної та комунальної форм власності: затв. наказом Міністерства культури України від 15 жовт. 2013 р. № 983. *Баланс-бюджет*. 2013. № 50. С. 8–12 ; *Шкільна б-ка плюс*. 2014. № 1/2. С. 4–8.

143. Діячі науки і мистецтва рідного краю у розвитку української національної культури: зб. матеріалів і тез наук. конф. 29–30 верес. 1998 р. Рівне, 1998. 237 с.

144. Добрицына И. А. От постмодернизма к нелинейной архитектуре. Москва, 2004. 415 с.

145. Духовна культура України: якій їй бути завтра? : тези доп. Міжнар. фест. укр. фольклору “Берегиня”: наук.-практ. конф. (Луцьк, 24–26 верес. 1993 р.). Луцьк, 1993. 44 с.

146. Духовні піснеспіви “Оранти”. Луцьк, 2010. 20 с.

147. За волю України. Антологія пісень національно-визвольних змагань. Луцьк, 2002. 316 с.

148. Затрубили труби: З історії народних музичних інструментів. Луцьк, 1993. 24 с.

149. Еліаде М. Трактат з історії релігій. Київ, 2016. 520 с.

150. Евзлин М. Космогония и ритуал. Москва, 1993. 344 с.

151. Економова Е. К. Проблема співтворчості у вокальній педагогіці та виконавстві. *Наука і сучасність: зб. наук. пр*. Київ, 2000. Т. XXIII. Вип. 2. Ч. 3. С. 52–56.

152. Єфіменко В. Волинський народний хор. перші кроки. *Аверс-прес*. 2005. 27 січ.

153. Єфіменко В. Волинський народний хор: перші кроки. *Аверс-прес*. 2005. 10 лют.

154. Єфименко А. Волинський осередок Національної спілки композиторів України: навч. посіб. Луцьк, 2006. 216 с.

155. Єфіменко А. Г. Втретє на Волині (за матеріалами Третього Міжнародного конкурсу хорового мистецтва імені Лесі Українки). *Музика*. 1996. № 4. С. 15.

156. Єфіменко В. Співає хор Волинський: спогади. Луцьк, 2006. 64 с.

157. Єфіменко С. Державний академічний Волинський народний хор. *Хто є хто на Волині: наші земляки: довід.- біогр. вид*. К., 2004. С. 116–117.

158. Жданов С. Творче зростання, де стверджується: "... керівник волинян добився від хору чистого, справді музикального звучання". *Вечірній Київ*. 1952. 28 червня.

159. Жиров О. А. Значення мистецько-педагогічної спадщини К. Ю. Василенка для становлення української школи народно-сценічного танцю. *Театральне і хореографічне мистецтво України в контексті світових соціокультурних процесів: матеріали II Всеукр. наук-практ. конф (Київ, 12-13 трав. 2005 р.)*. Київ, 2005. С. 58–60.

160. Жиров О. А. Історико-педагогічні основи становлення і розвитку народної хореографії в Україні другої половини XX ст. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка: зб. наук. пр.* Харків, 2006. Вип. 5. С. 57–65.

161. Жиров О. А., Бойко А. М. Мистецько-педагогічна спадщина К. Василенка і шляхи її використання в сучасних умовах: елективний курс. *Дидаскал: часопис каф. пед-ки ПДПУ ім. В. Г. Короленка*. Полтава, 2006. № 4. С. 163–171.

162. Жиров О. А. Основні етапи мистецько-педагогічної діяльності Кіма Василенка. *Педагогіка і психологія професійної освіти*. 2006. № 6. С. 163–170.

163. Жиров О. А. Педагогічний досвід діяльності К. Василенка на посаді завідувача кафедри хореографії Київського державного інституту

культури. *Зб. наук. пр. Уманс. держ. пед. ун-ту ім. П. Тичини*. Київ, 2006. Ч. 1. С. 64–71.

164. Жиров О. А. Педагогічний досвід організації навчально-виховного процесу у заслуженому ансамблі танцю УРСР "Дніпро". *Хореографічне мистецтво у контексті культурно-освітніх процесів: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (Полтава, 12–13 груд. 2005 р.)*. Полтава, 2006. С. 252–257.

165. Жиров О. А. Педагогічні ідеї у творчій спадщині українських хореографів. *Зб. наук. пр. Полтав. держ пед. ун-ту ім. В. Г. Короленка*. Полтава, 2006. Вип. 6 (53). С. 135–142.

166. Жиров О. А. Розвиток української народної хореографії у мистецько-педагогічній спадщині та діяльності К. Василенка (50-90 роки XX ст.): автореф. дис. … канд. пед. наук.: 13.00.01. Житомир, 2007. 18 с.

167. Жиров О. А. Українська хореографічна лексика як основа мистецько-педагогічних пошуків К. Ю. Василенка. *Імідж сучасного педагога*. 2006. № 5–6 (64–65). С. 81–84.

168. Жиров О. А. Український хореографічний фольклор як засіб виховання у спадщині К. Ю. Василенка. *Зб. наук. пр. Полтав. держ. пед. ун-ту ім. В. Г. Короленка*. Полтава, 2005. Вип. 7 (46). С. 201–207.

169. Забута Б. І. Музичне забезпечення хореографічних постановок: навч. посіб. Рівне, 2011. 196 с.

170. Забута Б. І. Поліська народна мелодія як музична основа сучасних хореографічних постановок. Рівне, С. 25–30.

171. Загайкевич М. Драматургія балету. Київ, 1978. 257 с.

172. Загайкевич М. Українська балетна музика. Київ, 1969. 230 с.

173. Загайкевич М. Українсько-польські мистецькі взаємини XIX ст. Київ, 1998. 59 с.

174. Закс Л. А. Художественное сознание. Свердловск, 1990. 212 с.

175. Запорожець Е. Історичні етапи розвитку вокально-хорового мистецтва України. URL: http://www.rusnauka.com/25_DN_2008/MusicaAndLife/29238.doc.htm

176. Захаров Р. Записки балетмейстера. Москва, 1976. 351 с.

177. Захаров Р. Сочинение танца: Страницы педагогического опыта. Москва, 1983. 224 с.

178. Зеер Э. Ф. Психология личностно ориентированного профессионального образования. Екатеринбург, 2000. 257 с.

179. Звичаї нашого народу: етнографічний нарис. Київ, 1993. 592с.

180. Згурская Н. Н. Музыкальное искусство в воспитании современной молодежи. *Перестройка и проблемы воспитания трудящихся*. Киев, 1990. С. 81–85.

181. Здоровега Н. Нариси народної весільної обрядовості на Україні. Київ, 1974. 159 с.

182. Зись А. Я. Теоретические предпосылки синтеза искусств. *Взаимодействие и синтез искусств*. Ленинград, 1978. 270 с.

183. Зубатов С. Основи викладання українського народно-сценічного танцю. Київ, 1995. 133 с.

184. Зубчук К. Волинському хору аплодують італійці. *Волинь-нова*. 1998. 8 серпня.

185. Іваницький А. І. Музичний фольклор України. Вінниця, 2004. 320 с.

186. Іваницький А. Українська народна музична творчість: посіб. для вищ. та середніх навч. закл. Київ, 1990. 336 с.

187. Ігнатова Л. І. Вивчення регіональної історії церковної музики та її значення для сучасного педагогічного процесу: моральне виховання на християнських цінностях. *Наук. записки*. Острог, 2001. Вип. (2). С. 56–63.

188. Ігнатова Л. І. Духовна музика та художній світогляд в процесі духовного відродження України. *Зб. наук. пр.* Острог, 1997. С. 209–214.

189. Ігнатова Л. І. Значення творчої спадщини Д. Бортнянського для духовного відродження України. *Наук. записки*. Острог, 1998. Т. ІІ. С. 332–337.

190. Ігнатова Л. І. Музика як прояв духовності людської особистості. *Наук. записки*. Острог, 2000. Т. ІІІ. С. 563–569.

191. Ігнатова Л. І. Тенденції розвитку музичної культури Волині наприкінці ХХ-ХХІ століття: автореф. дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.01. Київ, 2006. 22 с.

192. Искусство. Энциклопедия. Москва, 2003. С. 254.

193. Історія ансамблю ім. П. Вірського. URL: http://virsky.kiev.ua/history.html.

194. Каган М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Ленинград, 1972. 440 с.

195. Календар знаменних і пам’ятних дат Волині на 2012 рік. Луцьк, 2011. 244 с.

196. Калиновий квіт Полісся: пісенні скарби краю: народні пісні, що побутують у Камінь-Каширському районі на Волині. Луцьк, 2007. 248 с.

197. Кант И. Критика чистого разума. *Кант И. Собрание сочинений на нем. и рус. яз.: в 5 т. Т. 2. Ч. 1.* Москва, 2006. 1081 с.

198. Кант И. Критика чистого разума. *Кант И. Собрание сочинений на нем. и рус. яз.: в 5 т. Т. 2. Ч. 2.* Москва, 2006. 936 с.

199. Килимник С. Український рік у народних звичая в історичному освітленні: в 6-ти т. Т. 1: Зимовий цикл. Київ, 1994. 147 с.

200. Килимник С. Український рік у народних звичая в історичному освітленні: в 6-ти т. Т. 2: Весняний цикл. Вінніпег, 1959. 251 с.

201. Килимник С. Український рік у народних звичая в історичному освітленні: в 6-ти т. Т. 4: Літній цикл. Торонто, 1957. 178 с.

202. Килимник С. Український рік у народних звичая в історичному освітленні: в 6-ти т. Т. 5: Осінній цикл. Торонто, 1963. 288 с.

203. Кирчів Р. Із фольклорних регіонів України: нариси й статті. Львів, 2002. 352 с.

204. Киричук. М. Наш “Любисток” Причаровує. *Селянське життя*. 2004. № 8. С. 4.

205. Киричук. М. Сцена – усе його свідоме життя. *Селянське життя*. 2004. № 8. С. 4.

206. Кіндер К. Р. Європейська хореографічна культура першої половини XX століття: історіографічний аспект. *Наук. записки*. Київ, 2003. Вип. 54. С. 234–243.

207. Кіндер К. Р. Значення творчої спадщини П. П. Вірського у професійному становленні педагога-балетмейстера. *Проблеми педагогічних технологій: зб. наук. пр*. Луцьк, 2000. № 4. С. 14–18.

208. Кіндер К. Р. Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців: автореф. дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.01. Київ, 2007. 29 с.

209. Кіндер К. Р. Танець у звичаєво-обрядовій сфері давніх слов'ян. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. пр*. Київ, 2002. Вип. VII. С. 277–285.

210. Кісльонок О. Стадник Олександр Олександрович. *Навчання та робота*. 2004. № 10. С. 2.

211. Клімчук Л. На сцені з п'яти років. *Луцький замок*. 2008. № 16. С. 12.

212. Клімчук Л. Пісенна краса Галини Овсійчук. *Луцький замок*. 2011. № 5. С. 11.

213. Климець Ю. Купальська обрядовість України. Київ, 1990. 144 с.

214. Ковалик П. А. До проблеми виконавської майстерності хормейстера. *Культура і мистецтво у сучасному світі: наук. нотатки*. Київ, 2002. Вип. 3. С. 33–37.

215. Ковалик П. А. З історії музичного виховання в Україні. Київ, 1993. Вип. 2. 15 с.

216. Ковалик П. А. Музично-педагогічна діяльність М. Д. Леонтовича та її роль у сучасній системі мистецької освіти. *Теорія і методика мистецької освіти: зб. наук. пр*. Київ, 2001. Вип. 1. С. 165–173.

217. Ковалик П. А. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи): автореф. дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2002. 17 с.

218. Коваль О. 60 років від дня народження В. І. Зінкевича народного артиста України, соліста Волинської обласної філармонії. Календар знаменних і пам’ятних дат Волині. Луцьк, 2005.

219. Коваль П. Педагогічні засади розвитку особистісних якостей молодших школярів засобами ритміки та хореографії. *Обдарована дитина*. 2011. № 12. С. 44–47.

220. Ковальчук В. П. Етнокультура Рівненського Полісся. Рівне, 2009. 376 с.

221. Ковальчук Н. “Обряд щодрування дерев” на Волинському Поліссі *Поліссязнавство: польові записи та наукові студії фольклорно-етнографічних матеріалів*. Рівне, 1998. Вип. 1. С. 64–66.

222. Козловски П. Культура постмодерна. Москва, 1997. 240 с.

223. Кокуленко Б. Степова Терпсихора. Кіровоград, 1999. 212с.

224. Колесса Ф. Етнографічний збірник. Львів, 1929. 469 с.

225. Коломієць В.А. Майстер народного танцю. *Музика*. 1995. № 2. С. 20–21.

226. Копаниця Л. М. Пісенні жанри українського фольклору. Київ, 2004. 222 с.

227. Книш І. Жива душа народу (До ювілею українського народного танку). Вінніпег, 1966. 79 с.

228. Колногузенко Б. Види мистецтв і хореографії. Харків, 2014. 319 с.

229. Комаровська О. Школа естетичного виховання у системі мистецької освіти. URL: http: // library.udpu.org.ua / library_files / psuh_pedagog_probl_silsk_shkolu / 40 / visnuk_34.pdf.

230. Комаровський М. Ферма була першою сценою для майбутнього народного артиста. *Вісник & К*. 2014. № 15. С. 12.

231. Композитори Волині: довідник. Луцьк, 2000. 40 с.

232. В. Конен. История зарубежной музики. Вып. 3. Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 г. до середины XIX века: учебник для консерваторий. Москва, 1981. 534 с.

233. Коновалова І. Ю. Генезис жанру хорової обробки в контексті становлення європейської професійної музики. *Вісн. Міжнар. слов'ян. ун-ту*. Харків, 2005. Т. 8. № 1. С. 35–39.

234. Коновалова І. Ю. Деякі аспекти стильового діалогу в системі "композитор – фольклор" на прикладі жанру хорової обробки. *Культура та інформаційне суспільство XXI ст.: матеріали конф. молодих учених (Харків, 16–18 квіт. 2003 р.)*. Харків, 2003. С. 106.

235. Коновалова І. Ю. Еволюція форм творчого діалогу в системі "композитор – фольклор" на прикладі жанру хорової обробки. *Культура України: зб. наук. пр*. Харків. Вип. 12. С. 185–195.

236. Коновалова І. Ю. Жанр хорової обробки в сучасному контексті: культурологічний аспект. *Культура та інформаційне суспільство XXI ст.: матеріали конф. молодих наук. (Харків, 22–23 квіт. 2004 р.)*. Харків, 2004. С. 112.

237. Конституція України: офіц. текст: прийнята на V сесії Верховної Ради України 28 черв. 1996 р. із змінами, внесеними Законом України від 8 груд. 2004 р.: станом на 1 січ. 2006 р. Київ, 2006. 124 с.

238. Косаківська Л. П. Василь Авраменко і Волинь. *"Роде наш красний...": Волинь у долях краян і людських: документи*. Луцьк, 1999. Т. III. С. 823–834.

239. Косаківська Л. П., Чепалов О. І. Танцювальний фольклор і становлення українського національного хореографічного мистецтва. *Культура України: зб. наук. пр*. Харків, 2001. Вип. 8. С. 47–57.

240. Косаківська Л. П. Творча спадщина В. К. Авраменка в діяльності учнів та послідовників. *Культура України: зб. наук. пр*. Харків, 2002. Вип. 10. С. 118–127.

241. Косаковська Л. П. Мистецька парадигма Василя Авраменка в контексті розвитку української культури ХХ ст.: автореф. дис. … канд. мистецтвознав.: 26.00.01. Київ, 2009. 20 с.

242. Корнелюк Д. П. Духовне небо Волині: Презентаційний альманах. Луцьк, 2007. 288 с.

243. Королева Э. А. Ранние формы танца. Кишенев, 1977. 215 с.

244. Королева Э. А. Танец, его происхождение и методы исследования. *Советская этнография*. 1975. № 5. С. 147–155.

245. Королева Э. Хореографическое искусство Молдавии. Кишинев, 1970. 187 с.

246. Корольчук О. Самодіяльна хорова культура Волині радянської доби: між ідеологією та традицією. URL: http://esnuir.eenu.edu.ua/bitstream/123456789/11404/1/25879.pdf

247. Костенко В. І. Анатолій Пашкевич. Київ, 2016. 318 с.

248. Костомаров М. І. Слов'янська міфологія: Вибр. праці з фольклористики й літературознавства. Київ, 1994. 384с.

249. Коць М. Василь Авраменко. *Музика*. 1993. № 4. С. 24–25.

250. Крамской И. Н. Переписка. Москва, 1954. 667 с.

251. Кремень В. Г. Модернізація освіти – важливий чинник соціального, економічного і політичного розвитку України. *Вісник НАН України*. 2001. № 3. URL: http://www.nbuv.gov.ua/e-journals/NarOsv/2007-1/07kvgdlo.htm.

252. Кривицька Т. Особливості обробок колядок і щедрівок в композиторській практиці 90-х років ХХ століття. *Музична творчість та наука в історичному просторі: зб. ст. НМАУ ім. П. Чайковського*. Київ, 2008. Вип. 73. С. 125–135.

253. Костенко В. І. Анатолій Пашкевич. Київ, 2000. 318 с.

254. Кравченко В. Етнографічний нарис (про Волинь). *Древляни: Збірник статей і матеріалів з історії та культури Поліського краю*. Львів, 1996. Вип. І. С. 257–278.

255. Кравченко В. З побуту й обрядів північно-західної України. *Волинський науково-дослідчий музей*. Житомир, 1928. Т. 1. С. 67–114.

256. Кравченко В. Звичаї в селі Забрідді та по деяких інших недалеких від цього села місцевостях Житомирського повіту на Волині. Житомир, 1920. 160 с.

257. Культурология: учебное пос. для студ. высших учебных заведений. Ростов-на-Дону, 1998. 608 с.

258. Купленик В. Гуцульські танці в дослідженні Романа Володимировича Гарасимчука. *Гуцульщина: перспективи її соціально-економічного і духовного розвитку в незалежній Україні: Матеріали наук. конф. І Світового конгрессу гуцулів в Івано-Франківську, 17-18 серп. 1993 р*. Івано-Франківськ, 1994. С. 43–44.

259. Купленник В. Нариси до історії українського народного танцю. Київ, 1997. 63 с.

260. Курочкин А. Растительная символика календарной обрядовости украинцев. *Обряды и обрядовый фольклор*. Москва, 1982. С. 138–162.

261. Курочкін О. В. Українські новорічні обряди: “Коза” і “Маланка”: (з історії народних масок). Опішне, 1995. 392 с.

262. Кучерук В. Ф. Волинський державний народний хор: в контексті пісенної творчості А. Пашкевича. *Проблеми педагогічних технологій: зб. наук. пр*. Луцьк, 2006. Вип. 1(31). С. 34–38.

263. Кучерук В. Ф. Народний музичний інструментарій України: навч. посіб. Луцьк, 1997. 124 с.

264. Кучерук Н., Кучерук В. Динаміка розвитку аматорського хорового виконавства Волині в другій половині XX ст. URL: http://esnuir.eenu.edu.ua/bitstream/123456789/4050/1/kucheruk.pdf.

265. Ланшина Л. 17 березня 60 років від дня народження А. О. Маренич – народної артистки України. *Календар знаменних і пам’ятних дат Волині на 2009 рік*. Луцьк, 2009. С. 34–36.

266. Легка С. А. Народний танець як атрибутивний елемент українського професійного театру (кінець XIX – початок XX століття). *Культура і мистецтво у сучасному світі*. Київ, 2002. Вип. 3. С. 41–46.

267. Легка С. А. Традиції народної культури в українській хореографії. *Питання культурології*. Київ, 2001. Вип. 17. С. 28–37.

268. Легка С. А. Українська народна хореографічна культура XX століття: автореф. дис. … канд. іст. наук: 17.00.01. Київ, 2013. 19 с.

269. Легка С.А. Художній образ в українському народному хореографічному мистецтві. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. Київ, 2001. Вип. 2. С. 74–88.

270. Легкун О. Г. Розвиток музичної культури Волині кінця XIX – першої третини XX століття: автореф. дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.01. Київ, 2006. 20 с.

271. Лопухов Ф. Б. 60 лет в балете. Москва, 1966. 400 с.

272. Лопухов Ф. Хореографические откровенности. Москва, 1972. 215 с.

273. Лопухов А. В., Ширяев А. В., Бочаров А. И. Основы характерного танца. Санкт-Петербург, 2010. 344 с.

274. Лотман Ю. Символ в системе культуры. *Символ в системе культуры. Труды по знаковым системам*. Тарту, 1987. С. 11–21.

275. Лотман Ю. Каноническое искусство как информационний парадокс. *Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки: сб. ст*. Москва, 1973. С. 16–22.

276. Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика. Москва, 1960. 304 с.

277. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. Москва, 1995. 320 с.

278. Литвиненко Г. С. Архетипно-образна структура народної пісні. монографічне дослідження. Київ, 2007. 151 с.

279. Литвиненко Г. С. Весняні хороводні пісні у контексті архетипно-образної свідомості. *Наука і сучасність: зб. наук. пр*. 2004. Т. 44. С. 243–252.

280. Литвиненко Г. С. Визначення критеріїв образно-архетипної структури народної пісні. *Південний архів: зб. наук. пр*. Херсон, 2005. Вип. XXIX. С. 44–48.

281. Литвиненко Г. С. Народна пісня у контексті еволюції фольклорного мислення. *Наука і сучасність: зб. наук. пр*. 2005. Т. 47. С. 238–244.

282. Литвиненко Г. С. Образні архетипи народної творчої свідомості у зимовообрядовій поезії (на матеріалі пісенного фонду виконавиці Явдохи Зуїхи). *Наука і сучасність: зб. наук. пр*. 2004. Т. 43. С. 236–244.

283. Литвинчук А. Етнокультура Волинського Полісся і Чорнобильська трагедія. Рівне, 1997. 368 с.

284. Лисенко М. Про народну пісню і про народність в музиці. Київ, 1955. 68 с.

285. Лірницькі пісні з Полісся: матеріали до вивч. лірницької традиції. Рівне, 2002. 139 с.

286. Максименко А.І. Методика викладання народно-сценічного танцю в позашкільному навчальному закладі. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання.* 2015. Вип. 1–2 (5-6). С. 212–216.

287. Максимович М. О. Дні та місяці українського селянина. Київ, 2002. 188 с.

288. Малевич К. Супрематизм. Мир как беспредметность или вечный покой. Москва, 2000. 392 с.

289. Малиновський В. Погляд з-за океану… захоплений. *Епіцентр*. 2000. 18 трав.

290. Марач О. М. Академічне хорове мистецтво у соціокультурному континуумі західного регіону України періоду незалежності (на прикладі Волині): автореф. дис. … канд. мистецтвознав.: 26.00.01. Львів, 2013. 17 с.

291. Марач О. М. Церковне хорове мистецтво Волині в добу державної Незалежності України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи*

розвитку: наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Вип. 17. Т. 1. Рівне, 2011. С. 102–108.

292. Маринич А. М. Ланшафты и физико-географическое районирование. Киев, 1985. 255 с.

293. Маркевич Л., Аксьонова І. До питання збереження та відтворення українського народного танцю (Полісся). Рівне, 2002. С. 33–37.

294. Марчук З. Генеологія українського весілля. Луцьк, 2005. 284 с.

295. Маснєєва О. Пісня єднає і душі, й серця. *Волинь-нова*. 2004. 9 груд.

296. Медвідь Т. А Хореографічна культура в працях дослідників мистецької галузі. *Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва в контексті вищої освіти України: матеріали ІІ Всеук. наук-метод. конф. (Херсон, 26 квіт. 2010 р.)*. Херсон, 2009. С. 47–52.

297. Медвідь Т. А. Хореографічні традиції як культурно-мистецьке явище. *Вісник КНУКіМ: зб. наук. пр*. 2008. Вип. 18. С. 35–41.

298. Мейлах Б. Талант писателя и процессы творчества. Москва, 1969. 448 с.

299. Мейлах Б. С. Комплексное изучение искусства и музыковедение. Проблемы музыкального мышления. Москва, 1974. С. 9–28.

300. Мелетинский Е. Первобытные истоки словесного искусства. *Ранние формы искусства*. Москва, 1972. С. 149–191.

301. Меліхова І. Візитівка рідного краю. *Віче*. 2013. № 21. С. 16.

302. Мельничук С. Волинська цимбальна школа: творчий портрет фундатора Волинської цимбально-педагогічної школи Романа Яковича Скіри. Луцьк, 2008. 156 с.

303. Мерлянова О. А. Жіночі танці в українській народній хореографії: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01. Київ, 2009. 18 с.

304. Мерлянова О. А. Жіночі танці у процесі відродження української народно-сценічної хореографії. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка: зб. наук. пр*. Луганськ, 2006. Вип. 5. С. 109–118.

305. Мерлянова О. А. Жіночі хороводи як предмет мистецтвознавчого дослідження. *Вісник КНУКіМ: зб. наук. пр.* 2005. Вип. 13. С. 67–73.

306. Мерлянова О. А. Міфологічні витоки українських народних танців. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. пр*. 2006. Вип. XVI. С. 182–188.

307. Мерлянова О. А. Українські "жіночі танці" козацької доби. *Вісник КНУКіМ: зб. наук. пр*. 2006. Вип. 15. С. 72–77.

308. Мириманов В. Б. Малая история исскуств. Первобытное и традиционное искусство. Москва, 1973. 317с.

309. Мириманов В. Искусство и миф. Центральный образ картины мира. Москва, 1997. 328 с.

310. Михайлець В. В. Аспекти розвитку вокальної техніки у вихованні хормейстера. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр*. Харків, 2001. Вип. 6. С. 198–202.

311. Михайлець В. В. Вокальна основа хорового мистецтва: історичний та теоретичний аспекти: автореф. дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Одеса, 2004. 17 с.

312. Михайлець В. В. До феномену хорової музики у православному богослужінні. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр*. Харків, 1999. Вип. 3. С. 36–40.

313. Михайлець В. В. Історико-культурологічний огляд виникнення професійного хорового співу на терені України у X–XI століттях. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр*. Київ, 2002. Вип. 8. С. 105–109.

314. Моррис У. Английская школа прерафаэлитов. *Моррис У. Искусство и жизнь*. Москва, 1973. С. 387–401.

315. Москальова Л. Ю. Історичний аспект генезису духовної культури у філософській спадщині Київської Русі. *Наук. вісник ПДПУ ім. К. Д. Ушинського*. Одеса, 2001. № 1/2. С. 73–77.

316. Москальова Л. Ю. Українське сакральне хорове мистецтво. *Мистецтво та освіта*. 2004. № 1(31). С. 5–9.

317. Москальова Л. Ю. Функції духовної музики. *Наук. вісник ПДПУ ім. К. Д. Ушинського*. Одеса, 2002. № 4/5. С. 132–134.

318. Мостова Ю. В. Візуально-пластичні аспекти музичної інтерпретації: досвід хорового виконавства. *Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство*. Харків, 2000. С. 176–182.

319. Мостова Ю. В. Категорії "час", "простір" та "рух" у системі поняття театралізації хорових творів. *Культура України: зб. наук. пр*. Харків, 2000. Вип. 6. С. 134–140.

320. Мостова Ю. В. Перспективи застосування динамічного світложивопису в сценічному оформленні хорових концертів. *Українська ідея: реалії та перспективи розвитку: зб. наук. пр*. Львів, 2000. Вип. 7. С. 113–119.

321. Мостова Ю. В. Театралізація музичного твору як аспект виконавської інтерпретації. *Теоретичні та практичні питання культурології: зб. наук. ст*. Запоріжжя, 2000. Вип. 3. С. 176–183.

322. Мостова Ю. В. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації: параметри звукопластичної та словесно-музичної адекватності. *Слово, інтонація, музичний твір: наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2003. Вип. 27. С. 55–64.

323. Мудрість віків: українське народознавство у творчій спадщині Павла Чубинського: у 2-х кн. Кн. 1. Київ, 1995. 222 с.

324. Мудрість віків: українське народознавство у творчій спадщині Павла Чубинського: у 2-х кн. Кн. 2. Київ, 1995. 223 с.

325. Музичне мистецтво Волині XIX–XX століття: монографія. Луцьк, 2012. 156 с.

326. Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського. Київ, 1995. 432 с.

327. Муха А. Композитори України та української діаспори: довідник. Київ, 2004. 352 с.

328. Мухин И. Проблемы телесной выразительности. *Метафизические исследования*. Москва, 1994. С. 132–145.

329. Народні мелодії з голосу Лесі Українки. Упоряд. і записав Климент Квітка. Луцьк, 2006. 240 с.

330. Народні танці Волині і Волинського Полісся у записах Миколи Полятикіна. Луцьк, 2005. 100 с.

331. Новерр Ж. Ж. Письма о танце и балетах. Москва, 1965. 149 с.

332. Носов Н. Музична самодіяльність радянської України (1917–1967). Київ, 1968. 174 с.

333. Окладников А.Утро искусства. Ленинград, 1967. 135 с.

334. Омелянчук В. Перший народний хор Волині: без меж у просторі часі. *"Роде наш красний…" Волинь у долях краян і людських документах*. Т. 3. Луцьк, 1999. С. 848–859.

335. Онуфрійчук. М., Журавльова Н. Нас поріднили Холмщина і Волинь: Документально-біографічні нариси. Луцьк, 2010. 288 с.

336. Основи законодавства України про культуру. *Відомості Верховної Ради України*. 1992. № 21. Ст. 294.

337. Остапенко Л. В. Використання української хорової спадщини у формуванні художньо-творчих якостей студентів. *Актуальні проблеми теорії музики та музичного виховання: зб. наук. пр*. Київ, 1997. С. 79–85.

338. Остап`юк О. Танечні пісні: до питання жанру. *Фольклористичні зошити. Зб. наук. праць*. Луцьк, 2008. Вип. 11. С. 103–113.

339. Остапюк О. Українські танечні пісні: регіональна специфіка та національна традиція: монографія. Луцьк, 2014. 272 С.

340. Островська К. Український народно-сценічний танець у системі освіти. *Культура України*. 2010. Вип. 30. С. 26–29.

341. Ошуркевич О. До джерел. Луцьк, 2008. 351 с.

342. Ошуркевич О. Звичаї водіння куста на Волинському Поліссі. *Полісся. Етнікос, традиції, культура: зб. ст*. Луцьк, 1997. С. 103–109.

343. Ошуркевич О. Оповіді Шевченкового краю: записи, впорядкування і примітки Олекси Ошуркевича. Луцьк, 2004. 132 с.

344. Ошуркевич О. Пісні з Колодяжна. Фольклорний збірник. Луцьк, 1998. 152 с.

345. Ошуркевич О. Пісні Шевченкового краю: записи, впорядкування і примітки Олекси Ошуркевича. Луцьк, 2006. 484 с.

346. Павлюк Т. С. Балетмейстерські інтерпретації зарубіжних балетів і проблеми розвитку української хореографічної культури 70–80 років XX ст. *Питання культурології: зб. наук. пр*. 2003. Вип. 19. С. 206–218.

347. Павлюк Т. С. Нові тенденції в розвитку українського балетмейстерського мистецтва другої половини 90-х років XX століття. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: зб. наук. пр*. 2003. Вип. 12. С. 175–181.

348. Павлюк Т. С. Українське балетмейстерське мистецтво другої половини XX ст.: автореф. дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.01. Київ, 2005. 18 с.

349. Панчук О. Волинські щедрівки. *Народна творчість та етнографія*. 2004. № 1. С. 27–30.

350. Панчук О. Із спостережень над структурою щедрівок Волині. *Народна творчість та етнографія*. 2005. № 1. С. 69–75.

351. Панчук О. Композиційна структура щедрівок. *Слово і час*. 2005. № 12. С. 49–56.

352. Панчук О. Образна символіка щедрівок: на матеріалі волинського фольклору. *Дивослово*. 2006. № 1. С. 46–50.

353. Панчук О. Щедрий вечір в студіях українських фольклористів. *Фольклористичні зошити*. 2003. Вип. 6. С. 3–24.

354. Пасічняк Л. М. Етапи становлення репертуару академічних народно-інструментальних ансамблів України XX століття. *Академічне*

народно-інструментальне мистецтво та вокальні школи Львівщини: зб. матеріалів наук.-практ. конф. Дрогобич, 2005. С. 261–269.

355. Пасічняк Л. М. Народно-інструментальний ансамбль в Україні XX століття: спроба типологічної класифікації. *Вісник Прикарпат. ун-ту*. Івано-Франківськ, 2003. Вип. V. С. 108–116.

356. Пасічняк Л. М. Соціокультурна та естетична специфіка функціонування народно-інструментального ансамблю у міському середовищі України XX ст. *Етнокультурні процеси в урбанізованому середовищі українського міста у XX столітті*. Івано-Франківськ, 2004. С. 174–178.

357. Пасічняк Л. М. Троїста музика в народно-інструментальному мистецтві України XX століття. *Вісник Прикарпатського ун-ту*. Івано-Франківськ, 2002. Вип. IV. С. 133–144.

358. Пашкевич А Пісня про Волинь. *Волинь моя*. Київ, 2001. Вип І. С. 198–210.

359. Пашкова Г. Етнокультурні зв'язки українців та білорусів Полісся: на матеріалах весільної обрядовості. Київ, 1978. 120 с.

360. Перший в Україні і єдиний у світі музей історії українського хореографічного мистецтва. URL: http://kokm.kr.ua/index.php/ua/filiji-ta-viddili-muzeyu/muzejistoriji-ukrajinskogo-khoreografichnogo-mistetstva.

361. Пилипчук Р.Я. Спогади про Миколу Садовського: збірник. Київ, 1961. 181 с.

362. Пилипчук Р. Я. Спогади про Панаса Саксаганського: збірник. Київ, 1984. 200 с.

363. Пирожик О. Волинський хор поляки визнали одним з кращих у світі. *Віче*. 1996. 25 липня.

364. Піснею народною натхненні (Творча співпраця Лесі Українки та Климента Квітки): Матеріали. Статті. Дослідження. Луцьк, 2006. 144 с.

365. Пісні з Волині: упорядкув. текстів та прим. О. Ф. Ошуркевича. Київ, 1970. 333 с.

366. Плеханов Г. В. Эстетика и социология искусства: в 2-х т. Т. 1. Москва, 1987. 631 с.

367. Пігуляк І. Василь Авраменко і відродження українського танку. Нью-Йорк. 1979. 68 с.

368. Повалій Т.Теорія та методика викладання українського танцю. URL: http://repository.sspu.sumy.ua/bitstream/123456789/746/1/navchalnyi%20posibnyk.pdf

369. Погребенник Р. Корифей українського танцю: Спроба осмислення мистецтва В. Авраменка у науковій літературі. *Нар. творчість та етнографія*. 1997. № 2/3. С. 80–84.

370. Поліська дома: весна. Зібрав, упоряд., прокоментував В. Ф. Давидюк. Рівне, 2003. Вип. ІІ. 176 с.

371. Полятикін М. Народні танці Волині і Волинського Полісся у записах Миколи Полятикіна. Луцьк, 2005. 108 с.

372. Полятикін М., Матулько Я. Локацька вуйка: вокально-хореографічні композиції, ігри, обрядові дійства, танцювальні мелодії, українські народні пісні у записах Миколи Полятикіна і Ярослава Матулька. Луцьк, 2006. 196 с.

373. Попик О. Виховання творчої особистості молодшого школяра засобами хореографічного мистецтва в позашкільних навчальних закладах. *Педагогічний дискурс*. 2012. № 13. С. 281–284.

374. Потебня А. А. Символ и миф в народной культуре. Москва, 2000. 480 с.

375. Пригода Т. І. Феномен пластичного в культурі: естетико-філософський аналіз: автореф. дис. … канд. філос. наук: 09.00.08. Луцьк, 2001. 18 с.

376. Про внесення змін до Закону України “Про інформацію”: Закон України від 10.05.2011 р. *Урядовий кур’єр*. 2011. 30 березня.

377. Про доступ до публічної інформації: Закон України від 13.01.2011 р. *Голос України*. 2011. 9 лютого.

378. Про захист персональних даних: Закон України від 01.01.2011 р. URL: http://www. President. Gov. ua.

379. Про основні засади розвитку інформаційного суспільства в Україні на 2007–2015 роки: Закон України від 09.01.2007 р. № 537–V. URL: http://zakon4. rada.gov. ua/ laws /show/537-16.

380. Пушкар Н. До історії рукописного зошита. *"Роде наш красний…": Волинь у долях краян і людських документах*. Луцьк, 1996. С. 19–40.

381. Пчілка Олена. Годі, діточки, вам спать! Вірші, оповідання, казки, фольклорні записи. Київ, 1991. 334 с.

382. Пчілка Олена. Книжка-Різдвянка для дітей. Оповідання й вірші. Катеринослав, 1919. 29 с.

383. Пчілка Олена. Твори. Київ, 1988. 523 с.

384. Пчілка Олена. Думки-мережанки. Київ, 1886. 80 с.

385. Рыбаков Б. Космогония и мифология земледельцев энеолита. *Советская археология*. 1965. №1. С. 24–46.

386. Рыбаков Б. Язычество древней Руси. Москва, 1987. 783 с.

387. Рыбаков Б. Язычество древних славян. Москва, 1994. 608 с.

388. Рожок О. Синтез мистецтв у просторі сучасної художньої культури. URL: https://www.google.com.ua/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwi3y_z716nVAhXma5oKHeJaAigQFggkMAA&url=http%3A%2F%2Fglierinstitute.org%2Fukr%2Fdigests%2F048%2F4.pdf&usg=AFQjCNE0PjREzwYXhS1XRmxeCI-dK_akoA

389. Романюк Н. Один із тріо: про творчість В. Маренича. *Україна молода*. 2009. № 22. С. 20.

390. Ростовська Ю. О. Традиції та новаторство у професійній підготовці майбутніх учителів музики і хореографії. *Наук. записки НДПУ*. Ніжин, 2002. №. 4. Ч. 2. С. 100–101.

391. Рутковська О. Свята, які повертаються, або на хвилях пам'яті. *Волинь моя*. Київ, 2001. Вип І. С. 186.

392. Самохвалова А. В. Вплив танцювальної культури міста початку ХХ ст. на розвиток народної хореографії села Рівненського Полісся другої половини ХХ ст. Рівне, 2002. С. 9–11.

393. Сідлецька Т.І. Становлення і розвиток мистецької освіти в Україні. URL: http://conf.vntu.edu.ua/znanosv/2012/txt/sidletska.pdf.

394. Сірополко С. Історія освіти в Україні. Київ, 2001. 912 с.

395. Слонимский Ю. Драматургия балетного театра XIX в. Очерки. Либретто. Сценарии. Москва, 1977. 343 с.

396. Сокіл Г. В. Повстанські колядки в системі обхідної календарно-обрядової поезії. *Народознавчі зошити*. 1999. № 1. С. 40–45.

397. Сокіл Г. В. Ритуальні обходи та мотиви календарно-обрядових пісень українців. *Матеріали до української етнології*. Київ, 2002. Вип. 2 (5). С. 427–431.

398. Сокіл Г. В. Український вертеп: традиції і сучасність. Різдвяні *вертепи*. Львів, 2003. С. 3–4.

399. Соловьев В. С. Общий смысл искусства / Владимир Сергеевич Соловьев. URL: http://odinblago.ru/filosofiya/ solovev/ solovev_v_obshiy_smisl_i/

400. Сосенко К. Різдво-Коляда і Щедрий Вечір: культурологічна оповідь. Київ, 1994. 284 с.

401. Станішевський Ю. О. Танцювальне мистецтво Радянської України. Київ, 1967. 48 с.

402. Станішевський Ю.О. Балетний театр Радянської України. 1925–1985: Шляхи і проблеми розвитку. Київ, 1986. 240 с.

403. Станішевський Ю. Павло Павлович Вірський. Київ, 1962. 46 с.

404. Станішевський Ю. Танець у менталітеті нації. *Музика*. 1997. № 3. С. 21–22.

405. Станішевський Ю. Хореографічне мистецтво. Київ, 1969. 100 с.

406. Станішевський Ю. Шляхами створення українського балету. *Українське музикознавство*. Вип.12. 1977. С. 39–40.

407. Степанюк І. В. Використання інноваційних технологій при викладанні хореографічних дисциплін на прикладі луцького педагогічного коледжу. *Інноваційні технології у практичному навчанні: матеріали Міжвузівського науково-практичного семінару (Броди, 6 грудня 2016 р.)*. Броди, 2016. С. 62–64.

408. Степанюк І. В. Волинська полька як феномен української хореографічної культури. *Хореографічна освіта і мистецтво України в контексті європейських та світових тенденцій: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 21-22 квітня 2017 р.)*. Київ, 2017. С. 52–57.

409. Степанюк І. В. Ігрові та сюжетні танці в системі дошкільного виховання. *Науковий простір майбутнього педагога: матеріали І Міжнар. наук.-практ. конф. (Луцьк, 9 квіт. 2014 р.)*. Луцьк, 2014. С. 404–408.

410. Степанюк І. В. Лексика українського танцю та її зв'язок з музикою. *Молода наука Волині: приорітети та перспективи досліджень: матеріали VIII Міжнар. наук.-практ. конф. студ. і асп. (Луцьк, 14–15 трав. 2014 р.)*. Луцьк, 2014. С. 445–447.

411. Степанюк І. В. Локальна своєрідність танцювальної культури Волині. *Наук. дослідж. молоді: матеріали IV звітної наук.-практ. конф. студ., асп. та викл*. Дубно, 2012. С. 331–334.

412. Степанюк І. В. Народна танцювальна творчість Волині як феномен духовної спадщини минулого. *Наук. вісник ВНУ*. 2011. № 24. С. 55–59.

413. Степанюк І. В. Народне хореографічне мистецтво Волині. *Наук. записки Рівненс. держ. гуманіт. ун-ту: зб. наук. пр*. 2013. Вип. 19. Т. ІІ. С. 74–78.

414. Степанюк І. В. Народний танець як засіб національного виховання студентської молоді. *Методологічні та методичні проблеми викладання соціально-економічних дисциплін у сучасному процесі: матеріали V науково-*

практичної конфернеції (Луцьк, 26 листопада 2015 р.). Луцьк, 2015. С. 203–206.

415. Степанюк І. В. Народно-сценічний танець в системі хореографічної освіти вищої школи. *Актуальні проблеми іншомовної комунікації: лінгвістичні, методичні та соціально-психологічні аспекти: матеріали Всеукр. наук.-метод. інтернет-конф. Луцьк, 11 квіт. 2014 р.*). Луцьк, 2014. С. 158–160.

416. Степанюк І. В. Особливості професійної підготовки майбутнього хореографа у системі вищої педагогічної освіти. *Національна освіта в стратегіях соціокультурного вибору: теорія, методологія, практика: матеріали І Міжнародної науково-практичної конференції (Луцьк, 14 квітня 2016 р.)*. Луцьк, 2016. С. 411–417.

417. Степанюк І. В. Особливості розвитку хореографічної культури в контексті соціокультурної динаміки. *Наук. вісник ВНУ*. 2010. № 28. С. 42–45.

418. Степанюк І. В. Початкова хореографічна освіта Волині як джерело розвитку професійного хореографічного мистецтва. *Наукові записки Тернопільського нац. пед. ун-ту імені Володимира Гнатюка. Серія мистецтвознавство*. 2017. № 1 (вип. 36). С. 100–107.

419. Степанюк І. В. Професійна підготовка хореографів у Волинському державному училищі культури і мистецтв імені І. Ф. Стравінського: історія та сучасні тенденції організації освітнього процесу. *Національна освіта в стратегіях соціокультурного вибору: теорія, методологія, практика: матеріали ІІ Міжнародної наук.-практ. конф. (Луцьк, 16 травня 2017 р.)*. Луцьк, 2017. С. 277–282.

420. Степанюк І. В. Регіональні особливості календарно-обрядового фольклору Волині. *Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень: матеріали V Міжнар. наук.-практ.конф. студ. і асп. (Луцьк, 14–15 трав. 2012 р.)*: у 3 т. Т. 2. Луцьк, 2012. С. 224–225.

421. Степанюк І. В. Регіональні особливості танцювального мистецтва Волині. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали*

Всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених (Харків, 19–20 квітня 2012 р.). Харків, 2012. С. 189.

422. Степанюк І. В. Творчість В. Смирнова в контексті танцювального мистецтва Волині. *Хореографічна та театральна культура України: педагогічні та мистецькі виміри: матеріали Всеукр.наук.-практ. конф. (Київ, 18–19 квіт. 2013 р.)*. Київ, 2013. С. 280–282.

423. Степанюк І. В. Українські хореографічні традиції та сучасні тенденції розвитку. *Наукові дослідж. молоді: матеріали ІІІ звітної наук.-практ. конф. студ., асп. та викл. (Дубно, 28 квіт. 2011 р.)*. Дубно, 2011. С. 220–222.

424. Степанюк И. В. Хореографическая культура как феномен народной культуры. *Наука 21 века: вопросы, гипотезы, ответы: журн*. Таганрог. 2015. № 3 (12). С. 12–15.

425. Степанюк І. В. Хореографічна культура Волині. *Культура Волині – шлях крізь віки: матеріали І Міжнар. наук.-практ.конф. (Луцьк, 6–7 листоп. 2014 р.)*. Луцьк, 2014. С. 146–151.

426. Степанюк І. В. Хореографічна культура Волині в контексті танцювального мистецтва України. *Наук. записки Рівненс. держ. гуманіт. ун-ту: зб. наук. праць*. 2012. Вип. 18. Т. І. С. 78–82.

427. Степанюк І. В. Хореографічна культура як органічний складник духовного життя особистості. *Наук. вісник ВНУ*. 2012. № 15. С. 177–180.

428. Степанюк І. В. Хореографічна культура як система феноменів художньої культури. *Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень: матеріали V Міжнар. наук.-практ.конф. студ. і асп. (Луцьк, 10-12 трав. 2011 р.)*: у 3 т. Т. 2. Луцьк, 2011. С. 184–185.

429. Степанюк І. В. Хореографічна культура як соціокультурний чинник розвитку особистості. *Актуальні проблеми іншомовної комунікації: лінгвістичні, методичні та соціально-психологічні аспекти: матеріали Всеукр. наук.-метод. конф. (Луцьк, 24 квітня 2012 року)*. Луцьк, 2012. С. 205.

430. Степанюк І. В. Хореографічна освіта як чинник формування національної свідомості. *Наук. вісник ВНУ*. 2011. № 24. С. 118–121.

431. Stepanyuk I. Volyn folk dancing art and its genere-stylistic features // I. Stepanyuk. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2016. Вип. 4. С. 129–133.

432. Стефанишин М. Пісенна скарбниця нашого краю. *Волинь-нова*. 2006. 2 груд.

433. Стуколкина Н. М.Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца. Москва, 1972. 395 с.

434. Сумцов Н. Ф. Символика славянских обрядов: Избр. труды. Москва, 1996. 296 с.

435. Суриц Е. Хореографическое искусство двадцатых годов: тенденции развития. Москва, 1979. 358 с.

436. Танці Волині з репертуару самодіяльного народного ансамблю танцю “Волинянка”. Київ, 1973. 173 с.

437. Танці народів СРСР. Москва, 1964. 206 с.

438. Танцювальний Луцьк. Ансамбль народного танцю “Радість”. URL: http://www.volynpost.com/news/48356-tancyuvalnyj-luck-ansambl-narodnogo-tancyu-radist

439. Тараканова А. Бесіди про танець: метод. розробки на допомогу керівникам хореогр. колективів і позашк. установ. Київ, 1996. 20 с.

440. Таранцева О. О. Василь Верховинець і національне виховання. *Рідна шк*. 1999. № 12. С. 65–66.

441. Таранцева О. О. Виховання національної культури молоді засобами хореографії у педагогічній спадщині В. М. Верховинця. *Формування національної культури молоді засобами народного мистецтва у контексті творчої спадщини В. М. Верховинця: зб. наук. пр*. Полтава, 1999. С. 43–49.

442. Таранцева О. О. Формування фахових умінь майбутніх учителів хореографії засобами українського народного танцю: автореф. дис. … канд. пед. наук: 13.00.04. Київ, 2002. 19 с.

443. Творча характеристика народного ансамблю пісні і танцю “Барвінок” (м. Ківерці), 2015. Обласний науково-методичний центр культури.

444. Творча характеристика заслуженого народного ансамблю пісні і танцю України “Колос” (смт. Торчин), 2014. Обласний науково-методичний центр культури.

445. Творча характеристика народного самодіяльного ансамблю пісні і танцю “Лісова пісня” (м. Ковель), 2015. Обласний науково-методичний центр культури.

446. Творча характеристика аматорського народного ансамблю пісні і танцю “Любисток” (смт. Локачі), 2013. Обласний науково-методичний центр культури.

447. Творча характеристика ансамблю пісні і танцю “Прибужжя” (с. Іваничі), 2014. Обласний науково-методичний центр культури.

448. Творча характеристика народного хору “Хлібодар” (с. Вільхівка Горохівського р-ну), 2012. Обласний науково-методичний центр культури.

449. Тітов В. Народні подільські танці. Хмельницький, 2000. 151 с.

450. Ткаченко Т. Народный танец: учеб. пособ. для театральних и хореогр. заведений. Москва, 1962. 655 с.

451. Ткачук А. О. Філософсько-естетичний аспект формування художньо-образного мислення співаків. *Духовна культура як домінанта українського життєтворення: зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 22–23 груд. 2005 р.)*. Київ, 2005. Ч. 2. С. 120–123.

452. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. Москва, 1995. 624 с.

453. Топоров В. О ритуале. *Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках*. Москва, 1988. С. 7–60.

454. Тоцька О., Маласпіна В. Архієрейський хор “Оранта”: багатовекторність мистецької діяльності. *Волин. благовісник*. 2014. № 2. С. 275–284.

455. Традиційний музичний фольклор Волині. Кременець, 1997. 50 с.

456. Трофимчук Т. Дорога до храму співачки Зої Комарук. *Волинь*. 2008. № 111. С. 11.

457. Трофимчук Т. Раніше почала співати, ніж говорити: про засл. артистку України Зою Комарук. *Волинь-нова*. 2010. № 136. С. 5.

458. Труды этнографическо-статистической экспедиции въ западнорусскій край снаряженной императорским русским географическим обществомъ. Юго-западный отделъ: Материалы исследования собранные д. ч. П. П. Чубинским. Вып. 1. Т. 1. Санкт-Петербург, 1872. 670 с.

459. Українські народні пісні у записах Зоріана Доленги-Ходаковського. Київ, 1974.

460. Українська духовна музика. URL: http://ukrspiritmuz.net.ua/pages/5_5.html

461. Факультет хореографічного мистецтва Харківської державної академії культури. URL: http://www.ic.ac.kharkov.ua/Facs_Kaf/F_HM.html.

462. Федоров Н. Ф. Эстетический кризис. Собр. Сочинений: в 4-х т. Т. 3. Москва, 1997. С. 452–453.

463. Філатенко А. Багатообіцяючий заспів у новому році. *Волинь-нова*. 2010. 14 січ.

464. Філатенко А. Бенефіс волинського хору. *Волинь-нова*. 2005. 28 квіт.

465. Філатенко А. Гастролери чи добрі друзі? *Радянська Волинь*. 1987. 27 січ.

466. Філатенко А. Дзвінка і чаруюча пісня іменинників. *Волинь-нова*. 1998. 7 трав.

467. Філатенко А. За диво-голоси їх нарекли «Душею Волині». *Волинь-нова*. 2013. № 6. С. 12.

468. Філатенко А. Пісенна нива Анатолія Пашкевича. *Радянська Волинь*. 1988. 17 травня.

469. Філатенко А. Валерій Смирнов. “Мій талант продовжують діти”. *Волинь-нова*. 2002. 15 жов.

470. Філатенко А. Різдвяний концерт волинського хору. *Волинь-нова*. 2008. 24 січ.

471. Філатенко А. Мистецька візитка Волині. *Волинь-нова*. 2008. 11 жов.

472. Філатенко А. Перлина землі Волинської. *Волинь-нова*. 2011. 29 трав.

473. Філатенко А. Які вони, нові пісні Волині? *Волинь*. 2001. 11 верес.

474. Флобер Г. Собр. Сочинений: в 5-ти томах. Т. 5. Москва, 1956. 369 с.

475. Флоренский П. А. Иконостас. Храмовое действо как синтез искусств. Иконостас. Санкт-Петербург, 1995. 365 с.

476. Фольклорний ансамбль “Розмай”. URL: http://eenu.edu.ua/uk/ensembles/folklorniy-ansambl-rozmay

477. Фольклорна веселка. Українські народні пісні з голосу Антоніни Голентюк: зб. пісень. Київ, 1988. 311 с.

478. Франко І. До історії українського вертепу XVIII в. *Зібр. творів. В 50-ти т. Т. 36*. Київ, 1982. С. 170–375.

479. Фрэзер Дж. Золотая ветвь. Дополнительный том: пер. с англ. Москва; Киев, 1998. 464 с.

480. Фриз П. І. Культуротворча перспектива освітньої музично-хореографічної діяльності. *Реформування змісту освіти в початкових класах у контексті перебудови загальноосвітньої середньої школи: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф*. Дрогобич , 2001. С. 219–222.

481. Фриз П. І. Народне хореографічне мистецтво як складова національної культури. *Вісн. ДАКККіМ: наук. журн*. 2007. № 1. С. 52–57.

482. Фриз П. І. Національні мотиви хореографічного мистецтва. *Національна ідея: історія і сучасність: навч.-метод. вид*. Дрогобич, 1999. С. 91–101.

483. Фриз П. І. Особливості історичного розвитку української хореографічної культури. *Українська культура в контексті художньо-наукових досліджень та практичних реалій: зб. наук. пр. за матеріалами Всеукр. наук.-практ. конф*. Київ, 2006. С. 125–127.

484. Фриз П. І. Проблеми встановлення української хореографічної школи. *Етнос. Культура. Нація: зб. наук. пр.: за матеріалами І Міжнар. наук.-практ. конф*. Дрогобич, 1998. С. 161–166.

485. Фриз П. І. Смислові цінності хореографічної культури. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. пр*. Київ, 2007. Вип. XVIII. С. 149–158.

486. Фриз П. І. Хореографічна культура як чинник творчого розвитку особистості дитини: автореф. дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.01. Львів, 2007. 16 с.

487. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Санкт-Петербург, 1994. 406 с.

488. Хохлова Л. Пам’ятні виступи. *Радянська Волинь*. 1989. 18 листоп.

489. Хёйзинг Й. Человек играющий. Санкт-Петербург, 2011. 416 с.

490. Хто є хто на Волині: наші земляки: довід.-біогр. вид. Київ, 2004. Вип. 2. С. 116–117.

491. Цюп’ях М. У Шацьку виступив Волинський народний хор. *Шацький край.* 2008. 5 лип.

492. Цюриць С. Всесвітньо відомий Валерій Маренич. *Кур’єр-бриз*. 2005. № 8/9. С. 5.

493. Цьось А. Фізичне виховання в календарній обрядовості українців: навч. посіб. Луцьк, 2000. 376 с.

494. Чарівне кресало: укр. нар. казки з Волині і Полісся. Львів, 1995. 157 с.

495. Чуба В. Проблеми формування професійних якостей майбутніх хореографів у системі вищої освіти. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. № 10 (Ч. 3). 2014. С. 221–227.

496. Чурко Ю. Белорусский народный танец. Историко-теоретический очерк. Минск, 1972. 194 с.

497. Чурко Ю. Белорусский хореографический фольклор. Минск, 1990. 415 с.

498. Шахнович М. Первобытная мифология и философия. Ленинград, 1971. 240 с.

499. Шеллинг Ф. В. Сочинения: в 2 т. Т. 2. Введение в философию мифологии. Москва, 1989. 496 с.

500. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. Москва, 1966. 496 с.

501. Шемберко Т. Астральний культ та його трансформація у сучасному календарно-обрядовому фольклорі Західної Волині. *Нове життя старих традицій: традиційна українська культура в сучасному мистецтві і побуті: матеріали міжнар. наук. конф. в рамках V Міжнар. фестивалю укр. фольклору "Берегиня"*. Луцьк, 2007. С. 439–447.

502. Шендрик М. На маргінесі дебюту В. Авраменка. *Громад. вісник*. Львів, 1992. Ч. 82. С. 2–4.

503. Шеремета В. Становлення вищої хореографічної освіти в Україні у повоєнний період. URL: http://www.stattionline.org.ua/pedagog/106/19469-stanovlennya-vishhoï-xoreografichnoï-osviti-v-ukraïni-u-povoyennij-period.html.

504. Шинкарук Є. Зустріч з киянами зобов'язує…: волинський хор на столичній естраді. *Рядянська Волинь*. 1958. 26 листоп.

505. Шиманський П. Й. Вокально-хорове життя Волині 1-ї пол. XX ст. *Проблеми педагогічних технологій: зб. наук. пр*. Вип.1. Луцьк, 2006. С. 91–96.

506. Шиманський П. Й. Концертне життя Волині 20-30-х рр. XX ст. *Мистецтвознавство та теорія і практика освіти: зб. наук. пр*. Київ, 1998. С. 53–58.

507. Шиманський П. Й. Музичне життя Волині 20–30-х років XX століття: автореферат дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 1999. 16 с.

508. Шиманський П. Й. Музичне мистецтво Волині у 20-30-х рр. XX ст. *Наук. вісн. ВДУ*. Луцьк, 1997. Вип. 11. С. 80–84.

509. Шиманський П.Й. Про що розповіли архіви. *Музика*. 1997. № 1/2. С. 22–23.

510. Шиманський П. Й. Публіцистика М. Тележинського. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки і практики освіти: зб. наук. пр*. Харків, 1999. Вип. 4. С. 162–172.

511. Шишко Л. Україну об'єднає Волинський народний хор. *Відомості*. 2008. № 23. С. 20.

512. Шот М. Волиняни відкрили філармонічний сезон. *Урядовий кур'єр*. 2004. 16 жовт.

513. Шлегель Фридрих. Естетика. Философия. Критика: в 2-х т. Т. 2. Москва, 1983. 447 с.

514. Шухевич В. Гуцульщина. Верховина, 1997. 350с.

515. Щедровицький Г. Методологічна організація системно-структурних досліджень і розробок. *Психологія і суспільство*. 2004. № 2. С. 30–49.

516. Эльяш. М. Образы танца. Москва, 1970. 93 с.

517. Яворницькій Д. І. До історії степової України. Дніпропетровськ, 2004. 444 с.

518. Яницкая С. Д. Методика собирания и записи танцевального фольклора. Москва, 1981. 378 с.

519. Arnold L. Haskell. Balet. Kraków, 1969. 246 s.

520. Ballet panorama. Photographies Serge Lido. Paris, 1957. 156 c.

521. Barbier R. ABC van het Ballet. Amsterdam: Standard Uitgeverij. 205 p.

522. Bernard A. Taniec jazzowy. Warszawa, 2000. 184 s.

523. Bonus F. Tance, pisne a hudba plzenskeho kraje. Praha, 1955. 214 s.

524. Bremser M. Fifty Contemporary Choreographers. London and New York, 1999. 314 p.

525. Bonus F. Tance, pisne a hudba plzenskeho kraje. Partitury lidove hudby. Praha, 1955. 32 s.

526. Budapester Ballett. Berlin. 1971. 170 s.

527. Ciała R. Nowy taniec. – Warszawa, 2013. 178 s.

528. Crespelle J.-P. Degas i jego swiat. Warszawa, 1977. 176 s.

529. Dabrowska G. Folklor Mazowsza. Mazowsze nad swidrem. Taniec. Weseele jako widowisko. Piesni. Tom I. Warszawa, 1985. 376 s.

530. Dabrowska G. Leksykon. Taniec w polskiej tradycji. Warszawa, 2005/2006. 430 s.

531. Dance Europe. Auqust – September, 2004.

532. Dance Direct. Discount dancewear. UK / ISSUE 13. 218 p.

533. Dance Gazette. The magazine of the royal academy of dance. № 20. London SW11 3RA UK. 2011.

534. Dance Jazz. August, 2003.

535. Dance magazine. October, 2012.

536. Denise – Poznań: Zysk i s-ka, 2002. 298 s.

537. Dictionnaire de danse par Jacques baril. Microcosme. Editions du seuil, 1964. 289 s.

538. Dołęga-Chodakowski Z. Śpiewy Sławiańskie pod streczą wiejcką zbierane. Warszawa, 1973. 305 s.

539. Drabecka M. Choreografia baletów warszawskich za Sasów. Kraków, 1988. 169 s.

540. Elli Lohse-Claus. Tanz in der Kunst. Leipzig, 1964. 112 s.

541. Europe. 333 Severenth Avenue. 11th Floor. New York. Auqust – September, 2003.

542. Girlie Collection. Per chi da grande vuole ballare da Deha. Via Roma: Dena, since now.

543. Guest I. Balet romantyczny w Paryżu. Przełożyłf Agnieszka Kreczmar. Warszawa, 1978. 286 s.

544. Guest I. Le ballet de L'Opera de Paris. Trois siecles d'histoire et de tradition. Paris, 1976. 350 s.

545. Hiqh school musical. Die inoffizielle Geschichte. Von Scott Thomas. Berlin, 2009. 160 p.

546. Horga I. Degas. Bucuresti, 1969. 106 p.

547. Haszczak A. Folklor taneczny ziemi Rzeszowskiej: Centralny ośrodek metodyki upowszechniania kultury, 1989. 437 s.

548. Isadora Duncan. Moje życie. Kraków, 1982. 340 s.

549. Jacqui G. Anatomia w tańcu. Warszawa, 2010. 208 c.

550. Grau Andree. Taniec. Warszawa, 2001. 59 s.

551. Kataloq Brenzy Artystycznej: jesien zsma 2005. Sopot, 2005. 48 p.

552. Kolberg O. Wolyn: Obrejy, melodye, piesni. Krakowie, 1907. 450 s.

553. Kolberg O. Pokиcie. Cz. II. *Kollerg O. Dziela wszystkie*. T. 29. Cz. 1. Wroclaw-Poznan, 1962. 358 s.

554. Kolberg O. Dzieła wszystkie. Z rękopisów i ze źródeł drukowanych zebrała i opracowała A. Skrukwa, opracow. muzykolog. M. Prochaska. T.70. Wrocław; Poznań, 2003. 206 s.

555. Leszczyński S. Tańce lubelskie. Lublin, 1990. 116 s.

556. Lomax A. Folk Song Style and Culture. Washington, D. C. American Association for the Advancement of Science, Publ. No. 88. 363 p.

557. Margot Fonteyn. Autobiography. W. H. Allen London, 1975. 284 p.

558. Margot Fonteyn. Autobiografia: przekład M. Beyer. Warszawa, 1984. 340 s.

559. Mazorova M. Ondrejka Kliment a kolektiv. Slovenske L'udove Tance. Bratislava, 1991. 384 s.

560. Moszyńska J. Kupajło, tudzież zabawy doroczne i inne z dodatkiem niektórych obrzędów i pieśni weselnych ludu ukraińskiego z okolic Białej Cerkwi. *Zbiór wiadomości do antropologii krajowej*. T. 5. 1881. S. 24–101.

561. Nikolais Alwin Louis Murray. Dance Technique: A Philosophy and Method of Modern Dance. New York; London, 2005. 259 p.

562. Par Jacques Baril. Dictionnaire de Danse. Microcosme. Éditions du seuil, 1964. 289 s.

563. Pauli Z. Piesni ludu polskiego w Calicyi. Lwow, 1838.

564. Peter H. Feist. Degas. Dresden, 1972. 32 s.

565. Peterajova L'udmila. Stefan Bednar / L'udmila Peterajova. Bratislava : Pallas narodny podnik, 1979. 54 p.

566. Piesni polskie i ruskie ludu gacyjskiego z muzyka instrumentovana przez Karola Lipinskego. Zebral I vydal Waclav z Oleska. Lwow, 1833. 616 s.

567. Rebling Eberhard. Ballet. Gestern und heute. Berlin, 1961. 420 p.

568. Rembowska A. Piny Bauch. Sny i rzeczywistość. Warszawa, 2009. 248 s.

569. Schmidt A. Historia jazzu. Lubin, 2009. 622 p.

570. Servos N. Pina Bausch Tanztheater. München, 2008. 300 p.

571. Sier-Jnik B. Post modern dance. Zarys problematyki – twórcy i techniki. Warszawa, 1995. 204 s.

572. Sieff J. Dance. Preface by Jeanloup. Milan, 1996. 46 p.

573. Stearns M. The Story of Jazz. New York, 1956. 175 p.

574. Strefa tanca № 4 (4). Lipiec, 2003.

575. Strefa tanca № 5 (5). Sierpien, 2003.

576. Studia choreologica. Organ polskiego forum choreologicznego. Vol. X. Poznan, 2010.

577. Studia choreologica. Organ polskiego forum choreologicznego. Vol. XIII, Intytut Choreologii w Poznaniu. Poznan, 2012.

578. Tadeusz Bukowski-Grosek. Chicago: Kiebysciy mi grail nigdy nie przestali, 2001. 207 p.

579. Turska I. Przewodnik baletowy. Krakówe, 1973. 412 s.

580. Turska I. Spokanie ze szturą tańca. Kraków, 2000. 152 s.

581. Turska I. Taniec w Polsct (1945–1960). Warszawa, 1952. 52 s.

582. Wacław z Oleska, Pieśni polskie i ruskie ludu galiczjskiego. Lwów, 1833. 586 s.

583. Werner Graf, Karl Werner Jenke. Tanz mit mir. Modetanze von hente. Berlin, 1967. 156 s.

584. Wieczysty M. Tańczyć może każdy. Kraków, 1981. 314 s.

585. Wiszniewski M. Uzdzawiający taniec. Terapeutyczne zastosowanie ruchu i tańca. Białystok, 2003. 120 s.

586. Witkiewicz J. S. Vladimir Malakhov. Rozmowa z tancerzem stulecia. Łódź, 2008. 178 s.

587. Wysocka T. Dzieje baletu. Warszawa, 1970. 604 s.

588. Yasuji Toita. Chiaki Yoshida translated by Don Kenny Kabuki. Hoikusha, 1986. 128 p.

589. Zygler Tadeusz. Polskie tance ludowe. Prezewodnik po wystawie w museum etnograficznym w Krakowie. Kraków, 1952. 74 s.

ДОДАТКИ

Додаток А

Список праць здобувача за темою дисертації:

1. Степанюк І. В. Хореографічна культура Волині в контексті танцювального мистецтва України. Наук. записки Рівненс. держ. гуманіт. ун-ту: зб. наук. праць. 2012. Вип. 18. Т. І. С. 78–82.

2. Степанюк І. В. Народне хореографічне мистецтво Волині. *Наук. записки Рівненс. держ. гуманіт. ун-ту: зб. наук. пр*. 2013. Вип. 19. Т. ІІ. С. 74–78.

3. Stepanyuk I. Volyn folk dancing art and its genere-stylistic features // I. Stepanyuk. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2016. Вип. 4. С. 129–133.

4. Степанюк І. В. Початкова хореографічна освіта Волині як джерело розвитку професійного хореографічного мистецтва. *Наукові записки Тернопільського нац. пед. ун-ту імені Володимира Гнатюка. Серія мистецтвознавство*. 2017. № 1 (вип. 36). С. 100–107.

5. Степанюк И. В. Хореографическая культура как феномен народной культуры. *Наука 21 века: вопросы, гипотезы, ответы: журн*. Таганрог. 2015. № 3 (12). С. 12–15.

6. Степанюк І. В. Особливості розвитку хореографічної культури в контексті соціокультурної динаміки. Наук. вісник ВНУ. 2010. № 28. С. 42–45.

7. Степанюк І. В. Народна танцювальна творчість Волині як феномен духовної спадщини минулого. Наук. вісник ВНУ. 2011. № 24. С. 55–59.

8. Степанюк І. В. Хореографічна освіта як чинник формування національної свідомості. Наук. вісник ВНУ. 2011. № 24. С. 118–121.

9. Степанюк І. В. Хореографічна культура як органічний складник духовного життя особистості. Наук. вісник ВНУ. 2012. № 15. С. 177–180.

10. Степанюк І. В. Українські хореографічні традиції та сучасні тенденції розвитку. Наукові дослідж. молоді: матеріали ІІІ звітної наук.-

практ. конф. студ., асп. та викл. (Дубно, 28 квіт. 2011 р.). Дубно, 2011. С. 220–222.

11. Степанюк І. В. Хореографічна культура як система феноменів художньої культури. Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень: матеріали V Міжнар. наук.-практ.конф. студ. і асп. (Луцьк, 10-12 трав. 2011 р.): у 3 т. Т. 2. Луцьк, 2011. С. 184–185.

12. Степанюк І. В. Регіональні особливості танцювального мистецтва Волині. Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали Всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених (Харків, 19–20 квітня 2012 р.). Харків, 2012. С. 189.

13. Степанюк І. В. Хореографічна культура як соціокультурний чинник розвитку особистості. Актуальні проблеми іншомовної комунікації: лінгвістичні, методичні та соціально-психологічні аспекти: матеріали Всеукр. наук.-метод. конф. (Луцьк, 24 квітня 2012 року). Луцьк, 2012. С. 205.

14. Степанюк І. В. Локальна своєрідність танцювальної культури Волині. Наук. дослідж. молоді: матеріали IV звітної наук.-практ. конф. студ., асп. та викл. Дубно, 2012. С. 331–334.

15. Степанюк І. В. Регіональні особливості календарно-обрядового фольклору Волині. Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень: матеріали V Міжнар. наук.-практ.конф. студ. і асп. (Луцьк, 14–15 трав. 2012 р.): у 3 т. Т. 2. Луцьк, 2012. С. 224–225.

16. Степанюк І. В. Творчість В. Смирнова в контексті танцювального мистецтва Волині. Хореографічна та театральна культура України: педагогічні та мистецькі виміри: матеріали Всеукр.наук.-практ. конф. (Київ, 18–19 квіт. 2013 р.). Київ, 2013. С. 280–282.

17. Степанюк І. В. Ігрові та сюжетні танці в системі дошкільного виховання. Науковий простір майбутнього педагога: матеріали І Міжнар. наук.-практ. конф. (Луцьк, 9 квіт. 2014 р.). Луцьк, 2014. С. 404–408.

18. Степанюк І. В. Народно-сценічний танець в системі хореографічної освіти вищої школи. Актуальні проблеми іншомовної комунікації:

лінгвістичні, методичні та соціально-психологічні аспекти: матеріали Всеукр. наук.-метод. інтернет-конф. Луцьк, 11 квіт. 2014 р.). Луцьк, 2014. С. 158–160.

19. Степанюк І. В. Лексика українського танцю та її зв'язок з музикою. Молода наука Волині: приорітети та перспективи досліджень: матеріали VIII Міжнар. наук.-практ. конф. студ. і асп. (Луцьк, 14–15 трав. 2014 р.). Луцьк, 2014. С. 445–447.

20. Степанюк І. В. Хореографічна культура Волині. Культура Волині – шлях крізь віки: матеріали І Міжнар. наук.-практ.конф. (Луцьк, 6–7 листоп. 2014 р.). Луцьк, 2014. С. 146–151.

21. Степанюк І. В. Народний танець як засіб національного виховання студентської молоді. Методологічні та методичні проблеми викладання соціально-економічних дисциплін у сучасному процесі: матеріали V науково-практичної конфернеції (Луцьк, 26 листопада 2015 р.). Луцьк, 2015. С. 203–206.

22. Степанюк І. В. Особливості професійної підготовки майбутнього хореографа у системі вищої педагогічної освіти. Національна освіта в стратегіях соціокультурного вибору: теорія, методологія, практика: матеріали І Міжнародної науково-практичної конференції (Луцьк, 14 квітня 2016 р.). Луцьк, 2016. С. 411–417.

23. Степанюк І. В. Використання інноваційних технологій при викладанні хореографічних дисциплін на прикладі луцького педагогічного коледжу. Інноваційні технології у практичному навчанні: матеріали Міжвузівського науково-практичного семінару (Броди, 6 грудня 2016 р.). Броди, 2016. С. 62–64.

24. Степанюк І. В. Волинська полька як феномен української хореографічної культури. Хореографічна освіта і мистецтво України в контексті європейських та світових тенденцій: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 21-22 квітня 2017 р.). Київ, 2017. С. 52–57.

25. Степанюк І. В. Професійна підготовка хореографів у Волинському державному училищі культури і мистецтв імені І. Ф. Стравінського: історія

та сучасні тенденції організації освітнього процесу. Національна освіта в стратегіях соціокультурного вибору: теорія, методологія, практика: матеріали ІІ Міжнародної наук.-практ. конф. (Луцьк, 16 травня 2017 р.). Луцьк, 2017. С. 277–282.

Відомості про апробацію результатів дисертації

1. Міжнародна науково-практична конференція студентів і аспірантів «Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень» (Луцьк, 2011, форма участі – заочна);

2. Науково-практична конференція студентів, аспірантів та викладачів «Наукові дослідження молоді» (Дубно, 2011, форма участі – заочна);

3. Всеукраїнська науково-теоретична конференція молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, 2012, форма участі – заочна);

4. Всеукраїнська науково-методична конференція «Актуальні проблеми іншомовної комунікації: лінгвістичні, методичні та соціально-психологічні аспекти» (Луцьк, 2012, форма участі – очна);

5. Звітна науково-практична конференція студентів, аспірантів та викладачів «Наукові дослідження молоді» (Київ; Дубно, 2012, форма участі – заочна);

6. Міжнародна науково-практична конференція студентів і аспірантів «Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень» (Луцьк, 2012; форма участі – очна);

7. Всеукраїнська науково-практична конференція «Хореографічна та театральна культура України: педагогічні та мистецькі виміри» (Київ, 2013, форма участі – заочна);

8. Міжнародна науково-практична конференція «Науковий простір майбутнього педагога» (Луцьк, 2014, форма участі – очна);

9. Всеукраїнська науково-методична Інтернет-конференція «Актуальні проблеми іншомовної комунікації: лінгвістичні, методичні та соціально-психологічні аспекти» (Луцьк, 2014, форма участі – очна);

10. Міжнародна науково-практична конференція студентів і аспірантів «Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень» (Луцьк, 2014, форма участі – очна);

11. Міжнародна науково-практична конференція» «Культура Волині – шлях крізь віки» (Луцьк, 2014, форма участі – очна);

12. Науково-практична конференція «Методологічні та методичні проблеми викладання соціально-економічних дисциплін у сучасному процесі» (Луцьк, 2015, форма участі – очна);

13. Міжнародна науково-практична конференція «Національна освіта в стратегіях соціокультурного вибору: теорія, методологія, практик» (Луцьк, 2016, форма участі – очна);

14. Міжвузівський науково-практичний семінар «Інноваційні технології у практичному навчанні» (Броди, 2016, форма участі – очна);

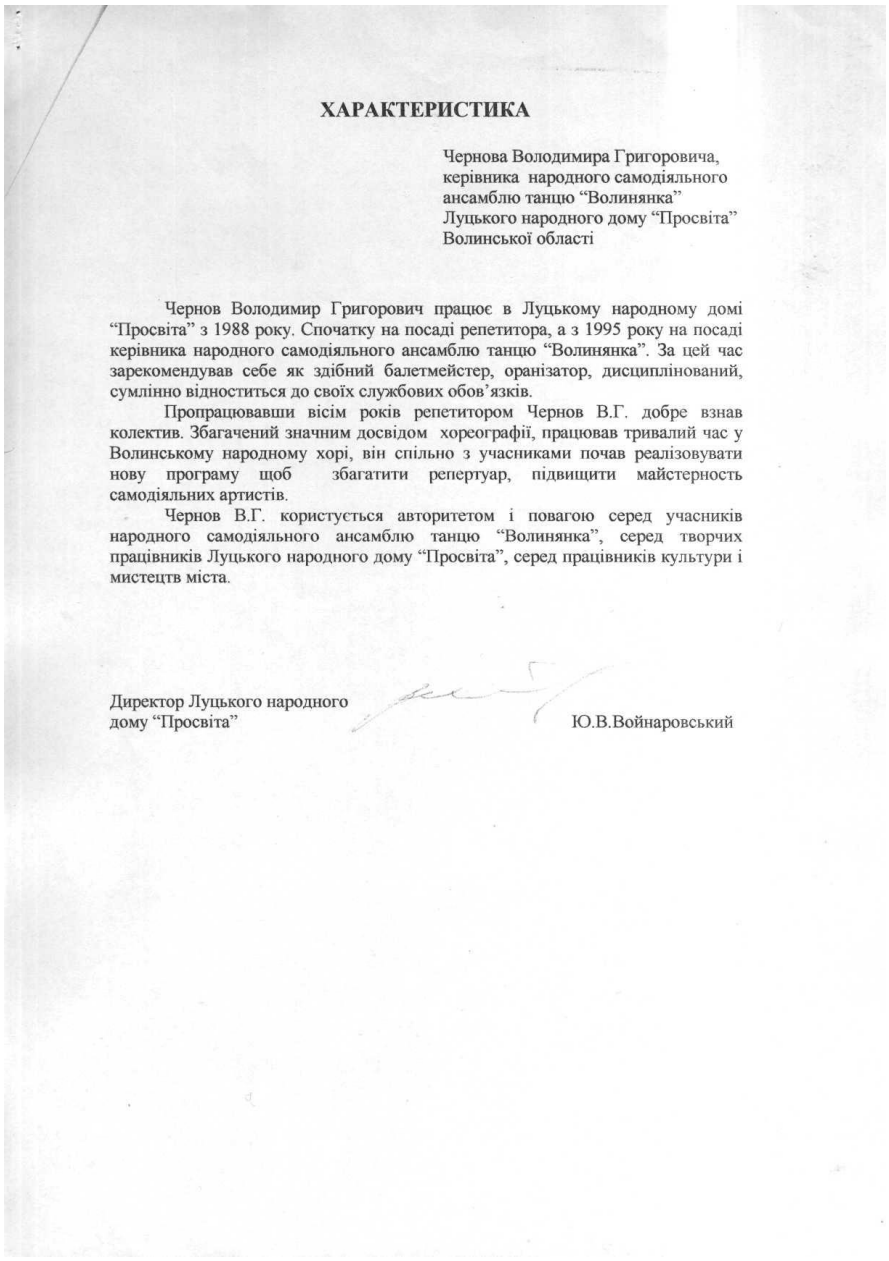
15. Всеукраїнська науково-практична конференція «Хореографічна освіта і мистецтво України в контексті європейських та світових тенденцій» (Київ, 2017, форма участі – заочна);

16. Міжнародна науково-практична конференція «Національна освіта в стратегіях соціокультурного вибору: теорія, методологія, практика» (Луцьк, 2017, форма участі – очна);

17. Засідання кафедри культурології та менеджменту соціокультурної діяльності Інституту соціальних наук Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (протокол № 17 від 7 червня 2017 р.).

Додаток Б

Ілюстрації до підрозділу 2.1. Народний аматорський ансамбль «Волинянка»



ХАРАКТЕРИСТИКА

Чернова Володимира Григоровича,
керівника народного самодіяльного
ансамблю танцю "Волинянка"
Луцького народного дому "Просвіта"
Волинської області

Чернов Володимир Григорович працює в Луцькому народному домі "Просвіта" з 1988 року. Спочатку на посаді репетитора, а з 1995 року на посаді керівника народного самодіяльного ансамблю танцю "Волинянка". За цей час зарекомендував себе як здібний балетмейстер, оранізатор, дисциплінований, сумлінно відноситься до своїх службових обов'язків.

Пропрацювавши вісім років репетитором Чернов В.Г. добре взнав колектив. Збагачений значним досвідом хореографії, працював тривалий час у Волинському народному хорі, він спільно з учасниками почав реалізовувати нову програму щоб збагатити репертуар, підвищити майстерность самодіяльних артистів.

Чернов В.Г. користується авторитетом і повагою серед учасників народного самодіяльного ансамблю танцю "Волинянка", серед творчих працівників Луцького народного дому "Просвіта", серед працівників культури і мистецтв міста.

Директор Луцького народного
дому "Просвіта" Ю.В.Войнаровський

Іл. Б. 1.
Архівний документ

УТВЕРЖДАЮ

Начальник Волынского областного управления культуры

ЦАРЕНКО Н.А.

"__" _____ 1978г.

С П И С О К

участников самодеятельного народного ансамбля танца " Волыняка " Луцкого городского Дома культуры Волынской области рекомендуемых для поездки на фестиваль " Червона руза " в СФРЮ

№ п/п	Фамилия, Имя, Отчество	Дата рождения	Национальность	Партийность	Место работы, должность / учебы /	Домашний адрес
I	2	3	4	5	6	7
I.	Оленичева Светлана Анатольевна	30.05.52	украинка	чл.ВЛКСМ	ДЮСШ №I хореограф	ул.Московская 58 / 62
27	Крсакрвская Леся Петровна	06.I0.57	украинка	чл.ВЛКСМ	пединститут	ул.Кобылянской 6 / I
3.	Симкина Ольга Александровна	20.09.55	русская	чл.ВЛКСМ	з-д"Рембыттехника" бухгалтер	ул.Советская 87 / 34
4.	Гаврильчак Мария Федоровна	25.08.56	украинка	чл.ВЛКСМ	ГДК,методист-инструктор	ул.Р.Люксембург дом I2.
.	Радионова Галина Викторовна	I3.I0.55	русская	чл.ВЛКСМ	электроаппаратный з-д оператор	ул.Крупской 23/4
	Грищенко Лариса Викторовна	05.06.62	украинка	чл.ВЛКСМ	СШ № 2 учащаяся	ул.Толстого 2/6

I	2	3	4	5	6	7
7	Соколова Людмила Андреевна	08.I0.54	русская	чл.ВЛКСМ	приборостроительный з-д технолог	ул.Шопена I4/I
8.	Паукова Алла Павловна	02.04.62	русская	чл. ВЛКСМ	СШ № 5 учащаяся	ул.Г.Артемовског I5в /2
9.	Лищинская Веста Михайловна	I9.04.63	украинка	чл.ВЛКСМ	СШ № I0 учащаяся	ул.Коментерна 2 / 68
I0.	Рыбчук Татьяна Андреевна	23.08.58	украинка	чл. ВЛКСМ	педучилище студентка	ул. Крылова I6 / I
II.	Цехотская Светлана Андреевна	I6.I0.60	украинка	чл.ВЛКСМ	педучилище студентка	ул. Артема 2I/I
I2.	Васильева Эльвира Андреевна	3I.07.62	русская		педучилище студентка	ул. Ленина 29/II
I3.	Бабкина Татьяна Тимофеевна	I3.03.58	русская	чл.ВЛКСМ	пединститут студентка	ул. Ленинградск. 3/I0
I4.	Оленичев Виктор Михайлович	28.05.52	русский	чл.КПСС	автозавод токарь-расточник	ул.Московская 58/62
I5.	Шатров Валерий Федорович	I9.07.39	русский	чл.КПСС	автозавод инженер-конструктор	ул.50лет СССР I7/3
I6.	Новосад Владимир Владимирович	23.05.56	украинец	чл.ВЛКСМ	ТУ - 2 учащийся	ул. Шепкина I6/2
I7.	Пэчишин Анатолий Степанович	29.II.50	украинец	б/п	роддом мл.аккушер-гинеколог	Проспект Правды I8/2
I8.	Котельчук Николай Никонорович	29.05.55	украинец	чл.ВЛКСМ	облпотребсоюз экономист	г.Киверцы ул.Матросова I4
I9.	Шугалов Виктор Николаевич	24.04.55	украинец	чл.КПСС	Дворец пионеров преподаватель	ул.I7Сентября I07а/47
20.	Звягин Борис Николаевич	I2.04.55	русский	чл.ВЛКСМ	ТУ-2 учащийся	ул.Советская 79/8I

I	2	3	4	5	6	7
21	Запатоцкий Виктор Петрович	I0.07.47	украинец	б / п	Электроаппаратный з - д слесарь	ул. Ярощука I8 / 56
22.	Лищук Андрей Николаевич	07.05.55	украинец	чл.ВЛКСМ	СШ с. Уи преподователь	ул. Мачтета 49
23.	Ковригару Давид Григорьевич	I3.02.42	еврей	б / п	ГДК балетмейстер	ул. Ярощука 9 / 69
24.	Ярмнюк Василий Васильевич	09.II.56	украинец	чл.ВЛКСМ	ЛУМ - 538 водитель	ул. Артема 25 / II
25.	Кацевич Сергей Петрович	I5.09.55	украинец	чл.ВЛКСМ	ПТУ № 2 педагог	ул. Ладыгина ЮОС I58 / I
	РЕЗЕРВ:					
	Тучак Анатолий Михайлович	29.03.54	украинец	чл.ВЛКСМ	Пищеторг методист по спорту	ул. Проспект Правды I8 / 2
	Радомский Вячеслав Анатольевич	6I.	украинец	чл.ВЛКСМ	СШ № I7 учащийся	ул.Московская 52 / 3
	Демянчук Оксана Витальевна	02.02.6I	украинка	чл.ВЛКСМ	Управление Механизации учетчик	ул. Пушкина 9 / 4
	Сулько Валентина Николаевна	24.04.56	украинка	чл.ВЛКСМ	з - д синтетических кож худ.рук.	ул.Пролетарская 30 / I
	ОРКЕСТР:					
26.	Ризец Томий Михайлович	05.0I.47	еврей	б / п	музучилище преподователь	ул.Ярощука I4 д / 36
27.	Шолохов Владимир Семенович	20.09.49	украинец	б / п	музучилище преподователь	ул. Ленина 64 / 9
28.	Хлебник Петр Иванович	I9.06.49	украинец	б / п	музучилище преподователь	ул.пос.Теремно
29.	Стадницкий Николай Андреевич	I4.I0.49	украинец	б / п	музучилище преподователь	ул.Ленина I0в а / в

I	2	3	4	5	6	7
30.	Лебедюк Юрий Максимович	I9.I2.36	украинец	б / п	ГДК баянист	ул.Севастопольская
3I.	Ткаченко Александр Васильевич	28.II.57	украинец	чл.ВЛКСМ	музучилище студент	ул.Черняховского I / I07
32.	Немеш Игорь Михайлович	32.03.45	украинец	б / п	музшкола №I преподователь	ул.Горького I4/I
33.	Милогородский Петр Евгеньевич	09.06.49	украинец	б / п	музучилище преподователь	ул.Воссоединения 2 / 59
34.	Новичихин Владимир Пантелеймонович	02.06.60	русский	чл.ВЛКСМ	музучилище учащийся	г.Ковель ул.Ленина I40 / "
35.	Андрейчук Ярослав Стипанович	I7.0I.47	украинец	б / п	ГДК рук.самод. дир.духового оркестра	ул.Малиновая I2 / 3
	СОЛИСТЫ - ВОКАЛИСТЫ:					
36.	Сиклий Иван Лукьянович	I7.II.32	украинец	б / п	Волынская обл-филармония солист	ул.Ленина 39/5I
37.	Кочетов Анатолий Иванович	I6.06.44	украинец	чл.КПСС	ЛКПУ преподователь	ул.I го мая 23 / 2
38.	Вегерчук Светлана Романовна	0I.02.40	украинка	б / п	Волынская обл - филармония солистка	ул. Советская I43 /4
39	Шихман Эдуард Леонидович	28.06.4I	еврей	б / п	ГДК худ.рук. самод.нар.ансамбля "Волынянка"	ул.Советская 24 а / II.

Директор Луцкого городского Дома культуры В.Г.Панасюк

Іл. Б. 2.
Архівний документ

Р Е П Е Р Т У А Р

САМОДЕЯТЕЛЬНОГО НАРОДНОГО АНСАМБЛЯ ТАНЦА

"ВОЛЫНЯНКА"

Луцкого городского Дома культуры Волынской области.

I. Украинский народный танец "Гопак".
2. "Русская плясовая".
3. Женский хоровод "Кладочка".
4. Волынский народный танец "Буянский скакунец".
5. Волынский народный танец "Черченыця".
6. Волынская молодежная полька.
7. Украинский лирический танец.
8. Молдавский народный танец "Весенняя хора".
9. Русский шуточный танец "Куклы".
10. Женский хоровод "Веснянка".
11. Флотский танец.

Р Е П Е Р Т У А Р

СОЛИСТОВ-ВОКАЛИСТОВ В СОПРОВОЖДЕНИИ ОРКЕСТРА

I. Заслуженный артист УССР Иван Сиклий.
   а/ Муз.К.Доминчина, Сл. О.Новицкого "Україно сонячна моя".
   б/ Украинская народная песня "З сиром пероги".
   в/ Закарпатская народная песня "Вівці мої вівці".
2. Светлана Вегерчук.
   а/Муз.М.Блантера, сл.А.Силовинского "Черноглазая козачка".
   б/ Украинская народная песня "Спать мені не хочеться".
   в/ Муз.Д.Покрасс, сл. Лебедева-Кумача "Україна моя Украина".

Іл. Б. 3.
Архівний документ

"Утверждаю "
Заведующий Луцким городским
отделом культуры
тов. А.П.Антонюк

П Р О Г Р А М М А
КОНЦЕРТА САМОДЕЯТЕЛЬНОГО НАРОДНОГО АНСАМБЛЯ ТАНЦА "ВОЛЫНЯНКА" НА ФЕСТИВАЛЬ "ЧЕРВОНА РУЖА" В ЮГОСЛАВИИ.

I. Украинский гопак.

2. Муз.К.Доминчина, сл. О.Новицкого "Україно,сонячна моя".
Украинская народная песня "З сиром пироги"
исполняет заслуженный артист УССР
Иван Сиклий.

3. Волынская молодежная полька.

4. Муз. О.Блантера ,сл. А.Сельвинского "Черноглазая козачка"
Украинская народная песня "Спать мені не хочеться"
исполняет Светлана Вегерчук.

5. Украинский лирический .

6. Фольклерно-музыкальная композиция "Українські усмішки"
исполняет оркестр ансамбля танца
"Волынянка".

7. Купальский хоровод "Кладочка"
Солистка Леся Косаковская.

8. С.Гулак-Артемовский "Запорожец за Дунаем".
Дуэт Карася и Одарки.
исполняют заслуженный артист Украины
Иван Сиклий и Светлана Вегерчук.

9. Волынский народный танец "Буянский скакунец".

IO. Русский шуточный танец "Куклы".
исполняет Давид Ковригару и Светлана
Олейничева.

II. А.Хачатурян.Гопак из балета "Гаянэ".
Исполняет оркестр.Соло на ксилофоне
Петр Хлебник.

I2. Молдавская народная мелодия "Жаворонок".
Исполняет оркестр.Солист Анатолий Ривец.

I3. ВольIнский народньIй танец "Черченица".
I4. Муз.Д.Тухманова ,сл. Д.Поперечного "Соловьиная роща".

Украинская народная песня "Коло рiчки Черемоша".
Русская народная песня "Коробейники".
Исполняет Анатолий Кочетов.

I5. Финал.
Русская плясовая.
Муз.И.Дунаевского, сл. В.Лебедева-Кумача

"Широка страна моя,родная".
Исполняют все участники концерта.
СолистьI: ЗаслуженньIй артист УкраиньI Иван Сиклий,
Светлана Вегерчук, Анатолий Кочетов.

ХудожественньIй руководитель З.Шихман

Іл. Б. 4.
Архівний документ



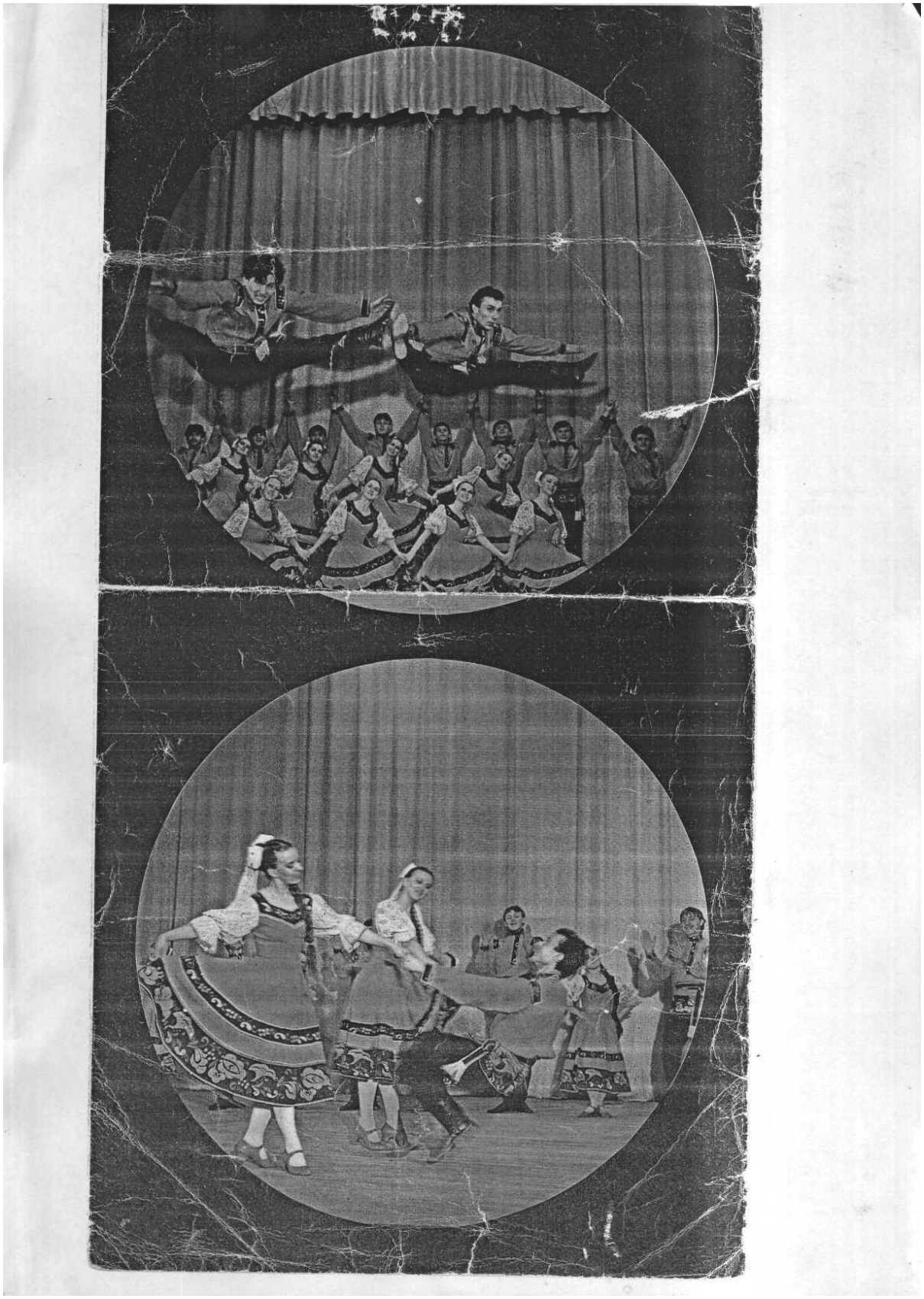
Іл. Б. 5.
Польський народний танець «Краков'як»



Іл. Б. 6.
«Волинська кадриль»



Іл. Б. 7.
«Волинська кадриль»



Іл. Б. 8.
«Російський танець»



Іл. Б. 9.
Художній керівник та головний балетмейстер,
заслужений працівник культури України Козачук О.



Іл. Б. 10.
Хореографічна композиція «Волинське весілля»



Іл. Б. 11.
«Поліська полька»



Іл. Б. 12.
Український народний танець «Гопак»



Іл. Б. 13.
Український народний танець «Гопак»



Іл. Б. 14.
Український народний танець «Гопак»



Іл. Б. 15.
Український народний танець «Гопак»



Іл. Б. 16.
Волинський танець «Романівські витрибеньки»



Іл. Б. 17.
Учасники ансамблю «Волинянка»

Додаток В

Ілюстрації до підрозділу 2.1. Зразковий ансамбль танцю «Волиняночка»



Іл. В. 1.

Художній керівник та головний балетмейстер Козачук О.



Іл. В. 2.
«Хоровод»



Іл. В. 3.
«Дівочий танець з рушниками»



Іл. В. 4.
«Волинські гаївки»



Іл. В. 5.
Українськи народний танець «Гопак»



Іл. В. 6.
«Волинський дівочий танець»



Іл. В. 7.
«Волинський дівочий танець»



Іл. В. 8.
Хореографічна композиція «Поліські викрутаси»



Іл. В. 9.
Хореографічна композиція «Поліські викрутаси»



Іл. В. 10.
Хореографічна картинка «Опудало»



Іл. В. 11.
Хореографічна картинка «Опудало»



Іл. В. 12.
Емблема колективу

Додаток Г

Ілюстрації до підрозділу 2.1. Народний ансамбль пісні і танцю «Прибужжя»



Міністерство культури і мистецтв України
Управління культури Волинської обласної державної адміністрації

СВІДОЦТВО

НАРОДНОГО
АМАТОРСЬКОГО КОЛЕКТИВУ

За вагомий внесок у розвиток культури українського народу,
високий рівень та виконавську майстерність
присвоїти звання
«народний аматорський колектив»

Народному ансамблю
пісні і танцю "Прибужжя"
Іваничівського РНД "Просвіта"

Голова колегії,
начальник обласного управління культури
Постанова колегії № 7/2 від 27.12.2000р.

М.Приймак

Ол. Г. 1.
Архівний документ



Іл. Г. 2.
Танцювальна, хорова, оркестрова групи колективу



Іл. Г. 3.
Танцювальна, хорова, оркестрова групи колективу



Іл. Г. 4.
Танцювальна, хорова, оркестрова групи колективу



Іл. Г. 5.
Танцювальна, хорова, оркестрова групи колективу



Іл. Г. 6.
Афіша колективу

Додаток Ґ

Ілюстрації до підрозділу 2.1. Народний ансамбль пісні і танцю «Любисток»



Міністерство культури і мистецтв України
Управління культури Волинської обласної державної адміністрації

СВІДОЦТВО

НАРОДНОГО
АМАТОРСЬКОГО КОЛЕКТИВУ

За вагомий внесок у розвиток культури українського народу,
високий рівень та виконавську майстерність
присвоїти звання
«народний аматорський колектив»

Народному ансамблю пісні і танцю
"Любисток"
Локачинського РНД "Просвіта"

Голова колегії,
начальник обласного управління культури
Постанова колегії № 7/2 від 27.12.2000р.

Волинська обласна державна адміністрація
управління культури
Код 02226984

М.Приймак

Іл. Ґ. 1.
Архівний документ



Іл. Ґ. 2.
Танцювальна група колективу



Іл. Ґ. 3.
Танцювальна та хорова групи колективу



Іл. Ґ. 4.
Вокально хореографічна композиція «На Івана Купала»

Додаток Д

Ілюстрації до підрозділу 2.1. Аматорський народний ансамбль пісні і танцю «Розмай»



Іл. Д. 1.
Танцювальна, хорова, оркестрова групи колективу з першим керівником Кужелюком Л.



Іл.Д. 2.
Хорова та оркестрова групи колективу



Іл. Д. 3.
Танцювальна група колективу



Іл. Д. 4.
Художній керівник Кужелюк Л. та балетмейстр Бондарук Ф.



Іл. Д. 5.
Учасники танцювальної групи Панас Б. та Кашевський О.



Іл. Д. 6.



Іл. Д. 7.
Концерт з нагоди 15-річчя колективу



Іл. Д. 8.
Афіша колективу



Іл. Д. 9.
Концерт з нагоди 20-річчя колективу



Іл. Д. 10.
Афіша колективу



Іл. Д. 11.
Концерт з нагоди 30-річчя колективу



Іл. Д. 12.
Вокально-хореографічна композиція «Волинь моя»



Іл. Д. 13.
Вокально-хореографічна композиція «Варварка»



Іл. Д. 14.
Хорова та оркестрова групи колективу



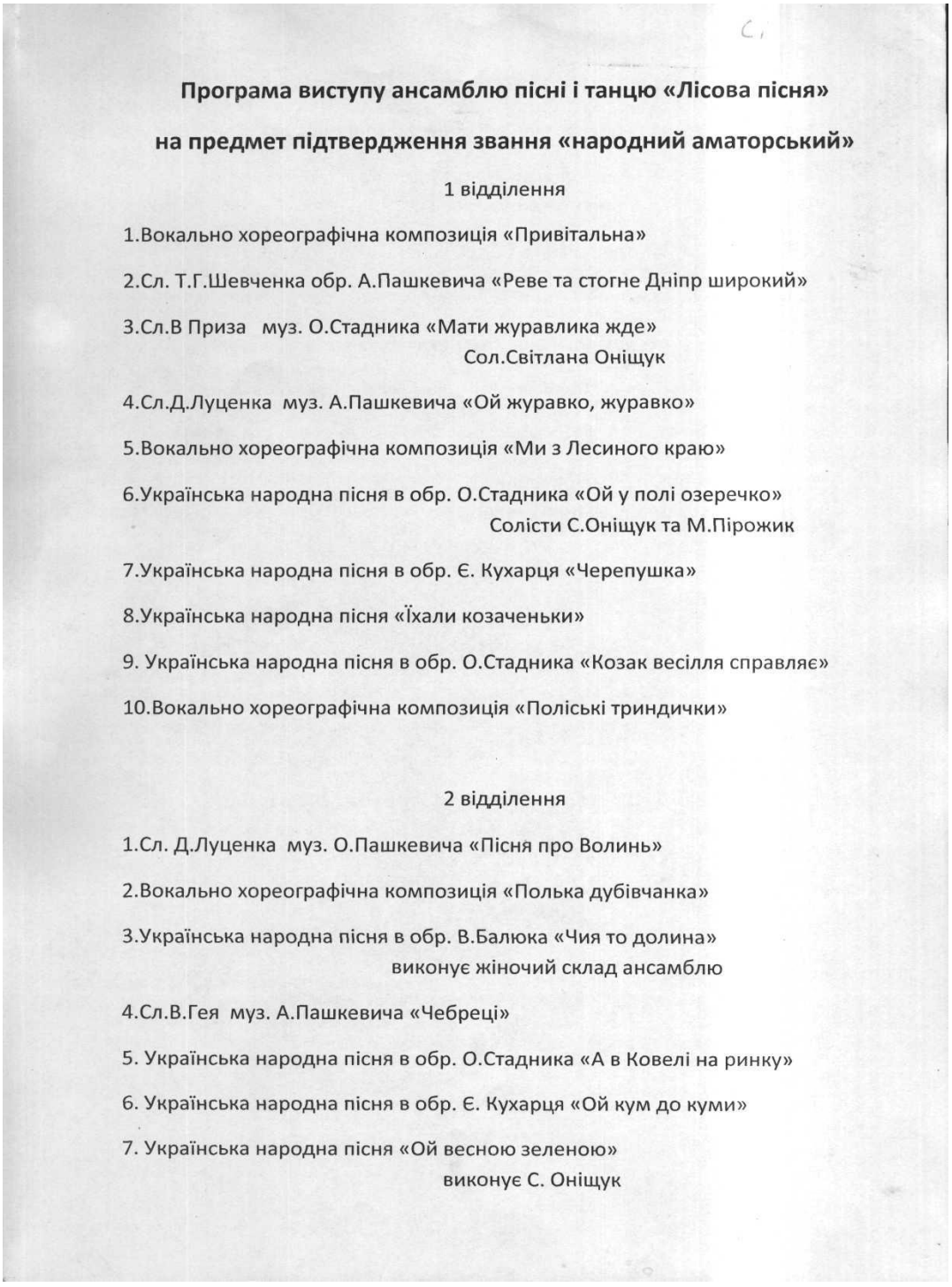
Іл. Д. 15.
Ветерани колективу з першим художнім керівником Кужелюком Л. М.



Іл. Д. 16.
Художній керівник колективу, кандидат мистецтвознавства Марач О. М.

Додаток Е

Ілюстрації до підрозділу 2.1. Народний ансамбль пісні і танцю «Лісова пісня»



Програма виступу ансамблю пісні і танцю «Лісова пісня»

на предмет підтвердження звання «народний аматорський»

1 відділення

1.Вокально хореографічна композиція «Привітальна»

2.Сл. Т.Г.Шевченка обр. А.Пашкевича «Реве та стогне Дніпр широкий»

3.Сл.В Приза муз. О.Стадника «Мати журавлика жде»
Сол.Світлана Оніщук

4.Сл.Д.Луценка муз. А.Пашкевича «Ой журавко, журавко»

5.Вокально хореографічна композиція «Ми з Лесиного краю»

6.Українська народна пісня в обр. О.Стадника «Ой у полі озеречко»
Солісти С.Оніщук та М.Пірожик

7.Українська народна пісня в обр. Є. Кухарця «Черепушка»

8.Українська народна пісня «Їхали козаченьки»

9. Українська народна пісня в обр. О.Стадника «Козак весілля справляє»

10.Вокально хореографічна композиція «Поліські триндички»

2 відділення

1.Сл. Д.Луценка муз. О.Пашкевича «Пісня про Волинь»

2.Вокально хореографічна композиція «Полька дубівчанка»

3.Українська народна пісня в обр. В.Балюка «Чия то долина»
виконує жіночий склад ансамблю

4.Сл.В.Гея муз. А.Пашкевича «Чебреці»

5. Українська народна пісня в обр. О.Стадника «А в Ковелі на ринку»

6. Українська народна пісня в обр. Є. Кухарця «Ой кум до куми»

7. Українська народна пісня «Ой весною зеленою»
виконує С. Оніщук

8.Поліські притупи виконує танцювальний склад ансамблю.

9.Козацька пісня «Гей, козаченьки» виконує чоловічий склад хору

10.Сл. А.Славути муз. І.Сльоти «Чайка степова»
виконує жіночий склад хору

11.Українська народна пісня в обр. О.Кіпеня «Їхав козак»

12.Українська народна пісня «Терниця»

13.Хореографічна композиція «Козацька слава»

14.Сл.М.Ваньо муз. М.Балеми «Козацькому роду нема переводу»

Хормейстер – Василь Балюк
Балетмейстер – Інна Темрук
Керівник оркестру – Олексій Кіпень

Директор
Народного дому «Просвіта» =М.І.Пірожик=

Художній керівник =В.О.Заворотинський=

Іл. Е. 1.
Архівний документ



Іл. Е. 2.
Волинський танець «Ой-ра»



Іл. Е. 3.
Вокально-хореографічна композиція «Козацька слава»



Іл. Е. 4.
Вокально-хореографічна композиція «Козацька слава»



Іл. Е. 5.
Вокально-хореографічна композиція «Козацька слава»



Іл. Е. 6.
Хорова група колективу



Іл. Е. 7.
Танцювальна група колективу

Додаток Є

Ілюстрації до підрозділу 2.1. Народний ансамбль пісні і танцю «Барвінок»



Іл. Є. 1.
Художній керівник, заслужений працівник культури Бовканюк О.



Іл. Є. 2.
Танцювальна, хорова та оркестрова групи колективу



Іл. Є. 3.
Танцювальна група колективу



Іл. Є. 4.
Оркестрова група колективу



Іл. Є. 5.
Оркестрова група колективу



Іл. Є. 6.
Танцювальна та хорова групи колективу



Іл. Є. 7.
Хорова група колективу



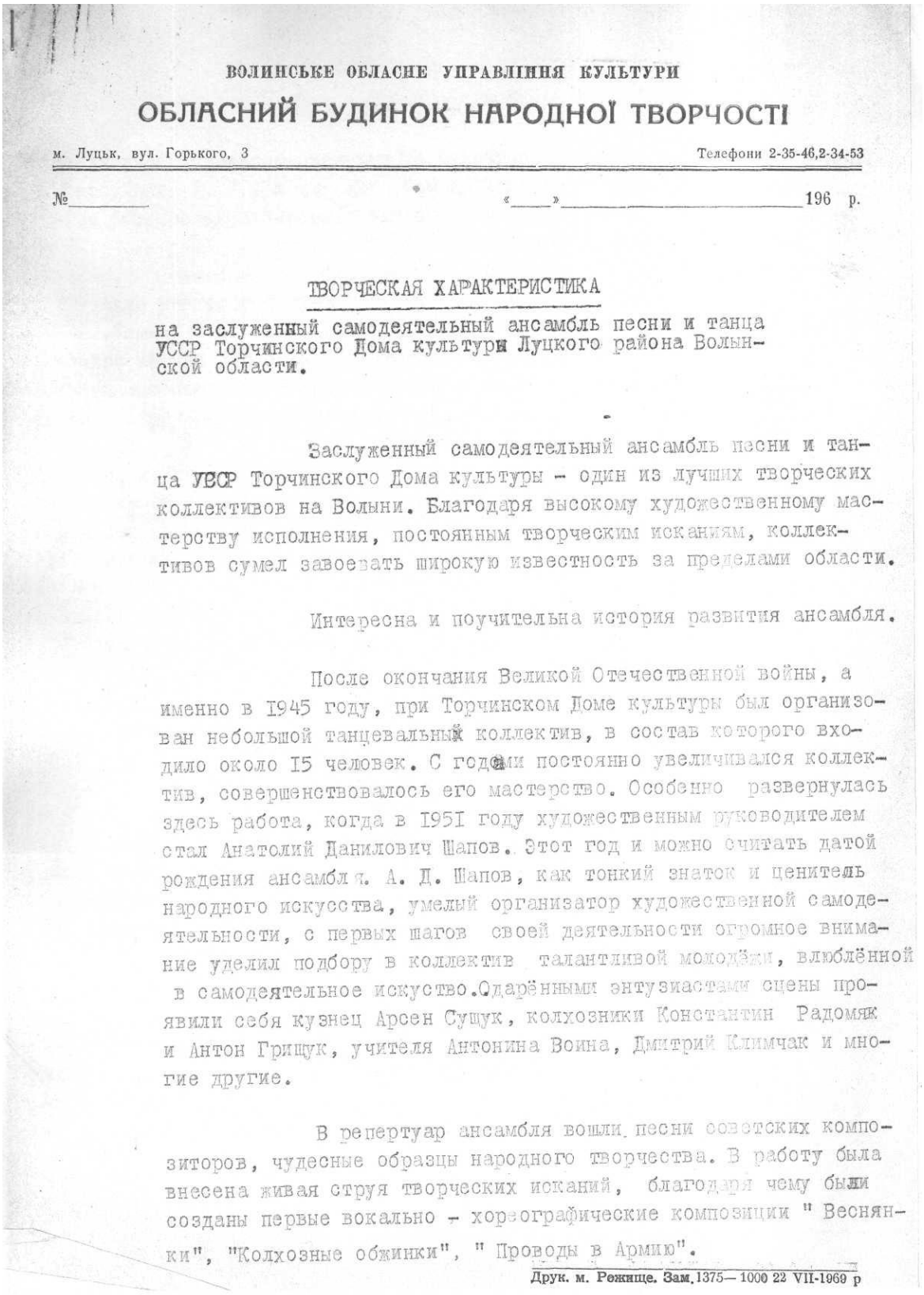
Іл. Є. 8.
Хореографічна композиція «Троїсті музики»



Іл. Є. 9.
Український народний танець «Гопак»

Додаток Ж

Ілюстрації до підрозділу 2.1. Залужений народний ансамбль пісні і танцю України «Колос»



ВОЛИНСЬКЕ ОБЛАСНЕ УПРАВЛІННЯ КУЛЬТУРИ

ОБЛАСНИЙ БУДИНОК НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ

м. Луцьк, вул. Горького, 3 Телефони 2-35-46,2-34-53

№_____ «____»_____196 р.

ТВОРЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

на заслуженный самодеятельный ансамбль песни и танца УССР Торчинского Дома культуры Луцкого района Волынской области.

Заслуженный самодеятельный ансамбль песни и танца УССР Торчинского Дома культуры - один из лучших творческих коллективов на Волыни. Благодаря высокому художественному мастерству исполнения, постоянным творческим исканиям, коллективов сумел завоевать широкую известность за пределами области.

Интересна и поучительна история развития ансамбля.

После окончания Великой Отечественной войны, а именно в 1945 году, при Торчинском Доме культуры был организован небольшой танцевальный коллектив, в состав которого входило около 15 человек. С годами постоянно увеличивался коллектив, совершенствовалось его мастерство. Особенно развернулась здесь работа, когда в 1951 году художественным руководителем стал Анатолий Данилович Шапов. Этот год и можно считать датой рождения ансамбля. А. Д. Шапов, как тонкий знаток и ценитель народного искусства, умелый организатор художественной самодеятельности, с первых шагов своей деятельности огромное внимание уделил подбору в коллектив талантливой молодёжи, влюблённой в самодеятельное искуство. Одарёнными энтузиастами сцены проявили себя кузнец Арсен Сущук, колхозники Константин Радомяк и Антон Грищук, учителя Антонина Воина, Дмитрий Климчак и многие другие.

В репертуар ансамбля вошли песни советских композиторов, чудесные образцы народного творчества. В работу была внесена живая струя творческих исканий, благодаря чему были созданы первые вокально - хореографические композиции " Веснянки", "Колхозные обжинки", " Проводы в Армию".

Друк. м. Рожище. Зам.1375— 1000 22 VII-1969 р

Тогда же в репертуар были включены весёлые, проникнутые живым народным юмором песни "Ярема", "Два кума", " Ой покаймося". Песни эти, как и многие другие, пришли в ансамбль из богатой сокровищницы волынского фольклора.

Вот один из примеров. Будучи как-то в соседнем селе Шипель А. Д. Шапов записал от местных жителей песню " Ярема". Её он и решил также включить в репертуар. На помощь пришёл солист Пётр Шутовский . Вскоре после обработки для четырёхголосого мужского хора песня " Ярема" с успехом была исполнена и прочно вошла в репертуар ансамбля.

Руководители ансамбля хорошо понимают, что успех постановки произведения во многом зависит от того, насколько замысел его удастся донести к сердцу слушателя. А для этого нужна кропотливая работа, Для постановки вокально-хореографического произведения, как правило, нужно гармоническое сплетение песни и танца. Тогда работа проходит в тесном содружестве художественного руководителя и балетмейстера. Так в творческом содружестве и рождается произведение.

Много внимания ансамблю уделяет балетмейстер Николай Андреевич Полятыкин, который после окончания Луцкого культурно-просветительного училища в 1967 году был направлен на работу в Торчинский Дом культуры.

В 1964 году ансамбль песни и танца был участником республиканского смотра художественной самодеятельности, посвящённого 150-летию со дня рождения Т. Г. Шевченко. Общественность Киева дала высокую оценку коллективу. В этом же году ансамбль был удостоен высокого звания "самодеятельный народный ансамбль песни и танца".

Творческим исканиям нет границ, Весной 1967 года, готовясь к областному фестивалю самодеятельного искусства, посвящённому 50-летию Советской власти, ансамбль песни и танца сделал новые постановки - вокально-хореографических картин: " На гаивци," " Над Стыром ричкою" и др. Самодеятельные мастера сцены проявили смелые замыслы, умение создавать самобытные картины, характерные для Волыни.

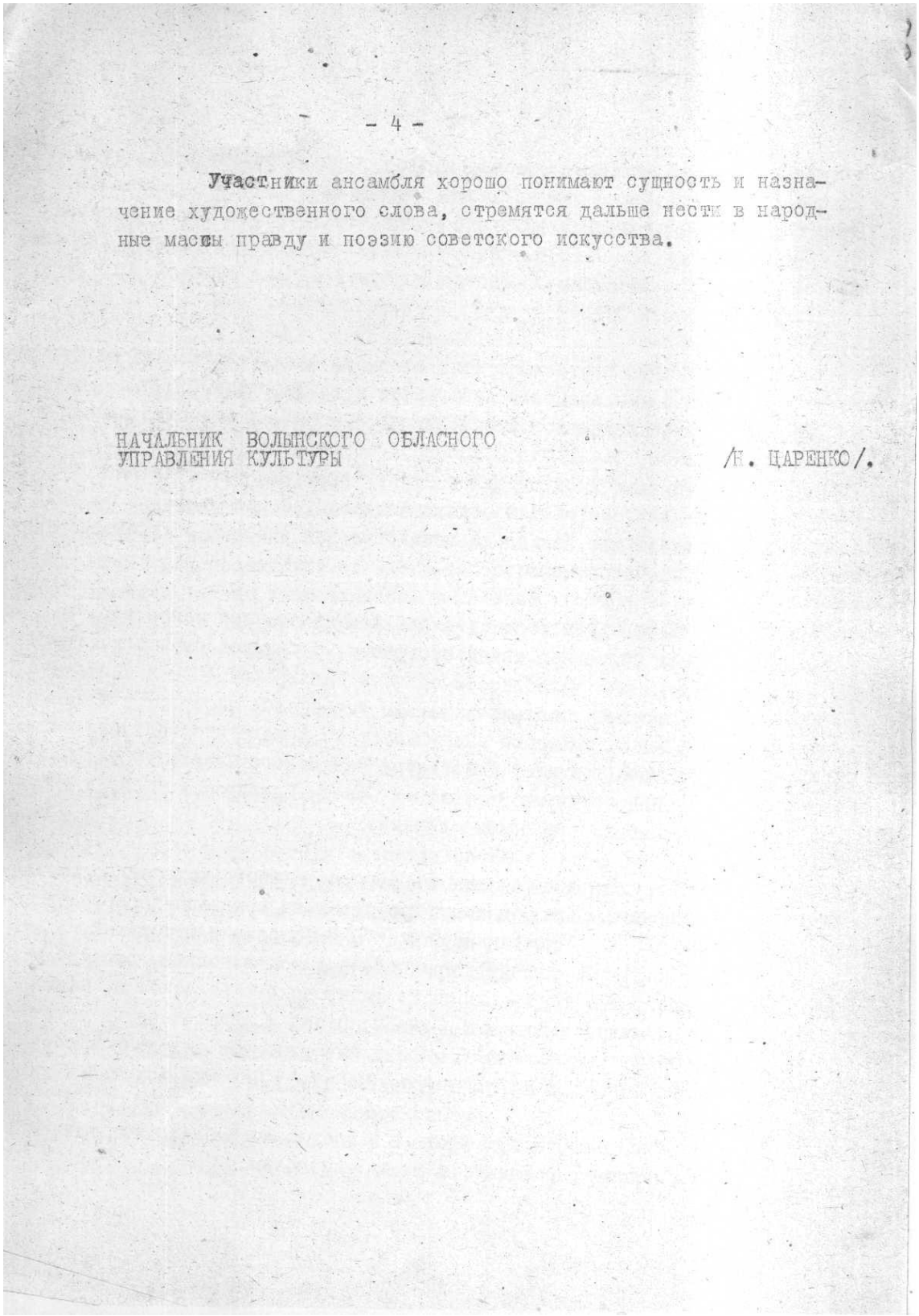
За активное участие и плодотворную работу в развитии художественной самодеятельности Президиум Верховного Совета СССР Указом от 22 февраля 1967 года наградил художественного руководителя Дома культуры А. Д. Шапова орденом Трудового Красного Знамени, а в сентябре ансамблю присвоено почётное звание Заслуженного ансамбля Украинском ССР.

В 1968 году коллектив ансамбля брал участие в I международном фестивале фольклора и этнографии в г. Закопане (ПНР). В программе были представлены лучшие номера - украинские народные песни и танцы, танцы стран народной демократии. Ансамбль, успешно выступавший на фестивале, был удостоен Диплома жюри фестиваля, награждён ценным подарком. В свободное от фестиваля время ансамбль дал несколько концертов для рабочих обувной фабрики и жителей г. Новый Тарг.

Летом 1969 года ансамбль пополняет свой репертуар, работает над созданием новой программы, с которой он выступает перед трудящимися Челябинской области Башкирской АССР в составе концертной группы участников Декады Украинской литературы и искусства в РСФСР. За успешное выступление на Декаде ансамбль был награждён Почётной грамотой Президиума Верховного Совета УССР, Почётной грамотой Президиума Верховного Совета Башкирской АССР, а также грамотой Челябинского обкома партии.

На областной фестиваль самодеятельного искусства, посвящённый ленинскому юбилею, были представлены вокально-хореографические картинки " Понад Стыром ричкою", " Новорични щедривки", волынский народный танец " Терница", волынская полька, русский перепляс". В программе хора - песня Г. Финаровского на текст В. Бичка " Ленинская мудрость" в партии живёт, песня А. Пашкевича на текст М. Негоды " Степом, степом", украинские народные щедривки в обработке А. Д. Шапова " Добрый вечир, тоби", " Павочка ходить" и др.

Около 80 человек входит в состав ансамбля: это люди, любящие искусство, гордящиеся своим ансамблем.



- 4 -

Участники ансамбля хорошо понимают сущность и назначение художественного слова, стремятся дальше нести в народные массы правду и поэзию советского искусства.

НАЧАЛЬНИК ВОЛЫНСКОГО ОБЛАСНОГО
УПРАВЛЕНИЯ КУЛЬТУРЫ /Н. ЦАРЕНКО/.

Іл. Ж. 1.
Архівний документ

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УРСР
ВОЛИНСЬКЕ ОБЛАСНЕ УПРАВЛІННЯ КУЛЬТУРИ
ТОРЧИНСЬКИЙ
БУДИНОК КУЛЬТУРИ
264107 Волинська обл. Луцький р-н. смт. Торчин
вул. Леніна № 48, тел. 4-95, 3-72.

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ УССР
ВОЛЫНСКОЕ ОБЛАСТНОЕ УПРАВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ
ТОРЧИНСКИЙ
ДОМ КУЛЬТУРЫ
264107 Волынская обл. Луцкий р-н, п. Торчин
ул. Ленина № 48, тел. 4-95, 3-72.

№ «30» листопада 197 4р.

ТВОРЧА ХАРАКТЕРИСТИКА

на Заслужений самодіяльний народний ансамбль пісні і танцю УРСР "Колос" Торчинського Будинку культури Волинської області.

В 1951 році при Торчинському Будинку культури були створені хор і танцювальна група. Спочатку ці гуртки працювали окремо. Пізніше об"єднались в ансамбль пісні і танцю під назвою "Колос".

В 1964 році колективу було присвоєно звання "Народного ансамблю пісні і танцю УРСР". В цьому ж році ансамбль був учасником республіканського фестивалю самодіяльного мистецтва, присвяченого 100-річчю з дня народження Т.Г. Шевченка, де був нагороджений дипломом І-го ступеня. В 1967 році колектив був запрошений в м. Ленінград на студію грамзапису, де були записані на пластинку волинські пісні "Ярема" і "Куми".

В цьому ж році ансамблю було присвоєно звання "Заслуженого самодіяльного народного ансамблю пісні і танцю УРСР" він нагороджений Почесною грамотою Президії Верховної Ради УРСР.

В 1968 році ансамбль виступав на І-му Міжнародному фестивалі фольклору і етнографії в м. Закопане в Польській Народній Республіці. Тут він завоював звання лауреата фестивалю.

В 1969 році колектив брав участь в декаді української літератури та мистецтва в РСФСР. Він виступав в м. Челябінську в театрі опери і балету, перед трудящими радгоспу "Лазурний", в палацах культури імені Орджонікідзе, "Металург", перед молодіжю в палаці спорту "Юність".

В тому ж році ансамбль виступав в Башкирії в театрі опери і балету в м. Уфі, в палаці культури "Слава", перед трудящими Стерлітамакського радгоспу, Благовещенського району, для колгоспників колгоспу імені Салавата. За успішний виступ в декаді ансамбль нагороджений Почесною грамотою президії Верховної Ради БАРСР.

Мелитопольская райтип. Зак. 1300—3000 (7-13) 1974 тол.

Іл. Ж. 2.
Архівний документ

ПРОГРАМА

заслуженого самодіяльного народного ансамблю пісні і танцю УРСР "Колос" Торчинського будинку культури, Луцького району, Волинської області.

Керівники - заслужений працівник культури УРСР-
ШАПОВ Анатолій Данилович та
ПОЛЯТИКІН Микола Андрійович.

1. "Привітальна" - вокально-хореографічна композиція.
2. О.Стадник. "Хвала Леніну" - виконує хорова група ансамблю.
3. А.Шапов "Колосися ниво" - - " -
4. "Російський перепляс" - російський народний танець.
5. С.Туліков. "Родина" - виконує солість ансамблю, лауреат республіканських фестивалів Ярослав Найда.
6. "Ой чого, ти земле, молодіти стала" - вокальна - хореографічна композиція.
7. В.Герасимчук "Ожини" - виконують Галина Кравчук, Василь Юрчук.
8. "Тропотянка" - закарпатський народний танець.
9. "Чорна рілля ізорана" - українська народна пісня - виконує чоловіча група хору.
10. "Ой у полі верба" - - " -
11. "Вечорниці" - вокально-хореографічна композиція.
12. Ф.Поклад. "Сон-трава" - виконують Олександр Огородник та Василь Юрчук.
13. "По дорозі в Кишинів" - молдавський жартівливий танець.
14. "А ти гадаєш, мій Андрійку" - українська народна пісня -
15. "Глибока кирниця" - виконує тріо бандуристок у складі: Галини Кравчук, Марії Коротун, Валентини Станіславчук.
16. "Повзунець" - український народний танець.

17. "За нашов стодолов" - українська народна пісня - виконують Октябрина Нижникова та галина Кравчук.

18. "Порізала пальчик" - - " -

19. "Суперники" - український жартівливий танець.

20. П.Глазовий. Сатиричні мініатюри - читає Микола Ткач.

21. "На Івана Купала" - вокально-хореографічна композиція - виконує весь склад ансамблю.

ДИРЕКТОР ВОЛИНСЬКОГО ОБЛАСНОГО
БУДИНКУ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ З.ГРИЩУК

Іл. Ж. 3.
Архівний документ

ПРОГРАМА

концерту Заслуженого самодіяльного народного ансамблю пісні і танцю "КОЛОС" Будинку культури селища Торчин Луцького району Волинської області для обслуговування олімпіади-80

"ПРИВІТАЛЬНА" - вокально-хореографічна композиція.

"ЛЕНІН, ПАРТІЯ, НАРОД". Муз. І.Сльоти, сл. М.Сингаївського.

"ЗОРЕ МОЯ ВЕЧІРНЯЯ" - українська народна пісня в обр. С.Кухарця.

"КОЛГОСПНЕ ВЕСІЛЛЯ". Муз. А.Пашкевича, сл. П.Маха.

"НА ІВАНА КУПАЛА" - вокально-хореографічна композиція.

"ЧИСТА КРИНИЦЯ". Муз. П.Майбороди, сл. А.Малишка.
Соліст Ярослав Найда.

"МАРУСИНА" - волинський народний танець.

"НА ВОЛИНІ ЛЬОН ЗАЦВІВ". Муз. А.Пашкевича, сл. Д.Луценка.

"ОЙ ЗА ЛІСОЧКОМ" - волинська народна пісня в обробці А.Шапова.

"ВЕЧІР НА ВОЛИНІ" - вокально-хореографічна композиція.

ІІ відділ

"ОЙ У ПОЛІ ТРИ КРИНИЧЕНЬКИ" - вокально-хореографічна композиція, присвячена 325-річчю возз'єднання України з Росією.

"ПІСНЯ ПРО ВОЛИНЬ". Муз. А.Пашкевича, сл. Д.Луценка.

"КОЛИСКОВА" - українська народна пісня в обробці А.Шапова.

"ЯКБИ МЕНІ СИВИЙ КІНЬ" - українська народна пісня в обробці А.Шапова.

"ЩЕДРИЙ ВЕЧІР ДОБРИМ ЛЮДЯМ" - вокально-хореографічна композиція.

"РІДНА ЗЕМЛЕ". Муз. А.Шапова, сл. Д.Луценка.

"СПОГАД ПРО ЗУСТРІЧ". Муз. О.Огородника, сл. С.Бородуліна.
Виконує чоловічий вокальний дует у складі Олександра Огородника та Василя Юрчука.

"ПЛЕСКАЧ" - волинський народний танець.

"НЕ ЛЯКАЙТЕ ЖІНОК". Ю.Троць.
Читає Григорій Яринюк.

"ВЕСІЛЛЯ НА ВОЛИНІ" - вокально-хореографічна композиція.

"ПОБАЖАННЯ" - вокально-хореографічна композиція.
Керівники заслужені працівники культури
Анатолій Шапов, Микола Полятикін, Олександр Огородник

Директор ОНМЦ І.Л.Вовк

Іл. Ж. 4.
Архівний документ



Іл. Ж. 5.
Засновник колективу, заслужений працівник культури України Шапов А.



Іл. Ж .6.
Дерижує Шапов А.



Іл. Ж. 7.
Перші керівники колективу



Іл. Ж. 8.
Засновник колективу, заслужений працівник культури України Шапов А.



Іл. Ж. 9.
Засновник колективу, заслужений працівник культури України Шапов А.



Іл. Ж. 10.
Колектив під час поїздки в Єгипет



Іл. Ж. 11.
Колектив під час поїздки в Чехословакію



Іл. Ж. 12.
Колектив під час поїздки в Фінлядію



Іл. Ж. 13.
Керівники колективу під час поїздки в Фінлядію



Іл. Ж. 14.
Художній керівник колективу Шапов А. та балетмейстер Полятикін М. з учасницями танцювальної групи



Іл. Ж. 15.
Колектив під час поїздки в Шотландію



Іл. Ж. 16.
Колектив під час поїздки в Польщу



Іл. Ж. 17.
Колектив під час поїздки в Польщу



Іл. Ж. 18.
Колектив під час поїздки в Пуерто-Ріко



Іл. Ж. 19.
Колектив під час поїздки в Італію



Іл. Ж. 20.
Колектив під час поїздки в В’єтнам



Іл. Ж. 21.
Учасники колективу після концерту в смт. Торчин



Іл. Ж. 22.
Вокально-хореографічна композиція «Марусина»



Іл. Ж. 23.
Вокально-хореографічна композиція «Червона калина»



Іл. Ж. 244
Волинський танець «Любешівська полька»



Іл. Ж. 25.
Вокально-хореографічна композиція «Козаки»



Іл. Ж. 26.
Вокально-хореографічна композиція «Козаки»



Іл. Ж. 27.
Вокально-хореографічна композиція «Козаки»



Іл. Ж. 28.
Вокально-хореографічна композиція «Козаки»



Іл. Ж. 29.
Вокально-хореографічна композиція «Козаки»



Іл. Ж. 30.
Вокально-хореографічна композиція «Червона калина»



Іл. Ж. 31.
Вокально-хореографічна композиція «Червона калина»



Іл. Ж. 32.
Дирегує художній керівник, народний артист України Огороднік О.



Іл. Ж. 33.
Вокально-хореографічна композиція «Волинські вечори»



Іл. Ж. 34.
Вокально-хореографічна композиція «Волинські забави»



Іл. Ж. 35.
Вокально-хореографічна композиція «Волинські забави»



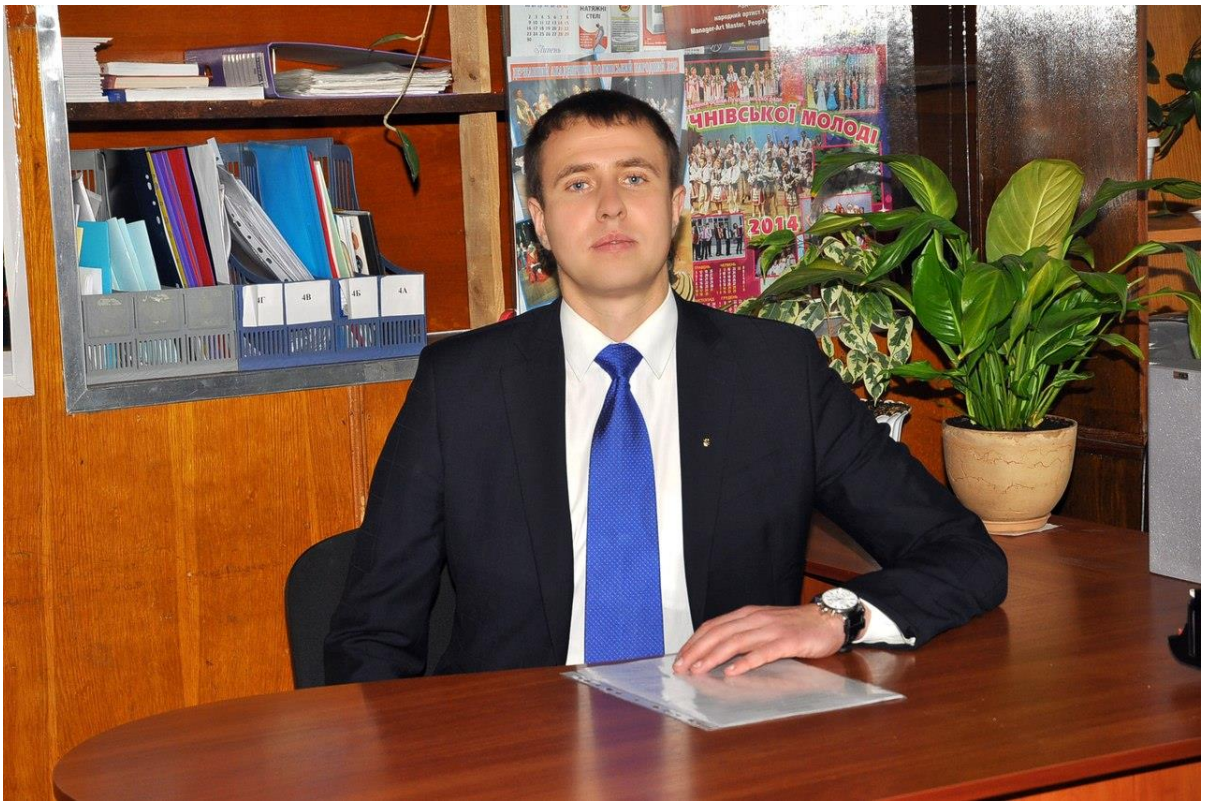
Іл. Ж. 36.
Вокально-хореографічна композиція «Огірочки»



Іл. Ж. 37.
Хорова та оркестрова групи колективу



Іл. Ж. 38.
Волинський танець «Душка»



Іл. Ж. 39.
Балетмейстер Степанюк І.

Додаток З

Ілюстрації до підрозділу 2.2. Народний художній колектив ансамбль народного танцю «Радість»



Іл. З. 1.
Хореографічна композиція «Волинський край»



Іл. З. 2.
Хореографічна композиція «Волинський край»



Іл. З. 3.
Хореографічна сюїта «Свято друзів»



Іл. З. 4.
Український народний танець «Повзунець



Іл. З. 5.
Український народний танець «Повзунець»



Іл. З. 6.
Хореографічна композиція «Зимові розваги»



Іл. З. 7.
Хореографічна композиція «Зимові розваги»



Іл. З. 8.
Хореографічна композиція «Зимові розваги»



Іл. З. 9.
Хореографічна композиція «Зимові розваги»



Іл. З. 10.
Волинський танець «Косарі»



Іл. 3. 11.
Волинський танець «Косарі»



Іл. З. 12.
Хореографічна композиція «Український привітальний»



Іл. З. 13.
Український народний танець «Гопак»



Іл. 3. 14.
Іспанський народний танець «Арагонська хота»



Іл. 3. 15.
Хореографічна композиція «Ліцеїсти»



Іл. З. 16.
Волинський танець «Притупи»



Іл. З. 17.
«Ірландська полька»



Іл. З. 18.
Хореографічна композиція «Буковинські візерунки»



Іл. З. 19.
Хореографічна композиція «Перші кроки»



Іл. З. 20.
Хореографічна композиція «Вальс квітів»



Іл. З. 21.
Польський народний танець «Мазур»



Іл. З. 22.
Польський народний танець «Мазур»



Іл. З. 23.
Хореографічна композиція «На ярмарок з музиками»



Іл. З. 24.
Хореографічна композиція «Карпати»



Іл. З. 25.
Хореографічна композиція «Карпати»



Іл. З. 26.
Хореографічна композиція «Карпати»



Іл. З. 27.
Волинський танець «Крутях»



Іл. З. 28.
Волинський танець «Крутях»



Іл. З. 29.
Волинський танець «Крутях»



Іл. З. 30.
Хореографічна композиція «Український святковий»



Іл. З. 31.
Хореографічна композиція «Український святковий»



Іл. З. 32
Хореографічна композиція «Український святковий»



Іл. З. 33.
Педагоги Клімішина М. та Степанюк І. з учасниками колективу. Фестиваль-конкурс «У вихорі танцю»



Іл. З. 34.
V Всеукраїнський фестиваль-конкурс імені П. Вірського



Іл. З. 35.
Диплом



Іл. З. 36.
Фестиваль «Поліське літо з фольклором»



Іл. З. 37.
Фестиваль «Поліське літо з фольклором»



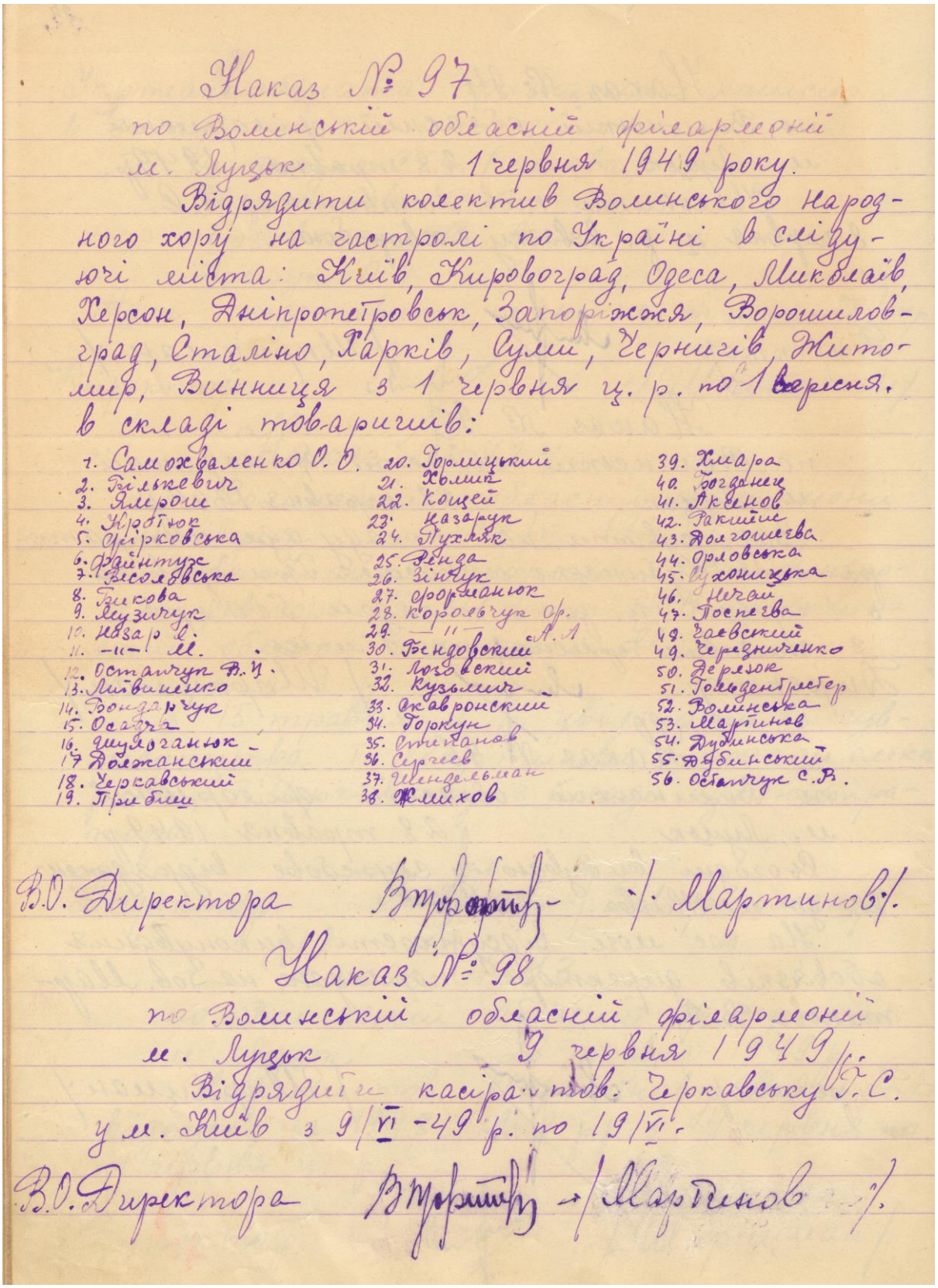
Іл. З. 38.
Фестиваль «Поліське літо з фольклором»



Іл. З. 39.
Художній керівник, заслужений працівник культури України Соколова Г. та балетмейстер, заслужений працівник освіти України з педагогами та концертмейстерами колективу

Додаток И

Ілюстрації до підрозділу 3.1. Перший волинський народний хор



Наказ № 97
по Волинській обласній філармонії
м. Луцьк 1 червня 1949 року.

Відрядити колектив Волинського народного хору на гастролі по Україні в слідуючі міста: Київ, Кировоград, Одеса, Миколаїв, Херсон, Дніпропетровськ, Запоріжжя, Ворошиловград, Сталіно, Харків, Суми, Чернігів, Житомир, Вінниця з 1 червня ц. р. по 1 вересня. в складі товаришів:

1. Самохваленко О. Б.
2. Бількевич
3. Ямороз
4. Кротюк
5. Орлковська
6. Фрайнтуг
7. Весоловська
8. Гикова
9. Музичук
10. Назар І.
11. — " — М.
12. Остапчук В. Ч.
13. Литвиненко
14. Бондарчук
15. Осадча
16. Шульганюк
17. Долганський
18. Черкавський
19. Трибиш
20. Горлицький
21. Хьлит
22. Кощей
23. Назарук
24. Пухляк
25. Ренда
26. Зінчук
27. Сорочанюк
28. Королевчук Ор.
29. — " — М. І.
30. Бендовський
31. Лозовський
32. Кузьмич
33. Окаворонський
34. Горкун
35. Степанов
36. Сергєєв
37. Шенделевман
38. Жлихов
39. Хмара
40. Богданец
41. Аксенов
42. Ракитне
43. Долгошєва
44. Орловська
45. Бухонюка
46. Нечай
47. Поспєва
48. Гаєвський
49. Черезниченко
50. Дерезок
51. Гольдентрегер
52. Волинська
53. Мартинов
54. Дудинська
55. Дубинський
56. Остапчук С. В.

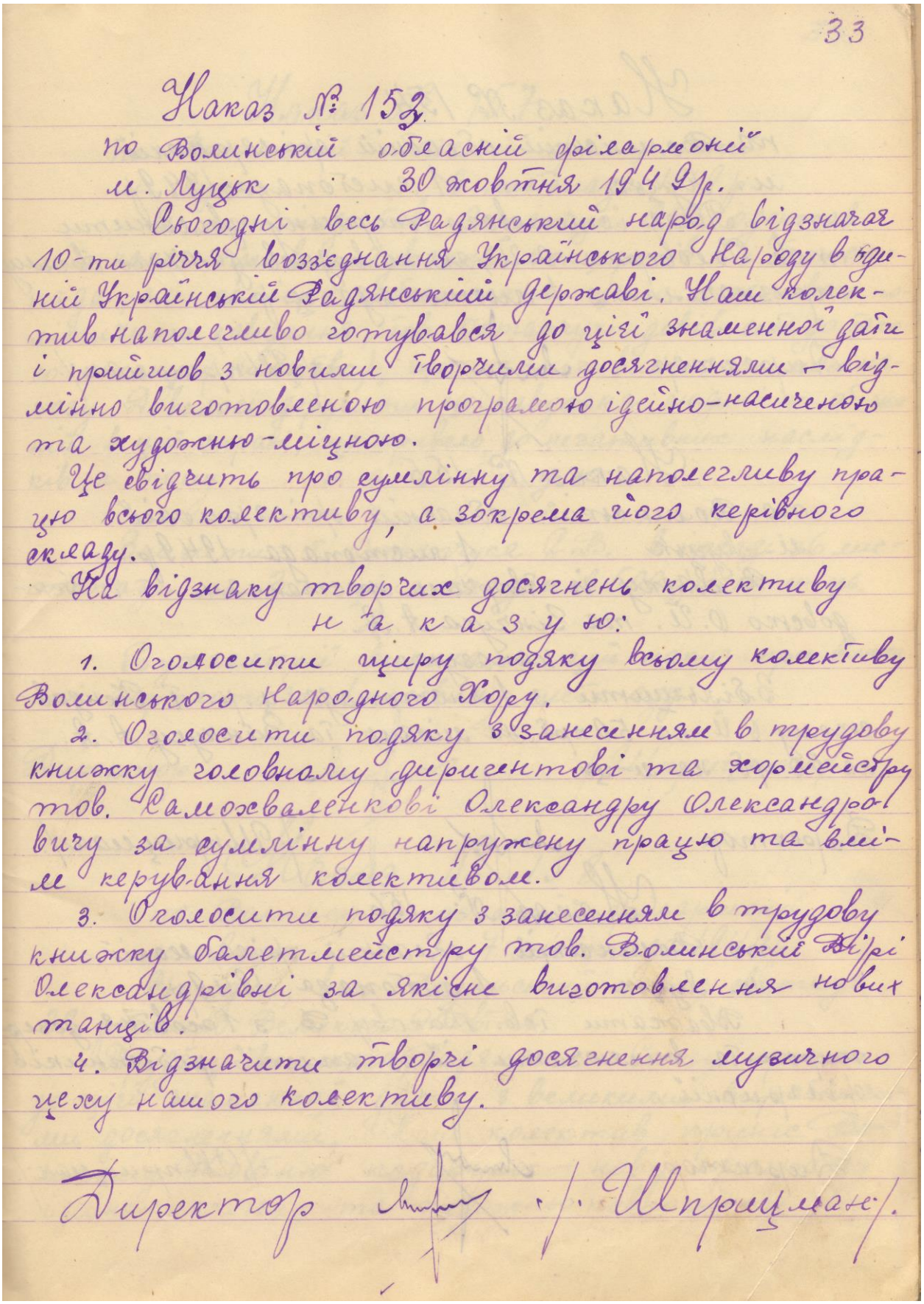
В.О. Директора Мартинов /.

Наказ № 98
по Волинській обласній філармонії
м. Луцьк 9 червня 1949 р.

Відрядити касира-тов. Черкавську Г. С. у м. Київ з 9/VI-49 р. по 19/VI-

В.О. Директора Мартинов /.

Іл. И. 1.
Архівний документ



33

Наказ № 152
по Волинській обласній філармонії
м. Луцьк 30 жовтня 1944 р.

Сьогодні весь Радянський народ відзначає 10-ти річчя возз'єднання Українського Народу в єдиній Українській Радянській державі. Наш колектив наполегливо готувався до цієї знаменної дати і прийшов з новими творчими досягненнями – відмінно виготовленою програмою ідейно-насиченою та художньо-міцною.

Це свідчить про сумлінну та наполегливу працю всього колективу, а зокрема його керівного складу.

На відзнаку творчих досягнень колективу

н а к а з у ю:

1. Оголосити щиру подяку всьому колективу Волинського Народного Хору.

2. Оголосити подяку з занесенням в трудову книжку головному диригентові та хормейстру тов. Самохваленкові Олександру Олександровичу за сумлінну напружену працю та вміле керування колективом.

3. Оголосити подяку з занесенням в трудову книжку балетмейстру тов. Волинській Вірі Олександрівні за якісне виготовлення нових танців.

4. Відзначити творчі досягнення музичного цеху нашого колективу.

Директор /І. Шпрумман/.

Іл. И. 2.
Архівний документ



Іл. И. 3
Архівний документ



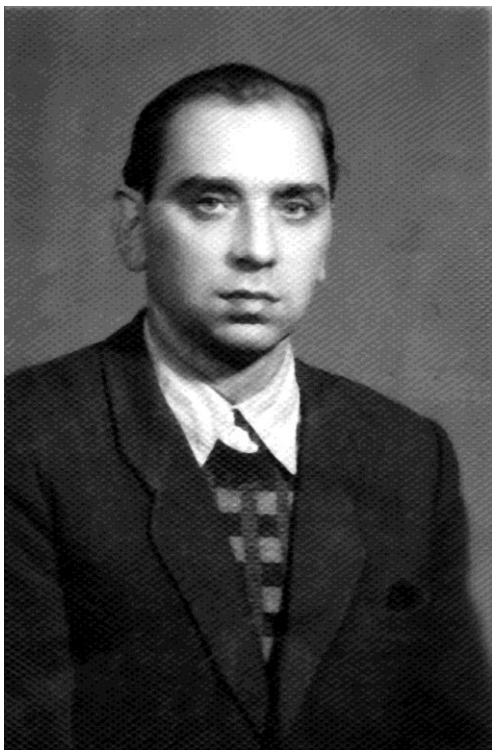
Іл. И. 4.
Перший художній керівник Самохваленко О.



Іл. И. 5.
Хормейстер Стефанишин М.



Іл. И. 6.
Балетмейстер Маркіна І.



Іл. И. 7.
Балетмейстер Богданець І.



Іл. И. 8.
Соліст хору Должанський Д.



Іл. И. 9.
Художній керівник Самохваленко О. та хормейстер Стефанишин М.



Іл. И. 10.
Хормейстер Стефанишин М.



Іл. И. 11.
Перед виїздом на гастролі



Іл. И. 12.
Артисти колективу після концерту



Іл. И. 13.
Дирегує Самохваленко О.



Іл. И. 14.
Дирегує Самохваленко О.



Іл. И. 15.



Іл. И. 16.
Перша балетна група колективу



Іл. И. 17.
Під час концерту

Перший Волинський народний хор



Волинський народний хор, 1955 рік

Іл. И. 18.



Іл. И. 19.
Афіша колективу



Іл. И. 20.
Афіша колективу



Іл. И. 21.
Афіша колективу



Іл. И. 22.
Афіша колективу



Іл. И. 23.
Афіша колективу

Додаток І

ГАСТРОЛЬНА ХРОНІКА ВОЛИНСЬКОГО НАРОДНОГО ХОРУ (1949-1959 рр.)

Подчекаєв Ол. Талановитий колектив//Радянське мистецтво. - 1949. - 15 червня.

«Виступ Волинського народного хору (.художній керівник М.Марко) в Києві тепло зустрічала столична громадськість».

1. Гастрольна подорож Волинського народного хору (Бесіда з директором Волинської обласної філармонії М.В.Шпріцманом)//Радянська Волинь. - 1949. - 29 червня.

«... гастрольна подорож хорового колективу... проляже через найбільші промислові міста України - Одесу. Кіровоград, Миколаїв, Херсон, Дніпропетровськ, Запоріжжя, Сталіне, Ворошиловград, Харків та через Сумську, Чернігівську і Житомирську області...

... Після*виступу* в Києві Волинський народний хор вже побував у Вінниці і Козяїтті, а потім - в Одесі.

Гастрольна подорож по Україні, що триватиме більше місяця, стане своєрідним творчим іспитом для колективу...»

2. Вікторенко М. Любимий хор Волині//Назва газети не зазначена. - 1949. - 5 жовтня.

«Одного дня до села Печихвости, Горохівського району, прибув Волинський народний хор. Привітно і радо зустріли його трудящі.

...По всіх селах молодий працьовитий колектив провів велику роботу з сільськими хоровими гуртками, готуючи їх до участі в зведеному хорі з 3000 чоловік, що виступатиме у день свята 10-річчя возз 'єднання українського народу в єдиній Українській Радянській державі...

Повернувшись до Луцька, народний хор не притіняє зв'язків з селами. Його представники виїжджають до колгоспів Горохівського, Олицького, Володимир- Волинського, Ковельського та інших районів, самодіяльні гуртки яких братимуть участь у зведеному хорі...»

3. Кузьмічу М. Зьіступленне Валыннскага народнага хору у Мінску// Літаратура і мастацтва. - 1950. - 5 жніуня.

4. Пісні про радість і щастя. Виступи Волинського народного хору//Радянське Поділля. - 1951. - 24 січня.

5. Александров И. От всего сердца//Советская Кубань. - 1951. - 5 мая.

6. Плотниченко Ґ. Гастроли Волынского народного хора//Советская Кубань. - 1951. - 9 мая.

7. Ростовцев Л. Гастроли Волынского народного хора//Красное знамя. - 1951. - 6 июня.

«В Сочи проходят гастроли Волынского народного хора. У коллекпшва Вольїнского хора - богатый и умело подобранный репертуар.

... Первое выступление хора состоялось в Хосте».

8. Вобликов А. Концерты Волынского народного хора в Сухуми//Советская Абхазия. - 1951. - 20 июня.

9. Шавдия А., Имнадзе Р. Волынский государственьій народный хор в Батуми//Батумский рабочий. - 1951. - 1 июля.

10. ГабичвадзеР. Волынский народныйхор//Заря Востока. - 1951. - 18 июля.

11. Агибалова Н. Концерти Волынского народного хора//Социалистическая Осетия. -1951.- 22 июля.

12. Олійник М. Оспівувати красу і велич нашого життя//Радянська Волинь. - 1951. - 14 грудня.

13. Гастроли Волынского народного хора//Правда Украиньї. - 1952. - 5 февраля.

14. Леонідов Л. Волинський народний хор//Червоний прапор. - 1952. - 26 лютого.

«...Закінчились гастролі колективу Волинського народного хору під художнім керівництвом заслуженого артиста Української РСР Олександра

Ссшохваленка. Волиняни виступали в м.Ровно, в Березнівському, Рокитнянському, Сарненському, Клесівському та інших районах області».

15. Погрібний О. Концерти Волинського народного хору//Вільне життя. - 1952.

21 травня.

17. Гості столиці: Волинський народний хор//Вечірній Київ. - 1952,- 26 червня.

18. Жданов С., композитор. Творче зростання. Концерт Волинського народного хору//Вечірній Київ. 1952. - 28 червня.

19. Прохоренко К. Вольїнский народньій хор//Правда Украиньї. - 1952. - 1 июля.

«...Виступленим хора в Киеве явились своеобразным отчегом о его творческой зрелости.

...За время своего существования хор побывал в Одессе, Львове, в городах и селах Донбасса, в Тбіишси, Каунасе, Вшіьнюсе. После концершов в Киеве он выезжает с гастролями на Урал».

20. «Волинський народний хору столиці України//Радянська Волинь». - 1952.

- 13 липня.

21. Гастроли Вольїнского ансамбля песни и танца//Правда Украиньї. - 1952.

- 25 июля.

22. Летние гастрояи//Советское искусство. - 1352. - 26 июля. «Ташкент. ... Ансамбль даст ряд концертов и в других городах Узбекистана,республик Средней Азии, вьютупит перед строителями Главного Туркменского канала».

23. Концерты Волынского народного хора//Правда Востока. - 1952. - 2 августа.

24. На концертах Волынского народного хора//Правда Востока. - 1952. - 8 августа.

«...В столице республики (Ташкенті - Н.П.) с большим успехом продолжаются

выступленая Волынского народного хора. <...>

Закончив свои гастроли в Ташкенте, Волынский народний хор выедет в столицу братской Киргизии - город Фрунзе, а затем снова вернешся в Узбекистан, побиваєш в крупнейших городах Ферганской долини ...».

25. Махкамов В. Волынский халк хорининг Тошкентдаги концертлари//Кизил Узбекистан. - 1952. - 9 август.

26. Чипиленко Н. К гастролям государственного народного Волынского хора в Беговате//Социалистический Беговат. - 1952. - 22 августа.

27. Магдюк З. Цікавий концерт//Селянська правда. - 1952. - 14 грудня.

28. Светлов И. Высокое мастерство//Кочегарка. - 1953. - 17 июня.

29. Чигренко А. Гастролі Державного Волинського народного хору на Україні// Радянська Волинь. - 1953. - 12 липня.

30. Волынский народньїй хор в Белоруссии//Сталинская молодежь. - 1953. - 20 августа.

31. Ракова Е. Выступление Волынскага хора у Мінску//Література і мастацтва.

- 1953. - 22 жніуня.

32. Александрау Б. Выступление Валынскага народнага хора//Савецкае Палессе. - 1953. - 18 верасня.

33. Петров М. Нова програма Волинського хору//Радянська Волинь. - 1953. - 25 листопада.

34. Бикова Є. Пісні братерства. Нова програма Волинського народного хору// Радянська Волинь. - 1953. - 18 грудня.

35. Радчук М. Волинський народний хор у Любомлі//Радянська Волинь. - 1953. - 29 грудня.

36. Проскуряков А. Гастроли Волынского хора//Тюменская правда. - 1954. - 23 апреля.

37. Праздничные дни в нашем крае//Красноярский рабочий. - 1954. - 1 мая.

38. Новиков Ю. Песни Советской Украины. Гастроли Волынского народного

хора/Жузбасс. - 1954, - 9 мая.

«<...>Концерти Волынского хора можно назвать праздником украинской песни и пляски...»

39. Стрижов С. Песни и пляски волынян//Советская Сибирь. -1954. - 12 июня.

40. Докшина Н., Бондаренко В. Волынский народный хор в гостях у омичей// Молодой сталинец. - 1954. - 25 июня.

41. Поляков С. Интересньій хоровой коллектив//Челябинский рабочий. - 1954. - 11 июля.

42. Коломиец А. Концерти Государстеенного Волынского Украинского народного хора//Магнитогорский рабочий. - 1954. - 20 июля.

43. Алексеев К. Концерт певцов Украины//Магнитогорский металл. - 1954. - 21 июля.

«...В городском драмтеатре имени А.С.Пушкина нроходят концерти Государственного Украинского Народного Волынского хора... Он побывал у шахтеров Кузбасса, Караганди, ...на целинных землях Казахстане, в Челябинске, Златоусте, Коркино и других городах У рала...

Приезд певцов Волыни - значшпельное собьапие в культурной жизни наїиего города... Поэтому так тепло встречают исполнителей трудящиеся Магнитогорска...»

44. Волынский хор//Советская Башкирия. - 1954. - 3 августа.

45. Концерт Государственного Волынского украинского народного хора// Волжская коммуна. - 1954. - 8 августа.

46. Іващенко А. Повернення Волинського хору//Радянська Волинь. - 1954. - 15 серпня.

«Повернувся з чотиримісячної гастрольної поїздки Волинський державний народний хор. <...> Хор успішно виступав перед робітниками, працівниками сільського господарства Тюменської, Кемеровської, Омської, Томської, Челябінської та інших областей Російської Федерації, а також побував у Новосибірській області. Красноярському та Алтайському краях.

...З особливою радістю хористів зустріли патріоти, що приїхали на освоєння цілинних земель. Хор побував зокрема в Татарському, Чулимському і Барабинському районах Новосибірської області, де зустрічався з земляками -волинянами, які виїхали на цілинні землі...»

47. Олійник М. Творче зростання//Радянська Волинь. - 1955. - 29 січня.

48. С-ергєєв О. В гостях у колгоспників//Радянська культура. -1955. - 23 березня.

49. Волинський народний хор в Донбасі//Радянська Донеччина. - 1955. - 27 квітня.

50. Сергеєв О. З творчим натхненням//Радянська культура. - 1955. - 29 червня.

51. Концерти Волинського хору на Херсонщині//Наддніпрянська правда. - 1955. - 9 липня.

52. Иванов О. Концерти Волынского хора//Бугская заря. - 1955. - 13 июля.

53. Самохваленко О. Волинський народний хор повернувся з літніх гастролей// Радянська Волинь. - 1955. - 9 серпня.

54. Наумов К. Воспевая родной край//Советская культура. -1956. - 9 февраля.

55. Гастролі Державного українського Волинського народного хору// Прикарпатська правда. - 1956. - 25 квітня.

«В містах області розпочалися концерти... Волинського народного хору, який виступить в Болехові, Долині, Калуші, Яремчі...

...В хорі працює молодий композитор, хормейстер М.Стефанишин, який написав на слова волинського поета М.Білецького «Пісню про Волинь» та пісню «Вечірній час» на слова Лесі Українки і ряд інших, які ввійшли до репертуару хору...»

56. Пекар М. Співають волиняни//Радянське село. - 1956. - 20 травня.

57. Гастроли Волынского народного хора//Вечерний Ленинград. - 1956. - 8 августа.

58. Волынский народный хор//Вечерний Ленинград. - 1956. - 17 августа.

«...Хор выступал в Ленинграде, совериіил поездку в Выборг, побывает в Новгороде,

даст концерти в пригородах».

59. В Псков прибыл Волынский народньїй хор//Псковская правда. - 1956. - 25 августа.

60. Гастроли Волынского народного хора//Псковская правда. - 1956. - 28 августа.

«С 25 августа в Пскове гастролирует Государственньш украинский Волынский народний хор. В наш город он прибыл после успешньїх виступлений в Белоруссии, Литеє, Латвии, Зстонии, Ленинграде ...

...Коллектив добился високого исполнительского мастерства...»

61. Губарчук П. Волинський народний хор повернувся з гастрольної поїздки// Радянська Волинь. - 1956. - 8 вересня.

62. П.Ф. Волинський народний хор у Любліні//Наше слово. - 1956. - 11 листопада.

63. Ксєнжопольська О. Украї нський Волинський хор з Луцька виступив у Холмі// Наше слово. - 1956. - 18 листопада.

64. Петруиіак К. Щирі бесіди//Радянська Волинь. - 1956. - 30 листопада.

Є5. Должанський Д. У польських друзів//Радянська Волинь. - 1957. - 3 січня.

66. Егоров А. Артисти Волыни у шахтеров//Кочегарка. - 1957. - 5 апреля.

67. Лук'янов В. Концерт Волинського народного хору//Лрикарпатська правда. - 1957. - 27 листопада.

68. Сафонов В. Гости с Украины. Радостные, задушевные встречи// На страже Заполярья. - 1958. - 4 марта.

69. Куковальський В. Волиняни за полярним кругом//Радянська культура. - 1958. - 20 березня.

70. Матвеев В. И в Заполярье тепло//Правда Украиньї. - 1958. - ЗО марта.

71. Украйна мапнылары//Бакы. - 1958. - 19 апреля.

72. Цейтлин В. Концерти украинского Волынского хора (Заметки зрителя)// Красное знамя. - 1958. - 11 мая.

73. Гольм Н. Концерты Вольїнского хора//Молот. - 1958. - 18 мая.

74. Наумов К. Повернення Волинського хору//Радянська Волинь. - 1958. - 27 травня.

«21 травня після успішної тримісячної гастрольної подорожі... в Луцьк повернувся колектив Волинського народного хору.

...За весь час гастролей хор дав понад вісімдесят концертів і обслужив близько тридцяти тисяч глядачів...»

75. Бунда В. Лунай, пісне моя українська. Виступ Українського Державного хору з Луцька на Люблінщині//Наше слово. - 1959. - 3 серпня.

76. Наумов К. В гостях у польських друзів//Радянська Волинь. - 1958. - 8 серпня.

77. Літовчук А. На польській землі. Дорожні нотатки/'/Радянська Волинь. - 1958. - 20 серпня.

78. Головащенко М. На концерті Волинського хору//Радянська культура. - 1958. - 23 листопада.

79. Бородчук Я. Концерти Волинського народного хору//Новий шлях. - 1958. - 21 грудня.

«13 грудня в районному (м.Любомль - Н.Л.) Будинку культури відбувся концерт Волинського народного хору, учасники якого прибули в район на гастролі...»

80. Доскалов І. Пісні з сусідньої Волині//Вільне життя. - 1959. - 14 серпня.

«В приміщенні міського Будинку культури (м. Тернопіль - Н.Л.) виступив Волинський народний хор (художній керівник та головний диригент заслужений артист УРСР О.Самохваленко, балетмейстер І.Маркіна). ...Дружніми оплесками нагородили глядачі солістів хору заслуженого артиста УРСР Д.Должанського і М.Форманюка... Хороше враження справив життєрадісний польський народний танець «Оберек»...»

Додаток Ї

Склад учасників Волинського народного хору 1978 року

СКЛАД
Волинського народного хору 1978 року

1. Барткова Тамара Яківна – артистка хору
2. Бочаров Михайло Федорович – артист балету
3. Ваврух Л.П. – артистка хору
4. Васюк Т.І. – артист оркестру
5. Вітковська Людмила Йосипівна – артистка хору
6. Воронюк Юрій Всеволодович – артист балету
7. Гаврилюк Тамара Петрівна – артистка хору
8. Голенко Олександра Іванівна – артистка хору
9. Горбаченко Анатолій Денисович – інспектор народного хору
10. Горохова Олена Вікторівна – артистка балету
11. Горшков Валерій Давидович – артистка балету
12. Горшкова Ірина Григорівна – артистка балету
13. Грядунов Степан Іванович - артист балету
14. Гуменюк Олена Олександрівна - артистка балету
15. Гуряк Петро Данилович – артист хору
16. Дацик Микола Володимирович диригент хору
17. Добрянський В.М. – артист хору (звільн. 06.06.1978 р.)
18. Єнікеєв Усман Ісхакович – артист балету
19. Іванов Анатолій Йосипович - балетмейстер
20. Іванюк Анатолій Євгенович – артист оркестру народного хору
21. Клодчик Надія Петрівна – артистка хору
22. Клоповщук Лілія Пилипівна - артистка балету
23. Козачук Олег Дмитрович – артист балету
24. Козійчук Валентина Павлівна – артистка хору
25. Колесник Ольга Миколаївна – артистка хору
26. Колесников Валентин Дмитрович – артист балету
27. Комарук Зоя Василівна – артистка хору
28. Комарук Петро Кирилович – артист хору
29. Комендяк Наталія Олександрівна – артистка хору
30. Кондратюк Борис Сафонович - артист хору
31. Кондратюк Людмила Іванівна – артистка хору
32. Кравчук Володимир Іванович – артист оркестру
33. Купира Микола Микитович – артист оркестру
34. Кучабський Марко Несторович - артист оркестру
35. Лазука Валентина Олександрівна – костюмер хору
36. Лазука Михайло Миколайович – артист хору
37. Луніна Валентина Миколаївна – артистка хору
38. Мамчур Володимир Іванович – артист балету

39. Мамчур Лариса Василівна – костюмер хору
40. Мартинюк Володимир Анатолійович – артист хору
41. Марчук Микола Іович артист хору
42. Матвійчук Любов Григорівна – артистка хору
43. Мельничук Володимир Миколайович - артист хору
44. Михайловський Леонід Милентійович – директор Волинського народного хору
45. Мізюк Олександр Андрійович – керівник оркестру народних інструментів Вол. нар. хору
46. Новак Олександр Андрійович – артист балету
47. Новікова Галина Іванівна – артистка балету
48. Павлючик Григорій Васильович – артист хору
49. Позняк Володимир Йосипович артист оркестру
50. Савчук Микола Омелянович – артист балету
51. Свінцицький Віктор Францович – артист хору
52. Семенишина Валентина Володимирівна – артистка хору
53. Сиденко Світлана Миколаївна артистка хору
54. Синовець Ярослав Федорович - соліст-вокаліст Вол. нар. хору
55. Сінчук Надію Петрівну - артистку хору
56. Слюз Василь Миколайович – артист балету
57. Столетня Євгенія Юріївна – артистка балету
58. Субицький Степан Федорович – артист хору
59. Суйкова Т.Ю. – артистка балету
60. Туктарьов Віктор Михайлович - артист балету
61. Удод Наталія Олексіївна - артистка балету
62. Федорова Анатолія Петрівна – артистка хору
63. Хвітц Любов Олексіївна – артистка хору
64. Шабас Тетяна Романівна – артистка оркестру
65. Шевель Андрій Хомович артист хору
66. Шило Федір Глебович - артист балету
67. Шипунова Олена Володимирівна – костюмер
68. Штиюк Василь Митрофанович – артист балет

Додаток Й

Ілюстрації до підрозділу 3.2. Волинський народний хор



Іл. Й. 1.
Художній керівник Пашкевич А.



Іл. Й. 2.
Художній керівник Пашкевич А.



Іл. Й. 3.
Художній керівник Пашкевич А.



Іл. Й. 4.
Художній керівник Пашкевич А.



Іл. Й. 5.
Артисти оркестрової групи



Іл. Й. 6.
Солістка хору Овсійчук Г.



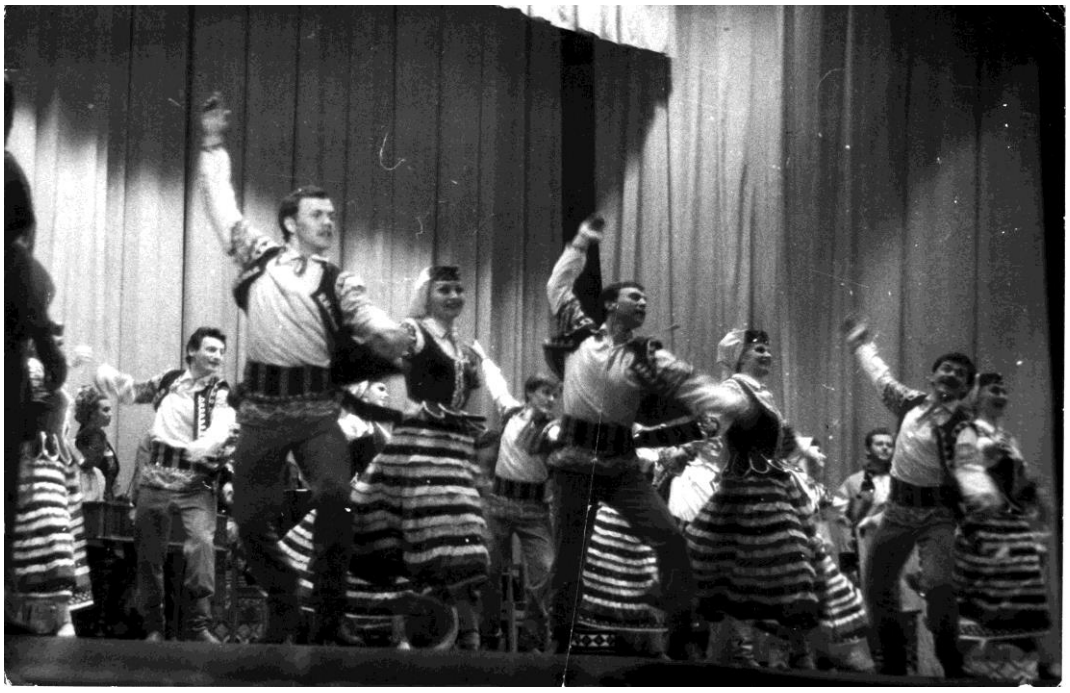
Іл. Й. 7.
Керівник оркестру Пятачук Р.



Іл. Й. 8.
Солістки хору Овсійчук Г. та Козачук В.



Іл. Й. 9.
Артист балету Козачук О.



Іл. Й. 10.
Вокально-хореографічна композиція «Ми з Волині»



Іл. Й. 11.
Солістка хору Козачук В.



Іл. Й. 12.
Вокально-хореографічна композиція «Гуляй,гуляй гуляночка»



Іл. Й. 13.
Артисти хору та оркестру під час концерту



Іл. Й. 14.
Афіша колективу



Іл. Й. 15.
Афіша колективу



Іл. Й. 16.
Афіша колективу



Іл. Й. 17.
Афіша колективу



Іл. Й. 18.
Афіша колективу



Іл. Й. 19.
Афіша колективу



Іл. Й. 20.
Афіша колективу

Додаток К

Ілюстрації до підрозділу 3.3. Волинський народний хор



Іл. К. 1.
Художній керівник та головний дирегент Стадник О.



Іл. К. 2.
Балетмейстер Смирнов В.



Іл. К. 3.
Керівники колективу



Іл. К. 4.
Артисти балету, хору та оркестру з керівниками колективу



Іл. К. 5.
Артисти балету



Іл. К. 6.
Артисти балету



Іл. К. 7.
Артисти оркестру



Іл. К. 8.
Український народний танець «Метелиця»



Іл. К. 9.
Український народний танець «Метелиця»



Іл. К. 10.
Вокально-хореографічна композиція «Товкач»



Іл. К. 11.
Волинський танець «Крутях»



Іл. К. 12.
Вокально-хореографічна композиція «Ой весна,весна»



Іл. К. 13.
Український народний танець «Гопак»



Іл. К. 14.
Український народний танець «Гопак»



Іл. К. 15.
Український народний танець «Гопак»



Іл.К. 16.
Український народний танець «Гопак»



Іл. К. 17.
Український народний танець «Гопак»



Іл. К. 18.
«Волинський козачок»



Іл. К. 19.
«Полька-свербилівка»



Іл. К. 20.
Вокально-хореографічна композиція «Волинь моя»



Іл. К. 21.
Вокально-хореографічна композиція «Волинь моя»



Іл. К. 22.
Вокально-хореографічна композиція «Волинь моя»



Іл. К. 23.
Вокально-хореографічна композиція «Волинь моя»



Іл. К. 24.
Вокально-хореографічна композиція «Волинь моя»



Іл. К. 25.
Вокально-хореографічна-композиція «Ми твого двора не минаємо»



Іл. К. 26.
«Різдвяний танець»



Іл. К. 27.
«Різдвяний танець»



Іл. К. 28.
«Різдвяний танець»



Іл. К. 29.
Вокально-хореографічна композиція «Ой грай, вигравай»



Іл. К. 30.
Вокально-хореографічна композиція «Кроковеє колесо»



Іл. К. 31.
Вокально-хореографічна композиція «Кроковеє колесо»



Іл. К. 32.
Волинський танець «Гупали»



Іл. К. 33.
Вокально-хореографічна композиція «Козаки йдуть»



Іл. К. 34.
Вокально-хореографічна композиція «Козаки йдуть»



Іл. К. 35.
Вокально-хореографічна композиція «Козаки йдуть»



Іл. К. 36
Вокально-хореографічна композиція «Козаки йдуть»



Іл. К. 37.
Вокально-хореографічна композиція «Козаки йдуть»



Іл. К. 38.
Під час концерту



Іл. К. 39.
Афіша колективу



Іл. К. 40.
Афіша колективу