

УДК 374.091.33:347.785 – 053.5 (09)

В. М. Богута
Полтавський національний
педагогічний університет
імені В. Г. Короленка

**ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ ДИТЯЧОЇ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ
САМОДІЯЛЬНОСТІ У КОНТЕКСТІ ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ
ПОЗАШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ (1919-1933 рр.)**

Анотація. Стаття розкриває умови формування та розвитку позашкільної хореографічної освіти на засадах самодіяльності у певний історичний період, який характеризувався пошуками художньо-естетичних вимог та визначенням місця дитячого танцювального аматорського мистецтва серед загального культурного рівня.

Ключові слова: позашкільна освіта, художня самодіяльність, дитячі самодіяльні танцювальні гуртки.

УДК 374.091.33:347.785 – 053.5 (09)

В. Н. Богута
Полтавський національний
педагогічний університет
імені В. Г. Короленка

**ОСОБЕННОСТИ СТАНОВЛЕНИЯ ДЕТСКОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ
САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ
ВНЕШКОЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ (1919-1933 гг.)**

Аннотация. Статья раскрывает условия развития и формирования внешкольного хореографического образования на основе самодеятельности в определенный исторический период, который характеризовался поиском художественно-эстетическими требованиями и определением места детского танцевального любительского искусства среди общего культурного уровня.

Ключевые слова: внешкольное образование, художественная самодеятельность, детские самодеятельные танцевальные кружки.

УДК 374.091.33:347.785 – 053.5 (09)

В. М. Богута
Полтавський національний
педагогічний університет
імені В. Г. Короленка

**PECULIARITIES OF BECOMING OF CHILDREN'S DANCE ACTIVITY
IN THE CONTEXT OF HISTORICAL DEVELOPMENT OF OUT-OF-SCHOOL
EDUCATION (1919-1933 YEARS)**

Annotation. The conditions of forming and development of out-of-school choreographic education on the bases of amateur action in a certain history period which was characterized by the searches of artistic-aesthetical requirements and location of child's amateur art among the general standard of culture are exposed.

Keywords: out-of-school education, artistic amateur action, child's amateur dancing groups.

Постановка проблеми. Осмислення прогресивних ідей минулого з погляду сьогодення є необхідною передумовою розуміння нових проблем, що постали перед педагогічною наукою та практикою у зв'язку зі створенням національної системи освіти. Навчально-виховна робота з дітьми у позашкільних закладах у процесі свого становлення, формування та розвитку пройшла складний шлях від клубів до розгалуженої мережі позашкільних навчально-виховних закладів різних типів. Прийняття Конституції України, законів України «Про освіту», «Про позашкільну освіту», «Концепції позашкільної освіти та виховання», «Концепції виховання дітей та молоді у національній системі освіти», Положення «Про позашкільний навчальний заклад» істотно змінили роль і місце позашкільної освіти у системі загальної освіти України. Проте низка важливих питань щодо аспектів формування творчих здібностей в організації хореографічної діяльності дітей молодшого шкільного віку у системі гурткової роботи позашкільних навчально-виховних закладів залишаються мало дослідженими.

Аналіз наукових досліджень. Аналіз наукових джерел з питань позашкільної освіти та організації педагогічного процесу у позашкільних навчально-виховних закладах засвідчує наявність широкого спектру досліджень. У розробці теоретичної бази позашкільної освіти стали наукові праці

Н. Крупської, А. Макаренка, В. Сухомлинського, С. Шацького. Значний внесок у розробку сучасної теоретичної бази позашкільної освіти внесли праці українських науковців І. Беха, П. Блонського, М. Коваля, Л. Ковбасенко, Є. Мединського, Т. Сущенко та дисертаційні дослідження В. Береки, В. О. Биковської, В. Вербицького, В. Войчук, Г. Пустовіта, В. Редіної, Т. Фурсенко, Т. Цвірової, Т. Шаповалової. Історичні основи становлення та розвитку позашкільної освіти висвітлено у дослідженнях В. Береки, С. Букреєвої, О. Глух, О. Биковської, А. Шепілової, Т. Цвірової тощо.

Розвиток позашкільної освіти в Україні детермінований певними історичними умовами (соціальними, економічними, політичними), в яких проходила своє становлення система позашкільної освіти. Дослідження логіко-історичної сутності теорії та практики позашкільної освіти, узагальнення різних підходів дали можливість О. Биковській виділити такі укрупнені (в межах кількох століть) хронологічні етапи: I етап – до X ст., II етап – X - XV ст., III етап – XIV – початок XX ст., IV етап – XX ст., V етап – кінець XX ст. - початок XXI ст.[2, 79].

Перший етап становлення, на думку вченої, характеризується створенням передумов виникнення позашкільної освіти, а також спрямуванням її змісту на оволодіння елементарними трудовими уміннями та навичками. На другому етапі відбувається активізація освітньої діяльності, швидкий розвиток освіти, шкільництва, поява перших методичних настанов, а також відкриття іноземних закладів, ознайомлення з іншими культурами. Третій етап обумовлений спрямуванням позашкільної освіти на виховання молодих поколінь на засадах народних традицій, народної та козацької педагогіки, формування їх готовності до захисту Вітчизни. Також, у цей період відбувалося формування системи позашкільної освіти, розширення її змісту та форм організації. Четвертий етап припадає на 20-80 р.р. XX ст. і є етапом формування позашкільної освіти, становлення позашкільних навчальних закладів, надання позашкільній освіті статусу складової системи освіти України. Сучасний стан розвитку почався у 1991 р. і триває донині. Він характеризується наданням позашкільній освіті статусу складової освіти України, визначенням і реалізацією державної політики у сфері

позашкільної освіти, її правових, соціально-економічних, організаційних, освітніх та виховних засад, прийняттям ряду законодавчих актів [2, 106-107].

Мета статті: ми спробуємо прослідкувати за динамікою розвитку позашкільних закладів з точки зору формування у його середовищі культури хореографічної освіти дітей на засадах самодіяльності, якій, на відміну від фольклорності, притаманна авторська думка, фіксований текст драматургії та музика, відповідно жанру.

Виклад основного матеріалу. Враховуючи те, що перші дитячі клуби як позашкільні навчально-виховні заклади були створені в Україні у 1919 р., ми зупинимось на проблемах, пов'язаних з четвертим історичним періодом. За даними Т. Цвірової у 20-х роках кількість позашкільних закладів становила 810 установ (денні дитячі будинки, відкриті дитячі будинки, притулки, дитячі майданчики, літні колонії, школи-клуби) та мала направлення соціального виховання (боротьба з безпритульністю, бездоглядністю, врятування та соціальний захист) [10, 29]. Звідси випливають і основні напрями позашкільної освіти: соціально-реабілітаційний, медико-санітарний, культурно-просвітницький та дозвіллевий. З часом кількість позашкільних закладів невинно збільшувалась, змінювались і завдання, які ставились державою перед системою додаткового навчання і виховання дітей та молоді.

Відкидаючи усе, що було до Жовтневої революції (перевороту), у тому числі і танцювальні традиції, які спирались, з одного боку, на народне танцювальне мистецтво (фольклор), з іншого, орієнтоване на балетну систему навчання професіоналів, у перше десятиріччя становлення радянської влади танець органічно входить до нових театралізованих форм: мітинги-концерти, інсценування, виступи «живих газет», спектаклі театрів революційної сатири та театрів робочої молоді. Зміст номерів складали естрадні варіанти російських, українських, татарських, циганських танців, «лезгинки» та «яблучка», а також фізкультурних танців та «танців машин», що відповідали виробничій тематиці театралізованих дійств.

Аматорські танцювальні студії продовжили традицію орієнтації на професійне мистецтво. Саме такі студійні колективи залучали молодіжну аудиторію до недосяжного раніше мистецтва танцю, що дало можливість перевірити життєздатність різних танцювальних течій, та, на момент створення хореографічних колективів у системі художньої самодіяльності, виявити перспективи розвитку класичного, пластичного, вільного, ексцентричного та фізкультурного танцю.

На початок ХХ століття самодіяльні танцювальні гуртки та студії об'єднували студентів, службовців та різні верстви молоді, а основа діяльності цих колективів будувалась на танцювальних системах А. Дунган, Ж. Далькрози, Ф. Дельсарта та їх послідовників [7, 10]. Аналізуючи особливості розвитку танцювального мистецтва у період з 1917 по 1933 р. Т. Пуртова притримується точки зору Ю. Бахрушина, який зазначає, що після Великої Жовтневої революції на зміну двом напрямам хореографічного виховання (шкільному та професійному), «ми отримали у сфері танцю багато різноманітних хореографічних течій, разом з безліччю систем художнього виховання» [1, 168]. Шкільна хореографічна освіта продовжувала культивувати вміння танцювати та вести себе на балах, класична система професійного хореографічного виховання довівши свою життєздатність, намагалась збагатити балетну через насичення її екзотикою, ексцентрикою та псевдо античністю, яку проповідувала у своїх виступах Дунган.

Посилений попит на хореографічне виховання та неможливість його задовольнити силами балетних педагогів призвело до відкриття ряду танцювальних студій, керівниками яких були, як правило, не професіонали. У цих танцювальних школах, де поряд з дітьми навчалась молодь, викладались як новітні бальні танці, так і мистецтво балету, а також інші форми художнього руху: ритміка, пластика та танцювально-музичні імпровізації.

Ритміка як система гармонійного виховання особистості, не відносячись до розряду хореографічних дисциплін, та не намагаючись підмінити собою танець і балет, ставила за мету постановку красивих та виразних рухів, підвищуючи

художню культуру людини «шляхом загострення загальномузичного та ритмічного сприйняття» [1, 168]. Система ритмічного виховання відкидала класичне балетне виховання, вважаючи, що воно привчає дітей до штучних рухів, основну роль у виконанні яких відіграють ноги. Відсутність танцювальності у цій системі рухів робило її сухою, академічною та раціоналістичною, але вона мала, безперечно, важливу, на той час, відмінність – загальну доступність та масовість, що було одним з головних завдань позашкільної освіти того часу, поряд з підвищенням культурних та технічних знань і вмінь, колективізму, розумовим та фізичним розвитком, умінням та бажанням боротися за новий побут. У харківському журналі «Творчість», за 1919 р., відмічалось, що ритміка – «один з «найдемократичних» видів мистецтва, адже передбачає розвиток тих здібностей, якими володіє кожен» [10, 59-60].

Владні органи, що здійснювали нагляд за радянським мистецтвом, уважно придивлялись до розвитку дитячого хореографічного мистецтва, але утримувались від будь-яких директивних вказівок, натомість створений у 1919 р. Державний інститут ритміки, за ініціативи професійного союзу робітників мистецтв, у 1920 р. провів перевірку усіх приватних танцювальних студій та шкіл. Результати виявили невідповідність їх своєму призначенню, тому половина з них була закрита, іншим надали профспілкову підтримку. Створена при Наркомпросі підсекція ритміки, що вела науково-методичну діяльність, у письмовій та усній формі надавала інструктивні вказівки із загальних питань місця та ролі мистецтва у вихованні дітей та молоді, які носили загальний та розмивчастий характер. Згодом почали організовувати лекції, відкриті заняття та демонстрацію методів роботи, але обмежувались танцювальними столицями (Москва, Ленінград). Декілька груп педагогів, що закінчили Державний інститут ритмічного виховання, який перестав існувати у 1924 р., почали викладати у школах, клубах та дитсадках. Згодом, ритміка була введена до навчальних дисциплін музичних шкіл, таким чином, керівники цієї течії намагались зайняти чільне місце у системі дитячого художнього виховання [6]. Ця форма естетичного виховання

використовується і нині як навчальна дисципліна у загальноосвітніх закладах, музичних школах та школах мистецтв.

Студії пластики як виду фізичного художнього виховання мали на меті навчати виконувати пластичні рухи під акомпанемент музики. Будучи штучно привнесеним до національної хореографії методом пошукової комплексної музичної педагогіки, не маючи практичної та методологічної основи, вже у 1925 р. пластика, як течія, втратила своє значення [5; 10], залишившись як компонент формування танцювальних здібностей у загальній хореографічній підготовці.

Айседорою Дункан у 1921 р. організована спеціальна студія закритого типу з обмеженою кількістю дітей. Започатковані нею танцювально-музичні імпровізації мали свої особливості і базувались на повній імпровізації, а рівень виконання їх залежав від індивідуальних здібностей дитини та обмежувався інтерпретацією музики вільними рухами і до хореографії не мав ніякого відношення, адже не передбачав системи навчання та виховання танцювальності, як необхідної складової.

Поряд з цими трьома видами художнього руху продовжували існувати дві інші форми хореографічного мистецтва: бальний та народний танець. Пошуки нового радянського побутового танцю на основі повної відмови від дореволюційної спадщини призвели, з одного боку, до дискусій використання модних західноєвропейських танців, з іншого, до можливості масового розучування в клубах штучно створених нескладних побутових варіантів народних танців. Ю. Бахрушин, аналізуючи цей період розвитку танцювального мистецтва, підсумовує, що забутий керівниками окремих течій бальний танець разом з сучасними західними (фокстрот, тустеп, шиммі), мали попит у дитячої аудиторії, але зводились до імітації рухів старших [1].

У складній ситуації опинився народний танець. Стверджувалось, що «народні танці зі зміною побуту втратили своє значення» [9, 11-12], тому штучно створеним нескладним варіантам народних танців, що претендували на статус нового побутового «позанаціонального», був притаманний імітаційний характер

та одноманітність рухів: простий танцювальний крок, перемінний крок, хід з притупом, притопа на місці, хлопки у долоні, рідко – «вірьовочка», «тинок», хід гопака, підбивки (типу «голубця»), композиційні перебудування – коло, діагональ, шеренга, ділення на трійки, четвірки, колони [7, 12]. Народний танець як мистецтво, зі своїми регіональними особливостями та традиціями виконання, перетворювався, під згубним впливом такої модернізації, що віддавала данину виробничому розквіту НЕПу, на «танці машин» для масового використання, заснованих на механізованих рухах (імітація дій промислових машин).

Зазначимо, що цей період тривав до 1932 р., коли «танці, побудовані на народних, новопобутових та революційних наспівах» із використанням елементів народної лексики уступили місце істинним народним танцювальним творам, які завжди мали попит у дитячому середовищі, але будучи актуальними та затребуваними у дітей, народні танці не мали кваліфікованих керівників. Вони були підмінені аматорами, а на селі вчителями, що підкорюючись усним вказівкам районних відділів народної освіти та спираючись на статті журналу «Народна просвіта», проводили хореографічну освіту серед дітей та молоді, яка згодом переросла у потужний рух самодіяльного мистецтва [1, 168; 5, 359]. Це підтверджує думку Т. Цвірової, що позашкільна робота у цей час велася безпланово різними організаціями [8].

Тому хореографи та діячі фізкультурного руху Росії (М. Бурцева, М. Глан, Є. Конорова, В. Майя, Н. Олександрова, М. Углицька, Н. Фореггер та інші) піднімають питання про необхідність серйозного вивчення та відновлення втрачених зразків народної хореографії як основи для розвитку будь-якого з напрямів мистецтва, таким чином, признаючи народний танець основоположним у розвитку будь-якої системи хореографічного навчання та виховання.

На Україні, уболіваючи за долю українського танцю, видатний педагог, музикознавець, етнограф, хореограф, диригент і композитор В. Верховинець болісно сприймаючи глумління «пародистів народного українського танка», 1919 році у праці «Теорія українського народного танка» палко закликає «збирати матеріал танковий, яко українську етнографію», наголошуючи, що це наш

спільний обов'язок, «бо тільки спільними зусиллями зможемо показати, яка красива, різноманітна та багата ця галузь народної етнографії» [3]. У своєму дослідженні він систематизував та узагальнив творчі досягнення української нації у галузі танцювального мистецтва, поставивши перед собою завдання максимально точно зафіксувати фольклорний матеріал, що виконується істинно народними танцюристами.

У руслі нашого дослідження, варто звернути увагу на багаторічну працю В. Верховинця над репертуарно-методичним посібником «Весняночка», який був побудований автором на основі фольклорного матеріалу, власних творів та найкращих зразків заново переосмисленої музично-ігрової літератури сучасників, і був призначений для дітей дошкільного та молодшого шкільного віку. Зазначимо, укладання «Весняночки» співпало у часі з розпочатою раніше роботою над «Теорією народного українського танцю», і обидві, здавалося б, різні за своїм призначенням, праці виявилися, по суті, органічно поєднані між собою. Якщо в «Теорії...» автор подбав аби значну частину танцювальних рухів та їх комбінацій пристосувати для розучування з дітьми (у книзі вони подані під позначкою літери «Б»), то на сторінках «Весняночки» постійно зустрічаються посилання на першу працю, коли описуються ігри або інсценовані пісні, в яких є елементи хореографії [3; 4]. Подані методичні поради щодо практичного використання «Весняночки», спрямовані не тільки на вдосконалення та майстерне оволодіння технікою танцю, але й на формування у початківців національної свідомості. Це була перша книжка ігор з піснями для дітей, видана на Україні, і хоча В. Верховинець не працював безпосередньо з дитячим танцювальним колективом, свою методику навчання, побудовану на педагогічних принципах природовідповідності, культуровідповідності, системності, послідовності та наступності розвитку розумових та фізичних здібностей дитини він впроваджував викладаючи спеціалізований курс «Дитячі ігри» у вищих навчальних закладах (Київському педагогічному інституті (1919-1920) та Полтавському інституті народної освіти і трудшколі імені М. В. Лисенка (1920-1932) тощо). Запропонована ним методика передбачає спочатку опанування підготовчих рухів,

які згодом формуються у танцювальні, де кожен наступний рух має елементи попереднього, завдяки чому поступово тренуються м'язи ніг виконавця та розвивається необхідна техніка танцю.

У перших оглядах художньої самодіяльності (I Всесоюзна олімпіада самодіяльного мистецтва 1930 р., Всесоюзна олімпіада самодіяльного мистецтва 1932 р.) хореографічні колективи участі не приймали, обмежуючись окремими номерами у театральних виставах, що мали шалений успіх у глядачів [7, 14]. Це підтверджують і наші архівні розвідки: Народний комісаріат освіти Української РСР (сектор мистецтв), закликаючи прийняти участь у «Жовтневій естафеті самодіяльного мистецтва» у м. Одесі 1932 р., звітувався про щоденні нові залучення драматичних, хорових, оркестрових гуртків. Серед залучених, танцювальних гуртків немає, натомість у розділі «Пам'ятка для гуртківців самодіяльного мистецтва» першим пунктом стоїть гасло, що «кожен гурток може й повинен брати участь в естафеті самодіяльного мистецтва». Для забезпечення якості роботи самодіяльних гуртків та успішності естафети при Музтеатральному інституті працювала консультація «професури» з різних «галузів» мистецтва, що «значно допомагає керівникам гуртків у їхній роботі». Також, вкінці брошури розміщений «список репертуару для самодіяльних музично-хорових гуртків до свята XV роковин Жовтневої революції» (пісні оборони країни, революційні та народні пісні, струнна та духовна «оркестра»), надано рекомендації щодо репертуару [8].

Висновки. Отже, протягом 1919-1933 р.р. хореографічне самодіяльне мистецтво, не поділяючись безпосередньо на дорослий та дитячий рух, проходило етап становлення як і вся система позашкільної освіти, що характеризувалось пошуками художньо-естетичних вимог та визначення місця дитячого танцювального аматорського мистецтва серед загального культурного рівня. Дитячі клуби як заклади соціального виховання, посилені піонерським рухом, несли на собі тягар комуністичного виховання підростаючого покоління і здійснювали завдання організації вільного часу дітей та підлітків через самодіяльність, задоволення різних запитів та інтересів, реалізації творчих здібностей, але робота, як ми пересвідчилися, проводилась «кустарно», не

постійно, періодично та охоплювала незначну кількість дітей. Перепоною ставали відсутність підготовлених педагогічних кадрів, методичного забезпечення та не розгалуженість системи позашкільного виховання. Успіх роботи танцювальних колективів залежав від наявності чіткої навчальної програми, кваліфікації керівника та якості репертуару.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахрушин Ю. А. Танец в советской школе (1917-1933 гг.) // Художественное воспитание советского школьника / Ю. А. Бахрушин. – М., 1947. – С. 163 – 175.
2. Биковська О.В. Теоретико-методичні основи позашкільної освіти в Україні: / О. В. Биковська. – Монографія. – К.: ІВЦ АЛКОН, 2006. – 356 с.
3. Верховинець В. М. Весняночка / В. М. Верховинець. – Х.: ДВУ, 1927.
4. Верховинець В. М. Теорія українського народного танка / В. М. Верховинець. – К, 1919.
5. Каргин А. С. Самодеятельное художественное творчество: История. Теория. Практика: Учебное пособие / А. С. Каргин. – М.: Высш. шк., 1988. – 271 с.
6. Лимоне М. Детские ритмические пляски / М. Лимоне. – Минск. – 1940. – 46 с.
7. Пуртова Т.В. Этапы становления хореографического искусства на любительской сцене в период 1917-1941 г.г.: Авториф. дис. ... канд. искус. 17.00.01. – М., 1990. – 24 с.
8. Репертуар самодіяльних гуртків та театрів України. – ЦДАВО України, ф. 166, оп. 11, арк.. 8 – 15
9. Массовые пляски хороводные // Сборник института физической культуры. – Х., 1929. – С. 11–12
10. Цвірова Т. Д. Розвиток позашкільних закладів різних типів в Україні (1920-1941 рр.): Дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01. – К., 2004. – 19 с.