

**Ключевые слова:** *підходи к обучению украинскому языку, компетентностный подход, контекстный подход, социокультурный подход, текстоцентричный подход, формирование лингвистической компетентности будущих учителей иностранных языков.*

**RADCHENKO A. Modern approaches to forming of linguistic competence of future teachers of foreign languages in the process of teaching of Ukrainian.**

*The article defines and substantiates modern approaches to the formation of the linguistic competence of future teachers of foreign languages in the process of teaching the Ukrainian language. The definition of the linguistic competence of future teachers of foreign languages as a thorough knowledge of the language theory of Ukrainian and foreign languages, the ability to apply this knowledge in any life situation, the ability to compare the language units, the possession of background knowledge is proposed. It is emphasized that linguistic competence is the leading component of communicative competence of students. It is found that modern approaches contribute to the development of a psychological attitude among students in the systematic expansion and deepening of knowledge, the formation of the linguistic competence of future teachers of foreign languages. The term "approach" is described as a multilevel complex education that determines the activity of teachers for solving leading developmental and educational problems in the system of training future teachers of foreign languages. Competent, contextual, sociocultural, text-centric approaches in the formation of the linguistic competence of future teachers of foreign languages are analyzed.*

**Keywords:** *approaches to teaching the Ukrainian language, competence approach, contextual approach, sociocultural approach, text-centric approach, formation of linguistic competence of future teachers of foreign languages.*

УДК 792.8(092)"1930/1939"

**Савченко Р. В.**

**ВИКОРИСТАННЯ ПРИНЦИПІВ ХУДОЖНЬОГО РЕАЛІЗМУ  
У БАЛЕТНИХ ВИСТАВАХ 1930-х РОКІВ  
НА ПРИКЛАДІ БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ  
ПАВЛА ВІРСЬКОГО ТА МИКОЛИ БОЛОТОВА**

*У публікації висвітлено особливості балетмейстерської діяльності відомих українських хореографів 1930-х років – Павла Вірського (1905–1975) та Миколи Болотова (1904–1955). Визначено основні етапи їхньої роботи у кількох балетних трупах України, проаналізовано кращі танцювальні вистави. Доведено, що особливу увагу постановники приділяли побудові й розробці масових танцювальних сцен. Прагнучи до життєво-історичної правдоподібності, вони знаходили узагальнюючі деталі, виразні художні штрихи. Стверджуючи принципи реалістичної балетної вистави, П. Вірський та М. Болотов повністю відмовилися від танцю заради танцю і відтворювали в хореографії справжні драматичні образи. Можливість використання розроблених П. Вірським та М. Болотовим реалістичних прийомів побудови хореографічного спектаклю в умовах сьогодення обумовлює актуальність даного дослідження.*

**Ключові слова:** *балетмейстерське мистецтво, композиція балетної вистави, принципи художнього реалізму, балетна драматургія.*

В історії вітчизняного балетного театру 1930-і роки стали часом, коли у напружених творчих дискусіях зароджувалися та стверджувалися нові – реалістичні – принципи побудови танцювальної вистави. Прибічники модерністичних експериментів висували лозунг: “Карфаген треба зруйнувати, класичний танець – знищити”. Більш вдумливі хореографи намагалися віднайти шлях до створення нових оригінальних балетних творів, в яких поетичною мовою музики і класичного танцю можна було правдиво розповісти про думки й почуття сучасної людини. До когорти новаторів-академістів належали балетмейстери Павло Павлович Вірський (1905–1975) та Микола Олександрович Болотов (1904–1955), які тривалий час працювали у співавторстві. **Метою публікації** став аналіз методів їх балетмейстерської роботи, які впроваджувалися у сценічній діяльності в межах принципу життєво-історичної правдоподібності. Можливість використання розроблених П. Вірським та М. Болотовим реалістичних прийомів побудови хореографічного спектаклю в умовах сьогодення обумовлює *актуальність* даного дослідження.

**Історіографія питання** представлена переважно роботами радянських мистецтвознавців. Насамперед, це колективні та авторські монографії Г. Боримської [1], Г. Григор'єва [5], Л. Козиренко, М. Козловського, Д. Бальтерманца, Ю. Станішевського [8-9]. В них висвітлено основні етапи творчого шляху постановників, виділено основні етапи їх сценічні роботи, належним чином визнано затверджену ними балетну естетику. Окрему інформацію про хореографів можна віднайти на сторінках радянської преси у відгуках професіоналів балетної сцени (В. Крігер, М. Габович) [4], [10] та статтях відомих балетознавців (М. Ельяш, О. Власова, Л. Жиліна, О. Камінський) [3], [6-7], [14], які загалом схвально характеризували творчу діяльність обох балетмейстерів, надавали коректну критику та корисні мистецькі поради.

У сучасній балетознавчій літературі відомості щодо творчості П. Вірського та М. Болотова можна відшукати в енциклопедичному виданні В. Туркевича “Хореографічне мистецтво України у персоналіях”, (Київ, 1999) [2] та наукових дослідженнях Ю. Станішевського (“Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність”, Київ, 2002; “Український балетний театр”, К., 2008) [11], [13]. Останній надав досить повну й неупереджену оцінку балетмейстерській діяльності майстрів з погляду сучасного мистецтвознавства.

Павло Вірський та Микола Болотов здобули професійну освіту на хореографічному відділенні Одеського музично-драматичного технікуму під керівництвом колишнього артиста Імператорського Маріїнського театру В. Преснякова; у 1927–1928 роках продовжили навчання у Московському хореографічному технікумі ім. А. Луначарського. Спільність ідей та міцна дружба на довгі роки об'єднала обох хореографів у великий творчий тандем.

Дебютною постановкою молодих авторів став балет “Червоний мак” на музику Р. Глієра, створений ними на сцені Одеського оперного театру в 1928 році. Вистава отримала схвальні відгуки критиків, які відзначали, що спектакль “був пройнятий героїчною піднесеністю і життєстверджуючим пафосом” [12, с. 8]. Постановка відрізнялася продуманістю загального режисерського задуму і художньою цілісністю. Особливу увагу балетмейстери звернули на розкриття внутрішнього світу і характеру персонажів. Враховуючи індивідуальність кожного артиста, вони знайшли найбільш переконливі пластичні характеристики для основних героїв балету, правдиво розкрили атмосферу всіх танцювальних картин. На думку Ю. Станішевського, перші мистецькі шукання П. Вірського та М. Болотова були по-справжньому цікавим і позитивним явищем в молодій українській хореографії кінця 1920-х років [12, с. 11]. Дебютний успіх зобов'язав постановників до створення нових реалістичних балетних спектаклів. Цілісна хореографічна драматургія, цікавий зміст, значуща ідея – стали для балетмейстерів найважливішою умовою для створення художньо повноцінної вистави.

Підкреслимо, що значення драматургії у балетному театрі 1930-х років нерідко недооцінювалося і призводило до схематизму і поверховості як у розробці сюжету, так і в розкритті образів героїв. Павло Вірський та Микола Болотов дуже швидко зрозуміли важливість драматургійної єдності сюжету, а тому звернулися, насамперед, до балетів, створених на основі літературних першоджерел. Підкреслимо, що у багатьох балетах академічної спадщини, як правило, зберігалася лише сюжетна схема творів, а герої були досить далекими від своїх літературних прототипів. Приступаючи до роботи над постановками світової балетної спадщини – “Есмеральда” (муз. Ц. Пуні, за романом В. Гюго “Собор Паризької Богоматері”) та “Корсар” (муз. А. Адана, за поемою Д.-Г. Байрона “Корсар”) – П. Вірський та М. Болотов поставили собі за мету наблизити обидві вистави до літературних першоджерел, розкрити в пластичних образах ідеї і настрої їх авторів. Через те, що балет “Есмеральда” був написаний у другій половині XIX століття, музика і лібрето, на жаль, зводили твір, пройнятий глибокими гуманістичними ідеями, до звичайного розважального видовища. Вірський і Болотов докорінно переробили зміст спектаклю, звернулися до музикальної редакції Р. Глієра, також повністю відмовилися від ідеалізації героїв, притаманній старому балету (приміром, образ гульвіси Феба втратив свій “блиск” і замість звичайного “кавалера” перед глядачем постав справжній герой роману В. Гюго) [12, с. 14]. Звичайно, балет не був позбавлений недоліків. Іноді постановники занадто захоплювались побутовими деталями, не завжди урізноманітнювали танцювальну лексику. Проте всі ці вади не могли зменшити головного мистецького надбання – вистава стверджувала у балетному мистецтві новий реалістичний напрям.

Відзначимо, що балети “Есмеральда” та “Корсар” поклали початок

новим редакціям старих вистав, здійснених П. Вірським та М. Болотовим. На одеській сцені вони разом поставили балети “Лебедине озеро” П. Чайковського, “Раймонду” О. Глазунова та “Марну пересторогу” Г. Гартеля (остання була створена відомим реформатором танцю Ж. Добервалем ще у XVIII столітті). Цікаво, що в “Лебединому озері” П. Вірський постав не лише вдумливим хореографом, але й прекрасним солістом, який прекрасно справився із складною партією Зігфріда. У “Раймонді” хореографічне розв’язання сюжету вистави викликало суперечки серед музикознавців: переробка П. Вірським та М. Болотовим балетного лібрето зумовила перестановку музичних номерів (помінялися місцями II та III акти). Балетмейстери також відмовилися від членування дії спектаклю на пантоміму і дівертисментний танець (як це було у постановках їх попередників). Вони об’єднали ці основні сценічні елементи і домоглися тим самим більшого драматичного напруження [7, с. 3].

Варто зауважити, що у радянському балетному мистецтві 1930-х років основною тематикою хореографічних творів була героїка. В цей час на українській сцені з’явилися такі вистави як “Карманьола” В. Фемеліди (Одеса, б-р М. Мойсєєв), “Пан Коньовський” М. Вереківського (Харків, б-р В. Литвиненко), “Ференджі” Б. Яновського (Харків, б-р П. Кретов) тощо. П. Вірський та М. Болотов створили власну хореографічну редакцію “Карманьоли”, яка була показана у 1932 році на сцені Московського театру балету під керівництвом В. Крігер. Лібрето спектаклю розповідало про взяття Бастілії та початок Великої французької революції 1789 року. У змісті балетмейстери виділили дві окремі сюжетні лінії: особиста драма доньки лісника Карманьоли і “піднесення грозної хвилі повстання паризьких мас” [12, с. 16]. Особливу увагу постановники приділили побудові й розробці масових танцювальних сцен. Прагнучи до життєво-історичної правдоподібності, зображення картин боротьби, вони віднайшли узагальнюючі деталі, виразні художні штрихи. Стверджуючи принципи реалістичної балетної вистави, П. Вірський та М. Болотов повністю відмовилися від танцю заради танцю і відтворили в хореографії справжні драматичні образи. Безперечно, у постановці балету рецензенти знайшли багато суперечливих моментів. Наприклад, використання у балетній виставі слова і пісні, що певною мірою збіднювало виражальні можливості танцю [6, с. 2].

До середини 1930-х років Павло Вірський і Микола Болотов вже набули значного досвіду балетмейстерської роботи. В їхніх композиціях відчувалася творча самостійність і справжнє мистецтво. У 1936 році обох хореографів запросили до Дніпропетровська для постановки першого в Україні комедійного балету “Міщанин з Тоскани” на музику В. Нахабіна. “Вірський і Болотов, – писав про створення вистави мистецтвознавець Ю. Станішевський, – були в той час на Україні найбільш послідовними і оригінальними за творчим почерком художниками [...]. Близький творчим принципам хореографів, цікавий щодо музичної мови перший комедійний балет вимагав від митців нових танцювальних форм, сміливої творчої

думки і наполегливих шукань..." [12, с. 17].

В основу твору композитор В. Нахабін поклав одну з новел "Декамерона" Д. Боккаччіо. Створюючи музику, він використав у партитурі балету понад 20 мелодій старовинних італійських пісень доби Відродження. Поруч з мелодичними цитатами для вистави було написано багато оригінальних музичних тем, близьких за характером до італійської народної пісні. Барвиста партитура, пройнята соковитим національним колоритом і оптимістичним світосприйняттям, яскраві і переконливі музичні характеристики допомогли балетмейстерам створити чіткі пластичні образи головних персонажів, зобразити правдиві і переконливі картини, де діяли живі, повнокровні герої, не впадаючи при цьому у побутовизм і натуралістичну деталізацію. Постановники використали всі засоби хореографії, щоб створити струнке за композицією і яскраве за танцювальними фарбами сценічне полотно. Класичний танець, що використовувався раніше для демонстрації танцювальної майстерності актора, вони перетворили на красномовний і беззаперечний засіб розкриття внутрішнього стану персонажів. Народні італійські танці привнесли у виставу надсвяткову атмосферу і допомогли вірно відтворити узагальнений образ простого народу.

Художні образи головних героїв (Сільвестра, міщанин Ферондо, абат Чапелетто) П. Вірський та М. Болотов розкрили не лише за допомогою одноманітної пантоміми та незрозумілих умовних жестів, як це було у виставах початку ХХ століття, а у дієвому танці. Партія багатія Ферондо розвивалася за допомогою спокійного і самовпевненого танцювального кроку, який влучно передавав тупість і обмеженість міщанина. Тема його молододі дружини – безтурботної і життєрадісної Сільвестри була подана у плані мелодійного вальсу. Хореографи використали для створення образу жінки стрибкові рухи і легкі грайливі кружляння, тим самим вдало підкреслюючи її лукавство. Варто зауважити, що кожна з виконавиць партії Сільвестри надавала цієї героїні нових емоційних відтінків. Наприклад, у київській постановці цього балету наприкінці 1936 року, Сільвестру зіграли відомі українські балерини Т. Демпель та З. Лур'є. Перша з них надала партії грайливого відтінку, друга – створювала враження, що її героїня нудьгує й сумує за справжнім коханням. Абат Чапелетто за задумом композитора і постановників став не трафаретним монахом-затворником з товстим животом, а молодою життєрадісною людиною, яка прагнула розваг і насолоди, але вміло ховала свої почуття під сутаню монаха.

Крім основних героїв новели автори спектаклю ввели в сюжет низку додаткових персонажів (наприклад, мандрівні комедіанти), які впливали на хід інтриги. "Вдалі танцювальні знахідки народжувалися не одразу, а в копітких і наполегливих шуканнях, – писали про роботу П. Вірського та М. Болотова балетознавці. – Довго і вперто працювали постановники над кожною сценою, кожним епізодом, прагнучи знайти яскраві хореографічні засоби, розширити виражальні можливості класичного і характерного

танцю. Тут необхідно віддати належне ентузіазму й енергії Вірського. Рішучий і навіть дещо різкуватий у житті, він був таким самим і у своїй балетмейстерській діяльності. І це було цілком виправдано: адже серед хореографів ще існували захоплення конструкціями акробатично-ексцентричного танцю і застарілими прийомами, притаманними придворним розважальним спектаклям...” [12, с. 22].

За спогадами сучасників, на репетицію обидва балетмейстери приходили завжди добре підготовленими, старанно осмисливши кожну деталь. Розуміючи значення техніки в танці вони ніколи не вважали її головним компонентом в танці і вимагали від кожного танцівника високої артистичності і виразності, глибокого усвідомлення образу. Внутрішня зібраність і дисциплінованість постановників цілком позначалася на атмосфері репетицій. Відомо, що коли працював П. Вірський, у балетному залі панувала повна тиша. Так поступово, у повсякденній праці з балетними артистами, сформувалися не лише творчі принципи, але й метода роботи П. Вірського з колективом, що усталилася на довгі роки.

Підкреслимо, що не лише балетні, а й оперні вистави привертали до себе професійну увагу Павла Вірського та Миколи Болотова. У 1936 році для Першої декади української літератури і мистецтва у Москві ними було створено кілька хореографічних картин (жіночий хоровод, танці старих козаків, гопак) для опери “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського у виконанні артистів Київського театру опери та балету ім. Т. Шевченка. Танцювальні епізоди – один з вагоміших елементів кожного оперного спектаклю, гармонійно впліталися постановниками у розвиток дії, слугували засобом трактування змісту і настроїв героїв. Тогочасні балетознавці так коментували роботу П. Вірського та М. Болотова: “Широко розкинувши руки і схиливши голови, прикрашені вінками і стрічками, повільно рухались українські дівчата, створюючи красиві й вигадливі узорі. Ось вони схрестили на грудях руки і тягнуться змієюю, ось об’єдналися в широке коло, а ось розійшлися в сторони і знову попливли назустріч одна одній” [12, с. 33]. Якщо у дівочих хороводах відчувався щирий ліризм і благородство, то завзяті танці старих козаків вражали яскравим народним гумором. Балетмейстери надали акторські завдання кожному виконавцеві, вчили танцюристів робити не просто віртуозні рухи, а й створювати при цьому конкретні образи моторних і мужніх запорожців. “Найбільшим успіхом користувався фінальний гопак, – зазначали мистецтвознавці. – В іскрометному вихорі високо у повітря злітали танцюристи, розмахуючи над головами козацькими шаблями. Запаморочливі вертіння, стрімкі стрибки чергувались з різноманітними вигадливими присядками...” [12, с. 33]. Безперечно, в танцювальних сценах “Запорожця за Дунаєм” Павло Вірський та Микола Болотов заявили про себе, як про неординарних і винахідливих хореографів, тонких знавців і вдумливих інтепретаторів танцювального фольклору.

У 1937 році П. Вірський і М. Болотов організували перший в Україні

Ансамбль народного танцю і залишили Київський театр опери та балету ім. Т. Шевченка, де вони на той час очолювали балетну трупу. Незважаючи на те, що обидва постановники добре знали народну хореографію, якою цікавилися з юнацьких років, щоб домогтися більшого сценічного ефекту та стати справжніми новаторами, їм довелося вивчати не лише народні танці, а й ретельно досліджувати як українську, так і зарубіжну історію та культуру [5, с. 10-11]. За короткий час колектив ансамблю підготував велику програму з танців різних народів світу. В усіх номерах відчувалося прагнення постановників до створення реалістичних танцювальних образів, сюжетності хореографічної композиції. Ними було заплановано поставити силами колективу низку одноактних балетів (серед них "Бондарівна" М. Скорульського), але Друга світова війна перешкодила здійсненню цих планів. П. Вірський був призначений художнім керівником і головним балетмейстером Ансамблю червоноармійської пісні і танцю Південно-західного фронту, а Микола Болотов – здійснював окремі постановки в різних театрах СРСР, а з 1948 року очолив державний академічний ансамбль народного танцю Молдавії "Жок". Таким чином дороги двох талановитих хореографів остаточно розійшлися.

**Висновки.** Отже, Павло Вірський та Микола Болотов протягом їх спільної балетмейстерської роботи на багатьох балетних сценах України наполегливо стверджували реалістичні принципи побудови хореографічної вистави, які сформувалися у струнку систему характерних рис, притаманних їх творчості. Це, передусім, відобразилося у чіткій драматургічній композиції вистав, у цілковитому запереченні умовного жесту, у спробах поєднати пантоміму з танцем, у прагненні до створення правдивих образів героїв. Стверджуючи принцип життєво-історичної правдоподібності, П. Вірський та М. Болотов допомогли українському балету першої половини ХХ століття створити не лише новий оригінальний репертуар, а й заклали міцний фундамент для подальшого розвитку балетного мистецтва в Україні.

**Перспективи подальших досліджень.** Закцентуємо, що вивчення балетмейстерської творчості П. Вірського та М. Болотова вимагає детальнішої розробки для подальшого викладення здобутих результатів у навчальних посібниках та наукових монографіях з історії українського хореографічного мистецтва.

### ***Використана література:***

1. *Боримська Г.* Самоцвіти українського танцю / Г. Боримська. – Київ : Мистецтво, 1974. – 136 с.
2. Вірський Павло Павлович // В кн.: В. Д. Туркевич. Хореографічне мистецтво України у персоналіях : Довідник ; Біографічний ін-т НАН України. – Київ : Інтеграл, 1999. – С. 49-50.
3. *Власова Е.* Смелость поиска / Е. Власова // Комсомольская правда. – 1960. – 20 ноября. – С. 4.
4. *Габович М.* О дружбе и молодости / М. Габович // Советская культура. – 1960. – 15 ноября. – С. 3.
5. *Григор'єв Г.* Україна танцює! Нарис / Г. Григор'єв. – Київ : Радянський письменник, 1964. – 47 с.
6. *Жиліна Л.* Зоряний шлях майстра / Л. Жиліна // Прапор комунізму. – 1985. – 25 лютого. – С. 2.
7. *Камінський А.* Чарівник танцю / А. Камінський // Культура і життя. – 1985. – 24 лютого. – С. 3.

8. *Козиренко Л.* Українські “зірки” і Південний хрест / Л. Козиренко. – Київ : Видавництво політичної літератури України, 1967. – 172 с.
9. *Козловский Н.* Государственный заслуженный ансамбль танца Украинской ССР / Н. Козловский, Д. Бальтерманц. – Киев : Государственной издательство изобразительного искусства и музыкальной литературы УССР, 1960. – 70 с.
10. *Кригер В.* Творческая смелость / В. Кригер // Вечерняя Москва. – 1960. – 18 ноября. – С. 3.
11. *Станішевський Ю.* Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність / Ю. Станішевський. – Київ : Музична Україна, 2002. – 736 с., іл.
12. *Станішевський Ю.* Павло Павлович Вірський. Народний артист СРСР / Ю. Станішевський. – Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. – 45 с.
13. *Станішевський Ю.* Український балетний театр / Ю. Станішевський. – Київ : Музична Україна, 2008. – 411 с.
14. *Эльяш Н.* Талантливый коллектив / Н. Эльяш // Труд. – 1961. – 7 апреля. – С. 4.

### *References:*

1. *Borymska H.* Samotsvity ukrainskoho tantsiu / H. Borymska. – Kyiv : Mystetstvo, 1974. – 136 s.
2. *Virskiy Pavlo Pavlovych* // V kn.: V. D. Turkevych. Khoreohrafichne mystetstvo Ukrainy u personaliakh : Dovidnyk ; Biohrafichnyi in-t NAN Ukrainy. – Kyiv : Intehral, 1999. – S. 49-50.
3. *Vlasova Ye.* Smelost poiska / Ye. Vlasova // Komsomolskaya pravda. – 1960. – 20 noyabrya. – S. 4.
4. *Gabovich M.* O druzhbe i molodosti / M. Gabovich // Sovetskaya kultura. – 1960. – 15 noyabrya. – S. 3.
5. *Hryhoriev H.* Ukraina tantsiue! Narys / H. Hryhoriev. – Kyiv : Radianskyi pysmennyk, 1964. – 47 s.
6. *Zhylina L.* Zoriani shliakh maistra / L. Zhylina // Prapor komunizmu. – 1985. – 25 liutoho. – S. 2.
7. *Kaminskyi A.* Charivnyk tantsiu / A. Kaminskyi // Kultura i zhyttia. – 1985. – 24 liutoho. – S. 3.
8. *Kozyrenko L.* Ukrainski “zirky” i Pivdennyi khrest / L. Kozyrenko. – Kyiv : Vydavnytstvo politychnoi literatury Ukrainy, 1967. – 172 s.
9. *Kozlovskiy N.* Gosudarstvennyy zasluzhennyy ansambl tantsa Ukrainskoy SSR / N. Kozlovskiy, D. Baltermants. – Kiev : Gosudarstvennoy izdatelstvo izobrazitel'nogo iskusstva i muzykalnoy literatury USSR, 1960. – 70 s.
10. *Kriger V.* Tvorcheskaya smelost / V. Kriger // Vechernyaya Moskva. – 1960. – 18 noyabrya. – S. 3.
11. *Stanishevskiy Yu.* Natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu Ukrainy imeni Tarasa Shevchenka: Istorii i suchasnist / Yu. Stanishevskiy. – Kyiv : Muzychna Ukraina, 2002. – 736 s., il.
12. *Stanishevskiy Yu.* Pavlo Pavlovych Virskiy. Narodnyi artist SRSR / Yu. Stanishevskiy. – Kyiv : Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR, 1962. – 45 s.
13. *Stanishevskiy Yu.* Ukrainskiy baletnyi teatr / Yu. Stanishevskiy. – Kyiv : Muzychna Ukraina, 2008. – 411 s.
14. *Elyash N.* Talantlivyy kollektiv / N. Elyash // Trud. – 1961. – 7 aprelya. – S. 4.

**САВЧЕНКО Р. В.** *Использование принципов художественного реализма в балетах 1930-х годов на примере балетмейстерской деятельности Павла Вирского и Николая Болотова.*

*В публикации освещены особенности балетмейстерской деятельности известных украинских хореографов 1930-х годов – Павла Вирского (1905–1975) и Николая Болотова (1904–1955). Определены основные этапы их работы в нескольких балетных труппах Украины, проанализированы лучшие танцевальные спектакли. Доказано, что особое внимание постановщики уделяли построению и разработке массовых танцевальных сцен. Стремясь к жизненно-исторической правдоподобности, они находили обобщая детали, выразительные художественные штрихи. Утверждая принципы реалистической балетного спектакля, П. Вирский и М. Болотов полностью отказались от танца ради танца и отражали в хореографии настоящие драматические образы. Возможность использования разработанных П. Вирским и М. Болотовым реалистичных приемов построения хореографического спектакля в условиях нынешнего времени обуславливает актуальность данного исследования.*

**Ключевые слова:** балетмейстерское искусство, композиция балетного спектакля, принципы художественного реализма, балетная драматургия.



**SAVCHENKO R. V. Application of the principles of artistic realism in ballet performances of the 1930s by the example of choreography of Pavlo Virsky and Mykola Bolotov.**

The publication features peculiarities of the choreography of well-known Ukrainian choreographers of the 1930s – Pavlo Virsky (1905–1975) and Mykola Bolotov (1904–1955). The basic stages of their work in several ballet troupes of Ukraine are determined, the best dance performances are analysed. It has been proved that the directors paid special attention to the construction and development of mass dance scenes. Striving for life-historical plausibility, they found generalizing details, expressive artistic features. Affirming the principles of a realistic ballet performance, P. Virsky and M. Bolotov completely abandoned dance for the sake of dance and reproduced true dramatic images in choreography. Possibility of the use of worked out Pavlo Virsky and Mykola Bolotov realistic receptions of construction of choreographic theatrical in the conditions of present time stipulates actuality of this research.

**Keywords:** choreography, ballet composition, principles of artistic realism, ballet dramaturgy.

УДК 378

**Світайло С. В.**

## **ФОРМУВАННЯ ФАХОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ У ПРОЦЕСІ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ПІДГОТОВКИ**

Розглянуто сутність фахової компетентності майбутніх учителів музики та особливості її формування у процесі диригентсько-хорової підготовки. З поняттями “професійна компетентність” і “фахова компетентність” пов’язані різні характеристики фахівця, вони співвідносяться з такими аспектами його професійної підготовки, як спеціальність і спеціалізація. Формування професійної компетентності передбачає набуття знань і здатностей у певній сфері професійної діяльності (наприклад, педагогічній), тоді як формування фахової компетентності – набуття знань і здатностей відповідно до спеціалізації, фаху (учитель музики, учитель математики тощо). Фахова компетентність, набута у процесі диригентсько-хорової підготовки, безпосередньо відбиває зміст і характер (музичне виховання і розвиток школярів засобами вокально-хорового співу) їхньої професійної (педагогічної) діяльності. Реалії сучасної виконавської і педагогічної практики фахівців музичного мистецтва потребують вирішення значної кількості проблем, пов’язаних із підготовкою майбутніх учителів музичного мистецтва, зокрема у сфері диригентсько-хорової освіти. Однією із них є проблема змісту навчального процесу, його методичного забезпечення, а також самостійної роботи студентів.

**Ключові слова:** фахова компетентність, учитель музики, мистецька освіта, методичне забезпечення.

Докорінні зміни в сучасному суспільстві урізноманітнюють умови самореалізації людини у сфері її професійної діяльності, та водночас, і ускладнюють їх. Збагачуються процеси соціалізації особи, вимагаючи від неї здатності виявляти у необхідних ситуаціях свій внутрішній потенціал – інтелектуальний, моральний, естетичний, комунікативний тощо. Сьогодні