ХОРЕОГРАФІЯ

УДК 792.8
DOI 10.32461/2226-3209.1.2024.302088

Цитування:
Коломієць В. А. Ідеї ритмопластики Еміля Жак-Далькроза в танцювальних студіях Радянської України кінця 1910-х – початку 1920-х років. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 1. С. 285–290.

Kolomiiets V. (2024). The Ideas of Emile Jacques-Dalcroze's Rhythm Plastic in the Dance Studios of Soviet Ukraine From the Late 1910s to the Early 1920s. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 1, 285–290 [in Ukrainian].

Коломієць Вячеслав Анатолійович,
директор Київської муніципальної академії танцю імені Сержа Лифаря, заслужений працівник культури України
https://orcid.org/0009-0002-7518-2630
kvan@kvan.kiev.ua

ІДЕЇ РИТМОПЛАСТИКИ ЕМІЛЯ ЖАК-ДАЛЬКРОЗА В ТАНЦЮВАЛЬНИХ СТУДІЯХ РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ КІНЦЯ 1910-х – ПОЧАТКУ 1920-х РОКІВ

Мета статті – проаналізувати процеси поширення ідей ритмопластичного виховання Е. Жак-Далькроза у практиці танцювальних студій в Радянській Україні як прояв естетики модерну. **Методологія дослідження** базується на принципі історизму, методах аналізу, порівняння, дедукції, мистецтвознавчому аналізі. **Наукова новизна** статті полягає в оновленні методології сприйняття системи ритмопластичного виховання Е. Жак-Далькроза не як вузькофахової, а загальнокультурної, що дозволяє говорити про ритм у творчості хореографів як концепт українського модерну; у введенні в науковий обіг матеріалів, що уточнюють та доповнюють панораму поширення системи Е. Жак-Далькроза в Радянській Україні. **Висновки.** Ритмопластична теорія Е. Жак-Далькроза у процесі кристалізації не залишилась вузько-спеціалізованою, що орієнтована лише на виховання ритмічного відчуття музики через рух, а поширилася у різних мистецьких сферах, дозволяючи використовувати принцип тілесних ритмів для розуміння змін темпоритму життя в ситуації глобальних цивілізаційних змін (індустріалізація, урбанізація та ін.). Попри парадоксальність концепції ритмопластичного виховання Е. Жак-Далькроза (поєднання підкорення внутрішнім закономірностям ритмічної структури музичного твору із вільним тілесно-пластичним вираженням, що не унормоване жодною хореографічною системою), вона стала популярною як серед професійних танцівників та хореографів, так і захопила сотні аматорів. Ритм став своєрідним художнім концептом українського модерну, проявився у творчості ряду танцювальних студій Б. Ніжинської, А. Пашковської, Е. Вульф, Шапошникової-Вехович та ін.), що використовували систему Е. Жак-Далькроза як спосіб оновлення традиційної хореографічної лексики, розширення можливостей танцювального мистецтва у новій суспільно-політичній та художньо-естетичній ситуації. Попри позитивне сприйняття та творче опрацювання системи Е. Жак-Далькроза у ряді мистецьких осередків, зокрема, й хореографічних студіях, в середині 1920-х рр. в УРСР, в ситуації поступового згортання студійного руху та посиленого переорієнтування культурної політики з розмаїття творчих проявів на моновекторність, спостерігаємо різку критику далькрозівських принципів.

Ключові слова: ритмопластичний танець, Еміль Жак-Далькроз, танцювальні студії, український модерн, хореграфія, танець.

Kolomiiets Viacheslav, *Honoured Culture Worker of Ukraine, Director of the Serge Lifar Kyiv Municipal Academy of Dance*

The Ideas of Emile Jacques-Dalcroze's Rhythm Plastic in the Dance Studios of Soviet Ukraine From the Late 1910s to the Early 1920s

The purpose of the article is to analyse the processes of spreading the ideas of E. Jacques-Dalcroze's rhythm plastic education in the practice of dance studios in Soviet Ukraine as a manifestation of modern aesthetics. **The research methodology** is based on the principle of historicism, methods of analysis, comparison, deduction, art studies analysis. **The scientific novelty** of the article consists in updating the methodology of perceiving the rhythm plastic education system of E. Jacques-Dalcroze not as narrowly specialised, but as a general culture, which allows us to talk about rhythm

© Коломієць В. А., 2024

in the work of choreographers as a concept of Ukrainian modernism; in the introduction into scientific circulation of materials clarifying and supplementing the panorama of the spread of the E. Jacques-Dalcroze system in Soviet Ukraine. **Conclusions.** In the process of crystallisation, the rhythm plastic theory of E. Jacques-Dalcroze did not remain narrowly specialised, focused only on the education of the rhythmic sense of music through movement, but spread in various artistic spheres, allowing the use of the principle of bodily rhythms to understand changes in the tempo of life in a process of global civilisational changes (industrialisation, urbanisation, among others). Despite the paradoxical nature of the concept of rhythm plastic education by E. Jacques-Dalcroze (combining obedience to the internal laws of the rhythmic structure of a musical piece with a free physical and plastic expression that is not regulated by any choreographic system), it became popular both among professional dancers and choreographers and captivated hundreds of amateurs. Rhythm became a unique artistic concept of Ukrainian modernism, manifested in the work of several dance studios of B. Nizhynska, A. Pashkovska, E. Wulf, Shaposhnykova-Vekhovych, and others), which used the system of E. Jacques-Dalcroze as a way of updating the traditional choreographic vocabulary, expanding possibilities of dance art in the new socio-political and artistic-aesthetic situation. Despite the positive perception and creative elaboration of the system of E. Jacques-Dalcroze in several artistic centres, in particular, choreographic studios, in the mid-1920s in the Ukrainian SSR, in the situation of the gradual collapse of the studio movement and the intensified reorientation of cultural policy from the diversity of creative manifestations to monovectorism, we observe a sharp criticism of Dalcroze's principles.

Keywords: rhythm plastic dance, Emile Jacques-Dalcroze, dance studios, Ukrainian modern choreography dance.

Актуальність теми дослідження. Модерне мистецтво в Україні 1910-х–1920-х рр. стало феноменом світового мистецтва, і вагому роль у його формуванні відіграв художній концепт ритму, що багатоаспектно був розроблений наприкінці XIX – на початку XX ст. філософами, соціологами, істориками, у тому числі й митцями, зокрема Е. Жак-Далькрозом. Масштабність впливу системи ритмічного виховання останнього на хореографічне мистецтво зумовлює актуальність розгляду ролі цієї системи в обраний період.

Аналіз досліджень і публікацій. Вітчизняні дослідники в останні роки все частіше звертаються до проблеми відтворення комплексної панорами розвитку хореографічного мистецтва у добу українського модерну, адже окремі його риси відбилися і у хореографічних феноменах. Серед таких – студії, що застосовували більшою чи меншою мірою принципи Е. Жак-Далькроза. Т. Благова, Г. Веселовська, Л. Вишотравка, У. Данилюк, А. Підлипська, М. Шкарабан та ряд інших науковців розглядають різні аспекти впливу теорії ритмопластичного виховання Е. Жак-Далькроза на архітектоніку хореографічної культури Радянської України. Однак цілісного осмислення проблеми використання ритму як художнього концепту у модерному хореографічному мистецтві кінця 1910-х – початку 1920-х рр. проведено не було.

Мета статті – проаналізувати процеси поширення ідей ритмопластичного виховання Е. Жак-Далькроза у практиці танцювальних студій в Радянській Україні як прояв естетики модерну.

Виклад основного матеріалу. Серед митців, чиї імена стали символами українського модерного мистецтва, переважно, художники, архітектори, поети, як-от О. Богомазов, М. Бойчук, Д. Бурлюк, О. Екстер, В. Кричевський, В. Меллер, Г. Нарбут, А. Петрицький; М. Семенко та ін.; у театральному мистецтві – Л. Курбас, М. Терещенко, В. Блавацький та ін. Хореографічне мистецтво, зважаючи на його консервативність, не перебувало в авангарді мистецьких трансформацій початку XX ст., однак не залишилося осторонь бурхливих процесів оновлення, свідчення чому став танцювальний студійних рух. У Києві, Харкові, Одесі та інших містах створювалися осередки танцювальної творчості, частина з яких перебувала під впливом ідей Е. Жака-Далькроза, надихалася творчістю А. Дункан.

Серед основних рис художнього модернізму України Мирослава М. Мудрак називає «по-перше, потужний магнетичний зв’язок із тогочасними передовими творчими практиками інших частин світу, особливо Західної Європи; по-друге, прагнення не просто сліпо наслідувати такі практики, а й адаптувати їх під те унікальне середовище, яке українські мистці сформували самі; по-третє, культурний клімат, де заохочувались експерименти, змагання, протистояння і не залишалося місця байдужості; нарешті, діяльне бажання вивести національну культуру на арену світового мистецтва нового часу» [Мудрак, с. 299]. І ці риси можна прослідкувати на прикладі поширення системи ритмопластичного виховання Е. Жак-Далькроза у танцювальних студіях.

Базуючись на ідеї провідної ролі ритму у процесі глибинного опанування музики через пластику, Е. Жак-Далькроз створив ритмопластичну теорію, що вплинула на хореографічне мистецтво, особливо на виникнення та поширення його модерного напряму. Попри те, що зовнішня форма композицій Е. Жак-Далькроза орієнтувалася на естетику гімнастичних вправ та візуальну

подібність до античного мистецтва, для представників нових течій хореографії вона стала джерелом натхнення та стимулом для поширення ідей вільного танцю.

Окрім суто музично-ритмічних концепцій, теорія Жак-Далькроза поширювала принцип використання тілесних ритмів для розуміння й аналізу сучасного середовища, в якому відбувалися масштабні цивілізаційні зміни, пов'язані з індустріалізацією та урбанізацією, що впливало на зміну темпоритму життя в цілому.

Розпочавши свою діяльність у Женеві, 1910 року Е. Жак-Далькроз переїжджає до Хелерау у Німеччині, де для поширення його ідей було збудовано Інститут Ритму [Чепалов, с. 13]. Вплив цього осередку ритмічного виховання на тодішню європейську естетику був надзвичайно масштабним, багаточисельні видовища вихованців Школи Ритму відвідували тисячі глядачів, серед яких провідні митці (А. Аппіа, П. Клодель, Ж. Кокто, Б. Шоу [Веселовська, с. 31–32], М. Рейнхардт [Чепалов, с. 13] та ін.). Е. Жак-Далькроз для експериментувань використовував перевірені часом класичні твори Й. Баха, Л. Бетховена, К. Глюка та ін., що згодом стане одним з принципів модерного танцю – використання нетанцювальної, зокрема, симфонічної музики для вільного пластично-танцювального самовираження.

Освоєння музичної структури через пластику тіла, ритмічні рухи стало естетичним підґрунтям багатьох експериментувань у танцювальних студіях. Такі студії по всьому світу брали на озброєння елементи системи Е. Жак-Далькроз, не стала виключенням й Україну. Серед найвідоміших, що застосовували методи швейцарця, студії Києва та Харкова Б. Ніжинської, А. Пашковської, Е. Вульф, М. Познякової, Шапошникової-Вехович та ін.

У Києві поширення далькрозівських ідей пов'язують з просвітницькими лекціями С. Волконського, серед яких оприлюднені у березні 1913 року «Жак Далькроз і його система», «Виразна людина (теорія жесту за Дельсартом)», «Статика. Динаміка». Також помітними стали гастролі в Києві учениць курсів ритмічної гімнастики з тодішньої столиці Російської імперії. «Крім того, у грудні того ж 1913 року у Києві були відкриті перші курси ритмічної пластики при гімназії А. Жекуліної, і з кінця 1910-х рр. у місті працювала безпосередня випускниця геллерауського Інституту Далькроза Адольфіна Пашковська, яка викладала ритмопластику в музично-драматичній школі ім. М. Лисенка, а також мала окрему групу учениць, разом з якими доволі активно пропагувала це вчення» [Веселовська, с. 32–33].

Залишилися свідчення, що Б. Ніжинська, засновниця студії танцю «Школа руху» в Києві, що існувала у 1919–1921 рр., початково досить скептично поставилася до системи Е. Жак-Далькроза [Веселовська, с. 32]. Однак, це не завадило їй практикувати у власній студії «синтетичні принципи системи Далькроза» [Мудрак, с. 192]. На думку А. Підлипської, «Школа руху» для Б. Ніжинської «стала експериментальним майданчиком, де вона працювала над оновленням хореографічної мови, шукала нову ритмопластичну лексику, відмовляючись від класичного танцю (слід зауважити, що класичний тренаж біля станка та на середині залу проводили кілька разів на тиждень для формування універсальних танцівників та підтримки їхньої виконавської форми)» [ПІДЛ, с. 148]

Л. Курбас вважав пластично-ритмічне виховання акторів важливим для втілення авангардної естетики нового театру. У заснованому ним «Молодому театрі» (Київ, 1916–1926) систематичними стали заняття танцем та пластикою задля формування вміння гармонійно рухатися. Певний час тут викладав М. Мордкін (1919 р.). У Харкові в «Березілі» Л. Курбас продовжив цю традицію, запросивши до викладання ученицю Б. Ніжинської – Н. Шуварську [Мудрак, с. 192]. Однак, не можна говорити про пряме наслідування далькрозівської системи Л. Курбасом, адже режисер створив власну синтезовану модель виховання актора, що увібрала також певні теоретичні принципи Ф. Дельсарта, практичні напрацювання А. Дункан та ін., адже «новітні теорії руху український режисер вважав одним із дієвих засобів духовно-фізичного оновлення практики тогочасного театру» [Веселовська, с. 38]. І такий підхід Л. Курбаса є проявом творчого осмислення, а не прямого наслідування певних практик, підпорядкування їх власним унікальним художньо-естетичним концепціям.

У документі «Завдання і програми центрального інституту ритмічного виховання і список вищих початкових шкіл» (1919), що зберігається у Державному архіві Київської області, йдеться про створення в Києві Центрального інституту ритмічного виховання, що мав популяризувати ритмічне виховання та впровадити його у навчальний процес у загальноосвітніх школах. Однак свідчень його повноцінного функціонування знайдено не було.

Поширення принципів ритмопластичного виховання Е. Жак-Далькроза свідчили про вплив західноєвропейських ідей на культурно-мистецьке середовище України, «підкреслювали творчий зв'язок із Заходом» [Мудрак, с. 188]. На цьому акцентує О. Смирнов у статті «Ритм та танець», що вийшла у часописі «Творчість» у Харкові (1919). Автор демонструє вагомість ритму у виникненні мистецтва, зазначає, що до початку ХХ ст. єдиним полем ритмічного виховання було навчання музики та співу, визнає важливість виховання відчуття ритму у сфері руху та «мускульного відчуття» [Смирнов, с. 33].

Автор статті засвідчує, що у січні 1919 року у Харкові відбулися два публічних виступи вихованців місцевої школи Шапошникової-Вехович та п. Веховича, які пройшли до того лише 2–3 місяці підготовки. О. Смирнов зазначає, що учні вже на перших заняттях відмічають незвичайний прилив життєрадісності, бадьорого та світлого почуття: «Всякому повинно бути зрозумілим, який могутній засіб фізичного та морального виховання закладено в методі Далькроза. Напруження та звільнення, енергія тіла та увага, дух та тіло – поєднані в одному ритмічному устремлінні. Це – дисципліна тіла та духу, дисципліна волі, що їх об'єднує, дисципліна особистості. Виховання такого загального відчуття ритму – цілюща противага метушні, що зростає, та судомності темпу нашого життя» [Смирнов, с. 33]. Тут викладено розуміння ролі ритму не лише як вузько-спеціалізована концепція ритмічного виховання у музично-пластичній діяльності, а й глобальніше – у сучасному світі у зв'язку з цивілізаційними процесами та прискоренням темпів життя. Хореографи долучилися до процесів, які М. Мудрик назвала створенням «загального модерного переживання реалій свого часу, щоб на його основі створити систему життя заради майбутнього» [Мудрак, с. 302].

О. Смирнов позиціонує систему як створення нового мистецтва, адже «умовність, однобічність класичного балету» актуалізували питання його реформування, і способом такого реформування, на думку автора, можуть стати внутрішні засоби методики Е. Жак-Далькроза, що є ближчими до природи балету, аніж експресивні та психологічні прийоми, наприклад, А. Дункан.

Серед мистецьких студій значної популярності набув Художній Цех у Харкові. Тут танцювальний клас вела Е. І. Вульф. Публічний виступ вихованців цього класу відбувся у січні та лютому в залі Суспільної бібліотеки, а також у збірних концертах Художнього Цеху. «Програма, складена з творів Шумана, Грига, Чайковського та Шопена (з надмірним переважанням останнього) мала за предмет не балет старого типу, а ритмічний танець характеру середнього між системою Дункан та Далькроза. Можна поставити багато дорікань керівниці. Перший з основних недоліків загальна стягнутість, зв'язаність рухів. Справа явно не лише в індивідуальних здібностях учнів, але у тому, що викладачка не звернула достатньої уваги на розкриття, розгортання їхнього жесту. Звідси – повна відсутність пориву чи пафосу у тих випадках, коли цього вимагає сюжет. Другий, головний недолік – велика кількість експресії, часто досить спірної, –у міміці, грі очей… З психологічним елементом, що за сутністю своєю є чужим для танцю, треба бути дуже обережним, особливо з учнями-початківцями. Можна зауважити ще деякі дрібні дефекти, як-от допущення вільних неритмічних кроків серед танцю чи улюблений прийом лягати на підлогу у фіналі – спрощене рішення, з яким необхідно бути дуже стриманим. Все це – вади, які у танці повинні бути викоренені саме глибшим та повнішим застосуванням принципів системи Далькроза. Але загальний ухил студії Е. Вульф у бік Далькроза все ж ясно відчувається, і це належить гаряче вітати» [с. 35]. Таке розгорнуте художньо-критичне висловлювання щодо діяльності танцювальної студії є доволі рідкісним явищем для тодішнього мистецького дискурсу. Важливо, що дописувач аналізує результати діяльності Е. І. Вульф у художніх категоріях, не застосовуючи соціальні та ідеологічні наративи, що згодом стане шаблонним для виявлення мистецької цінності творчості.

Попри позитивне сприйняття та творче опрацювання системи Е. Жак-Далькроза у ряді мистецьких осередків, зокрема, й хореографічних студіях, в середині 1920-х рр. в УРСР, в ситуації поступового згортання студійного руху та посиленого переорієнтування культурної політики з розмаїття творчих проявів на моновекторність, спостерігаємо різку критику далькрозівських принципів. Л. Кулаковський у статті «Ритмічна гімнастика Жака Далькроза та її значення», що розміщена у двох випусках журналу «Музика», звинувачує швейцарця у насадженні ідеологічно чужої радянському мистецтву системи: «Розуміння ритму як періодизації… довело до того, що його стали ототожнювати з примусом… Вся система Далькроза і є той примус, насильство над психікою. Провадячи

механізацію скрізь, навіть у дитячі ігри, щоб ніби вносити радість до рухів дитини, Далькроз в дійсності механізував радість і тим знищив її. Тому, не є випадково, що перші, хто його гаряче підтримав, були промисловці брати Дорн, що й заснували у своєму селі Геллєрау його Ритмічний Інститут. Система Далькроза, оголена від ілюзорного зв'язку з музикою, є не що інше, як витончена маршировка, що далеко більше гнітить, ніж військова муштра» [Кулаковський, с. 266]. Автор закидає Далькрозу нудність, механічність, схематичність руху, гальмування творчого розвитку особистості, попри те, що принципи Далькроза навпаки були спрямовані на вивільнення людського руху.

Серед найвагоміших аргументів прибрати систему Далькроза з практики використання є те, що вона, на думку Л. Кулаковського, не сприяє вихованню сильної та вольової особистості, що самостійно вирішує свою долю, а не підпорядковується зовнішнім впливам та залежить від них. Автор зазначає: «…автоматизація рухів, яку практикує Далькроз, власне не виховує волі, а, навпаки, атрофірує її, бо зміцнює здатність до безперечної, нерозміркованої слухняності магічній команді «гоп», метру та темпу музики (чисто зовнішнім, а не внутрішнім, особистим імпульсам. Розвитку власної волі досягають… дійсно рухами, але протилежного типу, – рухами, що їх весь час контролює наша свідомість» [Кулаковський, с. 263].

Л. Кулаковський звинувачує прибічників системи Далькроза у невизначеності кінцевої мети, у виродженні, оскільки вона існує у буржуазному оточенні, а не у здоровому радянському середовищі. Останні розділ статті «Класовий елемент в теорії Далькроза» відбиває ідею автора щодо засудження певного світогляду та вагомість фактору соціального середовища, в якому виникає система. Застосування соціальної оптики поступово стає чи не єдиним підходом до визначення цінності того чи іншого культурно-мистецького явища.

Наукова новизна статті полягає в оновленні методології сприйняття системи ритмопластичного виховання Е. Жак-Далькроза не як вузькофахової, а загальнокультурної, що дозволяє говорити про ритм у творчості хореографів як концепт українського модерну; у введенні в науковий обіг матеріалів, що уточнюють та доповнюють панораму поширення системи Е. Жак-Далькроза в Радянській Україні

Висновки. Ритмопластична теорія Е. Жак-Далькроза у процесі кристалізації не залишилась вузько-спеціалізованою, що орієнтована лише на виховання ритмічного відчуття музики через рух, а поширилася у різних мистецьких сферах, дозволяючи використовувати принцип тілесних ритмів для розуміння змін темпоритму життя в ситуації глобальних цивілізаційних змін (індустріалізація, урбанізація та ін.).

Попри парадоксальність концепції ритмопластичного виховання Е. Жак-Далькроза (поєднання підкорення внутрішнім закономірностям ритмічної структури музичного твору із вільним тілесно-пластичним вираженням, що не унормоване жодною хореографічною системою), вона стала популярною як серед професійних танцівників та хореографів, так і захопила сотні аматорів.

Ритм став своєрідним художнім концептом українського модерну, проявився у творчості ряду танцювальних студій Б. Ніжинської, А. Пашковської, Е. Вульф, Шапошникової-Вехович та ін.), що використовували систему Е. Жак-Далькроза як спосіб оновлення традиційної хореографічної лексики, розширення можливостей танцювального мистецтва у новій суспільно-політичній та художньо-естетичній ситуації.

Попри позитивне сприйняття та творче опрацювання системи Е. Жак-Далькроза у ряді мистецьких осередків, зокрема, й хореографічних студіях, в середині 1920-х рр. в УРСР, в ситуації поступового згортання студійного руху та посиленого переорієнтування культурної політики з розмаїття творчих проявів на моновекторність, спостерігаємо різку критику далькрозівських принципів.

Література

1. Благова Т. Хореографічна освіта в Україні у структурі спеціалізованих навчальних закладів 20-х рр. XX ст. Молодь і ринок. 2003. № 1(209). С. 81–87.

2. Веселовська Г. І. Український театральний авангард. Київ : Фенікс, 2010. 368 с.

3. Вишотравка Л. Історичний аспект розвитку ритмопластичного методу Е. Жак-Далькроза в Україні (20–30-ті рр. XX ст.). *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2010. Вип. 11. С. 47–54.

4. Завдання і програми центрального інституту ритмічного виховання і список вищих початкових шкіл, 1919. *Державний архів Київської області*. Ф. 142, оп. 1, од. зб. 108. 3 арк.

5. Кулаковський Л. Ритмічна гімнастика Жака Далькроза та її значення. *Музика*. 1925. № 5/6. С. 209–214.

6. Кулаковський Л. Ритмічна гімнастика Жака Далькроза та її значення (кінець). *Музика*. 1925. №7/8. С. 261–266.

7. Мудрак М. «Нова генерація» і мистецький модернізм. Київ : Родовід, 2018, 352 с.

8. Підлипська А. Концептуально-смислове поле балетної критики в Радянській Україні 1920-1930-х років : монографія. Київ : Ліра-К, 2021. 382 с.

9. Святелик Ю. В. Ритм у хореографії: історичні та мистецькі виміри : автореф. дис… канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – Теорія та історія культури. Київ : КНУКіМ, 2013. 16 с.

10. Смирнов А. А. Ритм и танец. *Творчество*. Харьков, 1919. № 3. С. 32–35.

11. Чепалов О. Хореографічний театр Західної Європи XX ст. : монографія. Харків : ХДАК, 2007. 344 с.

12. Шкарабан М. Система виразності Франсуа Дельсарта в контексті світових сценічних мистецтв : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 – Теорія та історія культури. Київ, 2006. 20 с.

References

1. Blahova, T. (2003). Choreographic Education in Ukraine in the Structure of Specialised Educational Institutions of the 20s of the XX Century. *Youth and Market*, 1 (209), 81–87 [in Ukrainian].

2. Veselovska, H. (2010). Ukrainian Theatrical Avant-Garde. Kyiv [in Ukrainian].

3. Vyshotravka, L. (2010). Historical Aspect of the Development of Rhythm Plastic Method of E. Jacques-Dalcroze in Ukraine (20-30s of the XX Century). Culture and Art in Modern World, 11, 47–54 [in Ukrainian].

4. Tasks and Programmes of the Central Institute of Rhythmic Education and a List of Higher Primary Schools, 1919. State Archive of the Kyiv Region. F. 142, op. 1, unit coll., 108, 3 sheets [in Ukrainian].

5. Kulakovskyi, L. (1925). Rhythmic Gymnastics of Jacques Dalcroze and its Significance. Music, 5/6, 209–214 [in Ukrainian].

6. Kulakovskyi, L. (1925). Rhythmic Gymnastics of Jacques Dalcroze and its Meaning (End). Music, 7/8, 261–266 [in Ukrainian].

7. Mudrak, M. (2018). "New Generation" and Artistic Modernism. Kyiv [in Ukrainian].

8. Pidlypska, A. (2021). Conceptual and Semantic Field of Ballet Criticism in Soviet Ukraine in the 1920s and 1930s. Kyiv [in Ukrainian].

9. Sviatelyk, Yu. (2013). Rhythm in Choreography: Historical and Artistic Dimensions. Dissertation Abstract. Kyiv [in Ukrainian].

10. Smirnov, A. (1919). Rhythm and Dance. Creativity. Kharkov, 3, 32–35 [in Ukrainian].

11. Chepalov, O. (2007). Choreographic Theatre of Western Europe of the 20th Century. Kharkiv [in Ukrainian].

12. Shkaraban, M. (2006). Francois Delsart's System of Expressiveness in the Context of World Performing Arts. Dissertation Abstract. Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 04.01.2024
Отримано після доопрацювання 07.02.2024
Прийнято до друку 15.02.2024