

Наталія Дем'яню

**ФОРМУВАННЯ
НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ МОЛОДІ
В ПЕДАГОГІЧНІЙ СПАДЩИНІ
В. М. ВЕРХОВИНЦЯ**

Монографія

Полтава – 2012

*Рекомендовано до друку вченою радою Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка
(протокол № 7 від 26.02.2010 р.)*

УДК 37 (092): 008 (477) – 053.67
ББК 74.03 (4 Укр) – 8
Д – 32

Д – 32 **Дем'янюк Н. Ю.** Формування національної культури молоді в педагогічній спадщині В. М. Верховинця / Дем'янюк Н. Ю. – Полтава : АСМІ, 2012. – 270 с.

У монографії вперше систематизовано й узагальнено педагогічну спадщину В. М. Верховинця з формування національної культури молоді; обґрунтовано основні підсистеми його педагогічної і мистецької діяльності; виявлено й охарактеризовано складові національної культури в спадщині педагога; сформульовано її концептуальні засади; визначено засоби та розкрито процес формування національної культури молоді в творчості В. М. Верховинця; вивчено досвід впровадження його педагогічних ідей у сучасну практику виховання.

Видання прислужиться фахівцям у галузі історії педагогіки, теорії і методики професійної освіти, учителям, вихователям, студентам і аспірантам, усім, хто цікавиться проблемами виховання молодого покоління.

ББК 74.03 (4 Укр) – 8

ISBN

Рецензенти:

Бойко А. М. – доктор педагогічних наук, професор, член-кореспондент АПН України, завідувач кафедри педагогіки Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Танько Т. П. – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри музично-теоретичної та художньої підготовки, декан факультету дошкільної освіти Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди;

Отлич О. М. – доктор педагогічних наук, старший науковий співробітник, завідувач відділу педагогічної естетики та етики Інституту педагогічної освіти і освіти дорослих АПН України.

ISBN

©Дем'янюк Н. Ю., 2012

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА.....

**Розділ 1. ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ В. М. ВЕРХОВИНЦЯ
З ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ МОЛОДІ**.....

1.1. Національна культура в педагогічній спадщині
В. М. Верховинця.....

1.2. Розвиток системи педагогічної діяльності В. М. Верховинця
з формування національної культури молоді.....

**Розділ 2. ЗАСОБИ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ
КУЛЬТУРИ МОЛОДІ В ПЕДАГОГІЧНІЙ СПАДЩИНІ
В. М. ВЕРХОВИНЦЯ**.....

2.1. Етнографічні дослідження – основа педагогічної та мистецької
діяльності В. М. Верховинця.....

2.2. Рухлива музична гра як засіб формування національної
культури і всебічного розвитку особистості.....

2.3. "Жінхоранс" – лабораторія перевірки і втілення в життя
новаторських ідей педагога.....

2.4. Значення ідей і досвіду В. М. Верховинця та їх упровадження
в сучасну практику формування національної культури молоді.....

ВИСНОВКИ.....

ДОДАТКИ.....

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....

SUMMARY.....

ZUSAMMENFASSUNG.....

ПЕРЕДМОВА

"...Добром пам'ятаю Василя Миколайовича Верховинця за творче натхнення, любов до мистецтва, майстерність... Труд його цінний сьогодні і для майбутніх поколінь..."

І. С. Козловський

В умовах розбудови української державності, докорінних змін у всіх сферах суспільного життя, входження України до європейського освітнього простору стають дедалі актуальнішими проблеми формування національної культури молоді, вивчення і збереження багатой духовної спадщини українського народу, розвитку в українців національної самосвідомості та відчуження етнічної своєрідності, цілісності й єдності. Ключовими серед концептуальних положень реформування системи освіти сьогодення визначаються її національна спрямованість, невіддільність від національного ґрунту, органічне поєднання з історією та традиціями українського народу, про що наголошується в Державній національній програмі "Освіта" ("Україна ХХІ століття"), Національній доктрині розвитку освіти України в ХХІ столітті, Концепції педагогічної освіти та інших державних нормативних документах.

"Формування національної свідомості, любові до рідної землі, свого народу, його культури та історії, забезпечення духовної єдності поколінь" [125, 15–16] не лише потребують розробки й упровадження інноваційних педагогічних підходів і технологій, а й зумовлюють необхідність пізнання, всебічного осмислення і раціонального застосування цінного прогресивного досвіду минулого, усіх найкращих здобутків вітчизняної педагогіки, забороненої чи навмисно забутої спадщини її провідних творців.

Особливе місце в плеяді найталановитіших діячів української національної культури і науки, що стали безвинними жертвами сталінських репресій, належить Василеві Миколайовичу Верховинцю /Костіву/ (1880 – 1938) – репресованому, розстріляному і помертвено реабілітованому видатному музикознавцю, педагогу, етнографу, хореографу, диригенту і композитору – палкому громадянину і великому синові України. Його багатогранна творча діяльність перейнята патріотичною ідеєю українського національного відродження.

Професор В. М. Верховинець – основоположник українського дитячого музично-ігрового репертуару, фундатор теорії української хореографії, постановник першого українського національного балету, дослідник українського фольклору, основоположник українського сценічного жанру – театралізованої пісні, організатор художнього колективу нового типу – жіночого хорового театралізованого ансамблю, один із засновників жанру української революційної масової пісні, автор багатьох хорових творів, романсів, пісень, аранжувань. В. М. Верховинець – новатор у царині педагогіки, який розробив, науково обґрунтував і впроваджував у навчально-виховний процес систему інноваційних засобів виховання: рухливу музичну

гру, театралізовану пісню, вокально-хореографічну композицію, різножанрові фольклорні зразки, танець, хоровий спів.

Найважливішою особливістю спадщини В. М. Верховинця є її підпорядкованість провідній педагогічній меті – формуванню національної культури молоді, що передбачає засвоєння духовних надбань українського народу, виховання національної самосвідомості, громадянськості, гідності, патріотизму, рис національного характеру. Своєю багатогранною творчістю, науково-теоретичною та практичною діяльністю В. М. Верховинець зробив вагомий внесок у розвиток української культури і педагогічної науки. Значення його ідей і досвіду в сучасних умовах зростає й актуалізується.

Опубліковані до цього часу в періодичних виданнях матеріали торкаються лише окремих аспектів діяльності В. М. Верховинця, дають далеко неповне уявлення про його творчість і оцінюють її переважно з мистецтвознавчих позицій. Так, музичній діяльності митця і педагога присвячені публікації М. Боровика (про значення його композиторської творчості для розвитку радянської музичної культури) [79], В. Золочевського (про використання митцем пісенного і хореографічного фольклору) [141], І. Морозова (висвітлюються досягнення В. М. Верховинця в галузі музичного мистецтва) [183], А. Трипільського (аналізується його хормейстерська діяльність) [241], М. Фісуна (про організацію та творчість "Жінхорансу") [48], педагогічній діяльності – стаття М. Лещенко (про виховне значення українського музично-ігрового репертуару для дітей "Весняночка") [167], етнографічній діяльності – праці Г. Дзюби (розглядається обрядовий фольклор у творчості В. М. Верховинця) [126], М. Оніпка (про його участь в етнографічній експедиції до села Яреськи на Полтавщині) [190], хореографічній діяльності – публікації А. Гуменюка (розкривається значення "Теорії українського народного танцю" для розвитку української хореографії) [118], М. Загайкевича (про роль педагога в постановці першого українського національного балету "Пан Каньовський") [137] тощо.

Значної уваги заслуговують публікації сина В. М. Верховинця – Ярослава Васильовича Верховинця [87; 88; 89; 90; 91; 92; 93; 94; 95]. У статті "Відродження школи народного танцю Василя Верховинця" [90] автор глибоко аналізує хореографічну діяльність педагога, розкриває його погляди на розвиток українського хореографічного мистецтва, виявляє принципові позиції В. М. Верховинця щодо вульгаризаторських тенденцій у галузі народної хореографії, розглядає основні положення "Теорії українського народного танцю", наводить приклади використання хореографічної школи митця в сучасному навчально-виховному процесі. Я. В. Верховинець справедливо підкреслює вирішальне значення хореографічної діяльності педагога для становлення і розвитку українського хореографічного мистецтва.

У статті "В. М. Верховинець. Нарис про життя і творчість" [89] Ярослав Верховинець представив найбільш повний біографічний матеріал про митця і педагога, охарактеризував його театральну, диригентську,

хореографічну, етнографічну, педагогічну та композиторську діяльність, визначив коло його наукових інтересів.

Певним внеском у вивчення педагогічної спадщини В. М. Верховинця можна вважати дисертаційне дослідження С. Процик "Проблема удосконалення музично-естетичного виховання школярів у педагогічній спадщині українських радянських композиторів" [204], у якому поряд із діяльністю К. Богуславського, П. Козицького, Ф. Колесси, С. Людкевича, Л. Ревуцького висвітлюються педагогічні ідеї В. М. Верховинця. У роботі розкрито його погляди на зміст, форми та методи музичного виховання, виявлено значущість створеного митцем дитячого музично-ігрового репертуару. Однак у зв'язку з тим, що предметом дослідження є музично-естетичне виховання школярів у педагогічній спадщині декількох українських композиторів, то, по-перше, аналіз спадщини В. М. Верховинця відзначається оглядовим характером, а по-друге, окреслено лише її музично-естетичний аспект, тобто творчість педагога не здобула належного теоретичного осмислення й узагальнення.

Аналіз публікацій свідчить, що до сьогодні педагогічна спадщина В. М. Верховинця не була предметом спеціального наукового дослідження, не розглядалась у загальному контексті його творчої діяльності, що не дозволило визначити її особливості, закономірності та тенденції. Наукові праці, музичні авторські твори, методичні рекомендації, факти з життя і творчості, спогади учнів і сучасників педагога, архівні матеріали і документи тощо підтверджують припущення, що його спадщина має надзвичайно важливе теоретичне і практичне значення. Її вивчення уможливило розкриття змісту багатогранної діяльності В. М. Верховинця, її систематизацію й узагальнення, виявлення засобів і обґрунтування процесу формування національної культури молоді, моніторинг сучасної практики використання його педагогічних ідей.

Недостатнє дослідження й актуальність зазначеної проблеми зумовлюють необхідність вирішення низки завдань: виявити й охарактеризувати складові української національної культури в педагогічній спадщині В. М. Верховинця; систематизувати й узагальнити його педагогічну діяльність з формування національної культури молоді та виокремити її основні підсистеми; визначити засоби й обґрунтувати процес (його етапи, тенденції та специфіку) формування національної культури молоді в педагогічній спадщині В. М. Верховинця; показати досвід упровадження творчої спадщини педагога в сучасних умовах та окреслити перспективи її подальшого використання.

Під час роботи над монографією застосовувались сучасні наукові підходи до вивчення персоналій: біографічний, що передбачає аналіз діяльності в часі та просторі; феноменологічний, який виявляє значення суб'єктивного досвіду як основного критерію сутності особистості; герменевтичний, що припускає коментування, пояснення життєпису й ідей персоналії через призму історико-культурної традиції; синергетичний, який дає змогу обґрунтувати наукові ідеї різноманітними нелінійними зв'язками

між теоріями; парадигмальний, що дозволяє розглядати розвиток ідей персоналії з позицій науки, її внутрішньої динаміки.

Провідними методами дослідження визначені історико-логічний і системно-структурний аналіз, історико-педагогічний аналіз і синтез, історико-ретроспективний, персоналістично-біографічний, хронологічний, пошуково-бібліографічний, порівняльно-зіставний, класифікація, періодизація, узагальнення, систематизація емпіричних матеріалів, вивчення досвіду використання спадщини В. М. Верховинця в сучасному навчально-виховному процесі.

У монографії вперше систематизовано й узагальнено педагогічну спадщину В. М. Верховинця з формування національної культури молоді; обґрунтовано основні підсистеми його педагогічної діяльності; виявлено й охарактеризовано складові національної культури в спадщині педагога (фольклор, музичне, хореографічне і драматичне мистецтво); визначено засоби (різножанрові фольклорні зразки, рухлива музична гра, театралізована пісня, вокально-хореографічна композиція, танець, хоровий спів) і розкрито процес формування національної культури молоді; вивчено досвід упровадження та сформульовано концептуальні основи педагогічної спадщини В. М. Верховинця. У науковий обіг уведені нові, неопубліковані раніше дані й архівні матеріали щодо його життя, діяльності та творчого спадку.

Автор виражає щиру вдячність науковому керівникові дисертаційного дослідження і рецензенту монографії – доктору педагогічних наук, члену-кореспонденту АПН України, завідувачу кафедри педагогіки Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка професорові Аллі Микитівні Бойко, рецензентам – доктору педагогічних наук, професорові Т. П. Танько і доктору педагогічних наук, старшому науковому співробітнику О. М. Отич, кандидату педагогічних наук, доценту О. О. Лобач за конструктивні поради при підготовці монографії, працівникам Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України, Центрального державного історичного архіву України, Архіву Служби безпеки України, Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, Державного архіву Полтавської області, архіву Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка, музею "Музична Полтавщина" Полтавського музичного училища імені М. В. Лисенка, а також усім, хто на різних етапах роботи допомагав і сприяв виходу цієї праці у світ. Глибоку подяку автор висловлює Ярославу Васильовичу Верховинцю за надання надзвичайно цінних порад, документів і фотоматеріалів із власного архіву.

РОЗДІЛ 1

ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ В. М. ВЕРХОВИНЦЯ З ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ МОЛОДІ

1.1. Національна культура в педагогічній спадщині В. М. Верховинця

На сучасному етапі реформування національної системи освіти, входження України до європейського освітнього простору поряд із розробкою і впровадженням інноваційних підходів і технологій виховання педагогічна наука звертається до прогресивних ідей і досвіду вітчизняних педагогів минулого. Вивчення їх спадщини сприятиме відтворенню історії розвитку національної освіти і педагогічної думки як цілісного процесу, поверненню українському народові незаслужено забутих і втрачених імен визначних діячів національної культури і науки, збагаченню теорії та практики виховання.

Василь Миколайович Верховинець /Костів/ (1880 – 1938) – видатний український музикознавець, педагог, етнограф, хореограф, диригент і композитор. Його творчість розвивалась під безпосереднім впливом демократичних ідей українського національного відродження кінця ХІХ – початку ХХ століть. Саме в цей час передова українська громадськість усвідомила необхідність створення національної школи як підґрунтя самостійної Української держави і визначення концептуальних засад національної освіти і національного виховання.

Педагогічна спадщина В. М. Верховинця становить глибоко національне за своєю сутністю і виховне за змістом явище, яке органічно поєднує його педагогічну і мистецьку творчість, науково-теоретичну і практичну діяльність. Її непорушними підвалинами є українська національна культура. "Національна ідея і національна культура – це найголовніше, на що спирався В. М. Верховинець, – підкреслює син педагога – Ярослав Васильович Верховинець. – Якщо це відкинути, то вихолоститься вся його творчість та не буде мати ніякої основи" [53].

Національну культуру можна визначити як процес розкриття людських сутнісних сил конкретного народу протягом усієї його історії. Вона є сукупністю матеріальних, суспільно-політичних, технологічних, наукових, філософських, етичних, естетичних та інших цінностей, що створені цим народом безпосередньо, так само, як і цінностей, які він дістав у процесі взаємодії з іншими народами та активно використовував у своєму прогресі [63, 42]. У національній культурі віддзеркалені психологія й історія народу в усій її суперечливості та конкретності, що надає культурі так званої "самобутності". Іншими словами, національна культура – це відображення і вираз у нормах поведінки, у правилах життя і діяльності, у традиціях і звичаях народу того, що специфічно для його етноісторичної соціальної індивідуальності, історичної долі, неповторних обставин його минулого і

сучасного буття, мови, релігії, географічного положення, контактів з іншими народами [209, 7].

Кожну національну культуру єдиним цілим робить факт існування етносу, нації як певної цілісності. Це – не механічна суміш, що створюється під впливом близьких діалектів мови та економічних процесів. Культурна цілісність етнічного цілого забезпечує спадковість передачі від покоління до покоління культурної спадщини – інформації, правил і норм, що гарантують історичне відтворення і самоідентичність соціуму. Ядро культури створюється століттями і поступово набуває стійкості та міцності соціокультурно-генетичного апарату. Це здійснюється завдяки особливому "захисному" культурному поясу, який складається з системи соціальних, поведінкових, моральних та інтелектуальних реакцій на всі види акультурації [209, 10]. Він перешкоджає зворотному впливу на ядро культури з боку зовнішнього культурного середовища, захищає його від руйнування і трансформації.

Якщо матеріальну культуру нації визначають рівень і спосіб виробництва матеріальних цінностей, то духовну культуру – якість духовного життя, рівень досягнень нації в духовній діяльності. Вона спрямована на створення духовних цінностей у всіх сферах суспільної свідомості – науці, філософії, мистецтві, політиці, праві, моралі, релігії, тобто, пов'язана з виробництвом ідей, свідомості, почуттів, мислення. У цих сферах відбиваються способи відображення буття у відповідних їм видах духовної діяльності і духовного виробництва.

Українська культура є узагальненим вираженням творчих зусиль народу, його здобутків у всіх сферах суспільної свідомості. Її ідейною основою є пріоритет загальнолюдських цінностей і визнання унікальності, своєрідності людської особистості. Про глибокі історичні корені української культури свідчать мовні, археологічні, міфологічні та етнографічні факти: тисячі пісень, казок, легенд, міфів, поетичні обряди, археологічні знахідки й інші духовні цінності. Видатний український церковний, державний і культурний діяч І. І. Огієнко писав: "...терниста путь, що нею йшли ми віки, творячи свою власну українську культуру, ...часто стомлені падали на тернистим шляху, проте ніколи ми не спинялися в своїй культурній роботі, а все прямували вперед та вперед..." [189, 263]. Духовна спадщина української культури є самотутнім явищем, що відзначається яскравим національним колоритом, віддзеркалює духовний світ українського народу, його темперамент, національний характер, створює його неповторний образ.

Духовні цінності більше, ніж матеріальні, відзначаються національною специфікою. Насамперед це стосується художньої культури, яка охоплює літературу, музику, живопис, хореографію, архітектуру, театр тощо. У ній національні моменти виявляються, по-перше, у національних рисах життєвого матеріалу (історія народу, природні умови його розвитку, матеріальна культура, риси сімейно-побутового устрою, традиції, звичаї, психічний склад нації), по-друге, у специфічних виразних засобах національної культури (національна мова, національно-специфічні засоби

образно-художнього мислення в поезії, музиці, художні традиції). У першому випадку національний момент міститься в об'єкті художнього відображення, у другому – у самому процесі виробництва художніх цінностей. Наприклад, у засобах музичної виразності зв'язок із національними традиціями простежується в особливостях мелодико-ритмічних інтонацій, ладотонального розвитку, метроритміки, структури, фактури, манери виконання, що найбільш помітно у фольклорі. Отже, національний колорит художніх творів створюється шляхом зображення побуту, традицій і умов життя народу властивою народній творчості та вдосконаленою впродовж століть художньо-виразною мовою. Для музичних творів і науково-методичних праць В. М. Верховинця характерними є і національний об'єкт, і національно-специфічні засоби художньої виразності. Українська художня культура є основою його творчості.

Перебуваючи під впливом прогресивних ідей свого часу, В. М. Верховинець підпорядковував усю свою багатогранну діяльність у різних галузях науки і мистецтва завданням формування національної культури молоді. "Формування" в перекладі з латинської означає утворення, складання, породження, надання будь-чому певної форми [224, 563]. Виходячи з цього, формуванням у педагогічному розумінні є процес цілеспрямованого впливу, в результаті якого виробляються певні духовні або фізичні якості особистості. Отже, під "формуванням національної культури молоді" розуміємо процес передачі їй духовної спадщини і суспільно-історичного досвіду українського народу, вироблення потреби і здатності сприймати, розуміти, примножувати його духовні надбання, прищеплення рис національного характеру, патріотичних почуттів, розвитку національної самосвідомості та гідності. Використовуючи поняття "молодь", маємо на увазі дітей дошкільного, шкільного віку, юнацтво, студентську, робітничу, творчу молодь.

Маючи метою формування національної культури молоді, В. М. Верховинець у своїй творчості спирався на такі складові української національної культури: фольклор, музичне, хореографічне і драматичне мистецтво.

Стійким фундаментом музично-педагогічної, хореографічної, науково-теоретичної, диригентської, композиторської діяльності В. М. Верховинця є фольклорно-етнографічний матеріал. Педагог уважав, що у формуванні національної культури, морально-етичних принципів і норм поведінки в різних сферах суспільного життя – у праці, сім'ї, науці тощо, у всебічному розвитку особистості поряд із традиційними інститутами виховання чимала роль належить українській народній творчості [3, 21]. Тому не випадково В. М. Верховинець звернувся до етнографії – науки, об'єктом вивчення якої є народи-етноси, схожість і відмінності їх способу життя, походження, розселення, культурно-історичні взаємовідносини [146, 7]. Предметом його наукових захоплень були найбільш характерні особливості культури і побуту українського народу – звичаї, традиції, обряди, народне мистецтво, усна

народна творчість, які у своїй сукупності створюють його специфічне етнічне обличчя.

Протягом багатьох років В. М. Верховинець досліджував український фольклор і на його основі будував свою теоретичну і практичну діяльність. Це зумовлено тим, що фольклор є такою формою суспільної свідомості, у якій інтегрувалася, закріплювалася й акумулювалася вироблена народом традиційна інформація: етнічна самосвідомість, історична пам'ять, міфологія, етнічні настанови, осмислення обрядів, символізація матеріальних явищ, стереотипи соціонормативної культури тощо [120, 71]. Тобто, через фольклор від покоління до покоління передавалися суспільно-історичний досвід, морально-етичні, правові, естетичні, релігійні уявлення, мудрість народу. В художніх образах українського фольклору розкриваються найкращі риси національного характеру – патріотизм, хоробрість, чесність, людяність. Йому властиві життєвість змісту, велика емоційна сила, образна виразність, яскравий національний колорит.

Виходячи з цього, у творчій діяльності В. М. Верховинця реалізовано такі основні функції фольклору: виховну, пізнавальну й естетичну. З одного боку він розглядав фольклор як засіб формування національного світогляду, а з іншого – як цінний педагогічний матеріал, що містить практичні виховні настанови і поради. Отже, виховна функція фольклору в творчості педагога здійснюється через розповсюдження шляхом прямого спілкування і навчання певних норм, правил поведінки, навичок, звичаїв, традицій, зміст яких визначається безпосередньо практичними потребами суспільства.

До виховної функції фольклору щільно примикає пізнавальна, що полягає в збереженні та передачі накопичених у народі окремих наукових уявлень як безпосередніх емпіричних знань. У цьому значенні фольклор застосовувався В. М. Верховинцем як засіб формування сукупності знань народу про себе й оточуючий світ, їх поширення і сприймання.

Важливу виховну роль педагог надавав естетичній функції фольклору. Фольклорні зразки, на його думку, – "скарби і самоцвіти народного мистецтва" сповнені естетичним змістом, який надає кожному з них, незалежно від його жанру і суті, високе, істинно художнє звучання. Їх естетичний контекст безпосередньо пов'язаний з естетичними і моральними уявленнями народу, а втілений у них художній ідеал протистоїть частковості, розщепленню цілісності життя, сприяє естетичному сприйняттю дійсності. Позитивним педагог уважав і те, що фольклор виховує не шляхом словесних переконань і доказів, а, виходячи зі своєї природи, художньо-образним розкриттям певних життєвих явищ і ситуацій, тобто здійснює емоційно-естетичний вплив на психіку вихованців, а отже, і на їх практичну діяльність.

Для розуміння місця і ролі фольклору в спадщині В. М. Верховинця звернемося до його визначення і класифікаційних критеріїв. Серед існуючих суперечливих думок учених (С. К. Бисикало [75], В. Г. Бойко [115], О. І. Дея [121], В. Я. Проппа [202], К. В. Чистова [258] та інших) найбільш повно відповідає нашому дослідженню визначення В. Є. Гусєва, за яким фольклором є "художнє відображення дійсності в словесно-музично-

хореографічних і драматичних формах колективної народної творчості, що відбиває світогляд народу і нерозривно пов'язана з його життям і побутом" [120, 5]. З таких позицій розглядав фольклор В. М. Верховинець.

Поліелементність, синкретичність фольклору зумовлює розподіл фольклорних жанрів по розрядах за засобами художньої виразності та за характером їх комбінації. Тобто, класифікація фольклорних жанрів базується на співвідношенні того, що відображено в тому чи іншому виді фольклору, і того, якими образно-художніми засобами це досягається. У залежності від співвідношення "об'єктивного" і "суб'єктивного" у фольклорі, від того, що переважає в тому чи іншому жанрі – узагальнення об'єктивних явищ дійсності (процеси, події, що відбуваються в житті природи, суспільства та ін.), або ставлення людини до дійсності (вираження внутрішнього стану, думок, почуттів), жанри фольклору поділяються на епічні, ліричні і драматичні [120, 104].

До епічних належать прозаїчні та пісенні жанри (за класифікацією В. Є. Гусєва), у яких переважає типізація явищ об'єктивної дійсності над вираженням ставлення до неї. До ліричних – пісенні, музично-хореографічні, пісенно-хореографічні жанри, у яких переважає типізація ставлення людини до дійсності. Драматичні жанри – обрядове дійство, гра, народний театр – передбачають взаємопроникнення "об'єктивного" і "суб'єктивного", розкриття внутрішнього стану людини і ставлення її до дійсності в процесі діяльності. Майже всі ці жанри знайшли своє втілення в творчості педагога (таблиця 1).

З епічних жанрів В. М. Верховинець використовував казку, де образно-художніми засобами є слово і міміка. Як епічне оповідання чарівно-фантастичного, алегоричного і соціально-побутового характеру зі своєю системою художніх засобів, що підпорядковані героїзації позитивних і сатиричному викриттю негативних образів [130, 6], казки відображають елементи духовної та матеріальної культури різних епох, соціальні суперечності, морально-етичні принципи і світогляд народу. Українські казки глибоко самобутні, бо увібрали в себе національні традиції, естетичні та етичні ідеали своїх творців. В. М. Верховинця як педагога приваблювало в цьому жанрі й те, що казки виконують повчально-розважальну функцію, допомагають становленню людини як особистості, а ідея перемоги добра над злом утверджується в них оптимістичними за змістом кінцівками.

Таблиця 1

Фольклорні жанри в творчості В. М. Верховинця

Рід фольклору	Поєднання складових елементів			
	Слово – міміка	Слово – музика	Музика – танець	Слово – музика – танець – міміка
Епічний	Прозаїчні жанри	-	-	-

Ліричний	-	Пісенні жанри	Музично-хореографічні жанри	Пісенно-хореографічні жанри
Драматичний	-	-	-	Обрядове дійство, гра

У педагогічній спадщині В. М. Верховинця представлені здебільшого казки про тварин. Виникнувши в стародавні часи як оповідання з досвіду мисливців, вони слугували для передачі молоді знань про життя і поведінку тварин, особливості полювання на них. Пізніше в таких казках виявився антропоморфізм, що полягав в уподібненні поведінки тварин людській. Вираженням у алегоричній формі ідеї боротьби добра зі злом є викриття жорстокості, зарозумілості, безчестя сильних і захист слабких, утвердження правди і справедливості [115, 217]. З метою формування національної культури, світогляду, виховання морально-етичних принципів і норм поведінки в дітей педагог включив невеликі казки в поетичній формі до репертуарно-методичного посібника "Весняночка" [1], доповнюючи їх відповідним музичним супроводом та інсценізацією. Він використовував ці твори в процесі підготовки майбутнього вчителя в Київському педагогічному інституті, Полтавському інституті народної освіти, Харківському музично-драматичному інституті. Серед них – "Котик Мурчик" [3, 60], "Сидить Василь" [3, 59], "Два півники" [3, 261].

Важливе місце в творчості В. М. Верховинця посідає український ліричний фольклор: пісенний, музично-хореографічний, пісенно-хореографічний. Гносеологічною особливістю лірики як одного із засобів пізнання навколишнього світу є чуттєвий характер сприймання об'єкта, естетична оцінка якого виявляється у сфері емоційного, експресивного. Ліричний фольклор за своєю специфікою фокусує увагу на особі виконавця, відображаючи його почуття, внутрішній світ, темперамент, світовідчуття [265, 180]. Він відзначається винятковою різноманітністю жанрових форм, настроєвої шкали, тематичних розгалужень, функціональних призначень. Відбиваючи духовний світ українського народу, його високі моральні й естетичні ідеали, ліричний фольклор містить у собі невичерпний виховний потенціал. Саме тому він став предметом наукових досліджень педагога.

Пісенні жанри за своєю природою є словесно-музичними: в них засобом типізації ставлення до дійсності виступає пісенна мова. Текст і мелодія пісні органічно взаємозв'язані, доповнюють і збагачують одне одного, посилюють ті елементи ліризму, які недостатньо виразно передаються кожним із них окремо. Такий синтез, на думку В. М. Верховинця, збільшує виховні можливості жанру. Тривалий час студіюючи, систематизуючи й обробляючи пісенний фольклор, він дійшов висновку про те, що "...в пісні виливаються жарти, радощі й страждання народні, ...народ проявляє свої почуття, співаючи веснянки, щедрівки, петрівочні та інші побутові й історичні пісні..." [6, 121]. Учений пересвідчувався, що українська народнопісенна творчість вирізняється

інтонаційним багатством мелодій, розмаїттям ритмічних рисунків, своєрідністю гармонічних барв, специфічністю ладотонального устрою, виразністю й емоційною насиченістю поетичних текстів.

Зважаючи на класифікаційний критерій естетичного ставлення до дійсності, різні типи емоційного стану, галузь пісенної лірики поділяється на пісні трудові, заклинальні, гімнові, героїчні, елегійні, жартівливі, сатиричні [120, 145].

У педагогічній і мистецькій діяльності В. М. Верховинець використовував трудові пісні, що виражають емоційне ставлення до будь-якого виду праці, до її умов або результатів. Як один із найдавніших цей жанр пісенної лірики супроводжував колективну працю людей. Але у своєму історичному розвитку він поступово відмежувався від безпосередньо виробничої діяльності та модифікував у інші жанрові різновиди, де зображення трудового процесу і вияв ставлення до нього набули різноманітних форм. З музичного боку трудові пісні характеризуються чітким метроритмом, куплетною побудовою, ладовою усталеністю. Прикладом їх застосування в творчості педагога є українські народні пісні "Ой ми поле оремо" [3, 199], "Вийшли в поле косарі" [3, 232], "Женчичок" [3, 173], "Ой піду я та по Дунаю" [7, 83].

Учений записував і опрацьовував ліричні заклинальні пісні, зміст яких ширший за тематику трудових, адже охоплює не лише заклинання продуктивних сил природи, але й поширюється на різні моменти життя людини. Їх виникнення пояснюється вірою первісної людини в магічну, чудодійну силу слова, "його здатність однією своєю появою творити те, що ним означено" [75, 110]. Художня і виховна цінність заклинальних пісень полягає в образно вираженому, узагальненому в них бажанні щастя, здоров'я, добра, достатку. З часом утративши магічну функцію, вони перетворились на музично-поетичні мініатюри, що супроводжують народні звичаї, обряди, дитячі ігри, застосовуються в побуті. Заклинальні пісні здебільшого найпростіші за своєю музичною будовою, обмежуються невеликим діапазоном, мають регулярно-чітку метроритміку. Серед них у спадщині педагога використані веснянка "Розлилися води" [3, 108], обжинкова "Іди, іди, дощику" [3, 110], колискові "Ой люлю, люлю" [3, 85], "Котику сіренький" [3, 87], весільні "Благослови, Боже" [7, 81], "Ой годі, годі, пшенице" [7, 83] та інші.

Для вирішення конкретних педагогічних завдань у працях "Весняночка" [3], "Українське весілля" [7], у практичній музично-педагогічній діяльності В. М. Верховинець звертався до ліричних гімнових пісень, які характеризуються динамічністю мелодичного розвитку і соковитим національним колоритом. У них народ виявляє почуття радості, захоплення, вдячності, поклоніння, що звернені до природи, людини чи будь-якої важливої події в житті. З урочистих, хвалебних співів вони перетворилися на обрядові вітальні пісні: щедрівки, веснянки, весільні, величальні тощо. Мета цих пісень – "звеличити трудову людину, ...висловити їй найкращі побажання та зичення" [121, 12]. Прикладом гімнових пісень у

творчості педагога є весільні "Ой у садочку гильчастім" [7, 122], "Хміль лугами" [7, 131], щедрівка "Ялина" [3, 284], гагілка "Ой зійшло три зіроньки" [3, 184].

Прагнучи виховувати дітей у душі патріотизму та любові до захисників рідної Вітчизни, В. М. Верховинець використовував героїчні пісні. Вони типізують почуття, що охоплюють народ у боротьбі з ворожими силами під час війн і повстань та виражаються безпосередньо як настрої тих, хто співає, в суб'єктивно-об'єктивному образі. У героїчних піснях прославляються ратні подвиги, визвольна боротьба українського народу проти іноземних поневолювачів, підноситься ідея патріотизму. Вони "становлять народну святиню, ...в них горить любов до батьківщини, виблискує слава минулих подвигів" [129, 364]. Характеру героїчних пісень відповідає їх музична будова: розширений звуковий склад мелодій, інтонаційна свобода, ладові зіставлення, перемінні метри, асиметричні структурні схеми. Серед них є наспівні, сумні та бойові, маршові пісні. У репертуарно-методичному посібнику "Весняночка" В. М. Верховинець пропонує для розучування героїчні пісні "Ой ходить Іванко" [3, 143], "А вже весна" [3, 105] та інші.

З метою формування національної культури, збагачення духовного світу вихованців педагог у своїй творчій діяльності застосовував ліричні елегійні пісні. У них типізовані почуття журби, туги, горя, що покликані певними обставинами життя людей, соціальним становищем, розлукою, невдачами, нещасливим коханням. У цих піснях почуття "лавиною б'ють із глибини серця і ні на мить не холонуть..." [75, 241]. Наскільки різні приводи, що їх породжують, настільки й різноманітні зміст, форма і структура елегійних пісень. Вони зустрічаються серед родинно-побутових, суспільно-побутових, хороводних, в обрядових циклах.

Чимало елегійних пісень зібрано в науково-етнографічній праці В. М. Верховинця "Українське весілля". Вони супроводжують найбільш драматичні епізоди весільного обряду. Наприклад: "Кісоньки мої" [7, 105], "Віночку мій перловий" [7, 109], "А в неділеньку рано" [7, 116]. Педагога приваблювала надзвичайна мелодійність і виразність елегійних пісень, якими він збагатив і зміст репертуарно-методичного посібника "Весняночка". Серед них – "Шумить, гуде сосононька" [3, 147], "Ой гілля-гілочки" [3, 164], "Ой летіла зозуленька" [3, 157].

Однією з найпривабливіших рис національного характеру українців є гумор, який В. М. Верховинець любив, цінував і вбачав у ньому потужний виховний і розвивальний потенціал. Він уважав, що жарт і гумор приносять радість, яка є "неперевершеним засобом пробудження дитячого мозку до активної діяльності" [3, 23]. Тому не випадково у своїй творчості педагог звертався до українських жартівливих пісень, у яких народний гумор виражається з приводу різних обставин життя людини, відхилень від норм народної етики, моралі, естетичних уявлень і смаків [120, 148]. Жартівливих пісень особливо багато серед танцювальних, коломийок, частівок. Вони відзначаються насиченістю динаміки, переважанням дрібних тривалостей, симетричною будовою мелодій, зіставленням паралельних ладів, завдяки

чому складається їх жвавий, рухливий характер. Прикладом жартівливих пісень у спадщині педагога є такі: "Гей ви, хлопчики" [3, 294], "Нуте, хто з вас" [3, 295], "Шум" [3, 140], "Зять тещеньку просить" [7, 145].

Національна культура у творчості В. М. Верховинця також представлена особливою галуззю української пісенної лірики – дитячим фольклором. Створені народом веселі пестушки, утішки, лічилки – коротенькі ігрові пісеньки, що сприяють вирішенню суто педагогічних завдань: активізують, заохочують до діяльності, розвивають і розважають дитину. Ці самобутні фольклорні зразки розкривають перед нею скарбницю рідної мови, дають найпростіші уявлення про близький їй світ, будять енергію, рухливість, бадьорість [127, 47]. Ураховуючи їх важливе виховне і розвивальне значення, педагог включив до репертуарно-методичного посібника "Весняночка" 16 пестушок, утішок і лічилок: "Дибидибиди" [3, 43], "Ладки, ладки" [3, 46], "Гоп-гоп" [3, 48], "Сорока-ворона" [3, 56], "Равлик-павлик" [3, 52] та інші.

Отже, усе жанрове розмаїття ліричного пісенного фольклору як складової української національної культури було предметом наукових досліджень В. М. Верховинця та використано ним у теоретичній і практичній педагогічній і мистецькій діяльності. Так, лише в науково-етнографічній праці "Українське весілля" педагог зібрав понад 140 різножанрових ліричних пісень, у репертуарно-методичному посібнику "Весняночка" – 26. Ліричний пісенний фольклор він застосовував у роботі зі шкільними, студентськими, професійними театральними і хоровими колективами (театр М. К. Садовського, "Товариство українських артистів", Полтавська окружна хорова капела, Харківська показова хорова капела "Чумак", жіночий хоровий театралізований ансамбль "Жінхоранс" тощо), у хоровій студії при Музичному товаристві імені М. Д. Леонтовича в Києві, у процесі підготовки майбутнього вчителя в Київському педагогічному інституті, Полтавському інституті народної освіти, Харківському музично-драматичному інституті та в інших закладах.

Проведене дослідження свідчить, що особливе місце в творчій спадщині В. М. Верховинця належить національному хореографічному мистецтву, яке розглядається як складова українського ліричного фольклору. У музично-хореографічному жанрі засобами образно-художньої типізації ставлення до дійсності, вияву почуттів і настрою слугують музика, танець і міміка. Педагог розглядав танець як вид мистецтва, що ґрунтується на виразності ритмічного руху і пластики людського тіла й організується в просторі та часі в єдину композицію [59, 37]. Значні виховні можливості хореографії, на думку педагога, полягають у тому, що художній образ, який лежить в основі танцю, розкриває, з одного боку, об'єктивну картину дійсності, а з іншого – суб'єктивне, індивідуальне бачення її виконавцем, тобто створюється в процесі художнього узагальнення через індивідуально неповторну форму.

Танець є невід'ємною частиною культури українського народу і з давніх часів супроводжує його життя. Якщо на початковому етапі розвитку

танці були не стільки засобом задоволення естетичної потреби людей, скільки простим і надійним способом спілкування, передачі та збереження цінного виробничого досвіду за допомогою жестів і ритмічних рухів тіла [72, 49], то пізніше вони поступово естетизувались і стали явищем мистецьким. При цьому танці удосконалювались, збагачувались і в подальшій історико-художній еволюції постали в суто хореографічному вигляді, апелюючи вже не до інтелектуальних здібностей, а безпосередньо до почуттів та естетичного попиту суспільства. В українському танці відтворюється все розмаїття народного життя: звичаї, картини побуту, трудові традиції, світоглядні уявлення, мрії та сподівання українців. Звертаючи увагу на тісний зв'язок людини з природою в хореографічному фольклорі, педагог писав: "У танцях є ...весняний подих вітру, тепле лагідне літо, багата, щедра осінь і холодна зимова задумливість. Наш народ, який одвічно зжився з чистою незайманою природою, передає в них усю її незрівняну красу" [6, 121].

Студіюючи народні танці, В. М. Верховинець помітив, що одні з них проходять "легко й мило", другі – "з шумом, бурхливо", а деякі – "грізно, войовничо". Таке різноманіття настроїв і почуттів передається за допомогою "особливої мови українського танцю, яка завжди свіжа, нова і мила", "мальовничих фігур і широкої, нічим не обмеженої фантазії думок" [6, 124]. Українське хореографічне мистецтво в спадщині педагога представлене двома жанровими формами: побутовим і сюжетним танцем. (Хороводи розглянемо в групі пісенно-хореографічних жанрів, бо одним із засобів художньої виразності в них виступає пісенна мова.)

Побутові танці є невід'ємною частиною щоденного життя українців та виконуються на народних гуляннях, святах, вечірках. До них належать гопакі, метелиці, козачки, коломийки, гуцулки тощо. Їх інструментальним супроводом служать різноманітні за ідейно-емоційним змістом мелодії, значна частина яких часто відтворюється як самостійні інструментальні п'єси [244, 5]. Побутові танці приваблювали В. М. Верховинця тим, що саме в них найбільш виразно проявляються риси українського характеру: волелюбність, героїзм, завзяття, винахідливість, дотепність, скромність, веселість. З метою формування національної культури молоді він використовував їх у своїй різнобічній діяльності. Так, у науковій праці "Теорія українського народного танцю" [6] докладно описані й оброблені з музичного боку танці "Гопак" [6, 109], "Козачок" [6, 130], "Два херсонські танці" [6, 112]. Їх педагог ставив на сцені театрів М. К. Садовського, "Товариства українських артистів", Харківського театру музичної комедії в п'єсах "Зальоти соцького Мусія", "Паливода", "Маруся Богуславка", "Катерина" [85, 72], застосовував у роботі з організованим у театрі М. К. Садовського молодіжним хореографічним гуртком, у навчально-виховному процесі під час викладання українських народних танців у трудовій школі імені І. П. Котляревського в Полтаві.

Сюжетні танці, у порівнянні з побутовими, є найбільш удосконаленими з художнього боку і найбільш різноманітними за тематикою. У них засобами хореографії відображаються конкретні явища навколишнього життя,

природи, трудові процеси. Характерним для сюжетних танців є збереження елемента драматизації, а назви визначаються їх змістом. Наприклад, описаний педагогом у "Теорії українського народного танцю" сюжетний танець "Шевчик" дістав свою назву через те, що в ньому імітується робота шевця, який нібито сукає дратву, витягує шкіру, крає, прибиває та виконує інші виробничі дії.

У загальній композиції танців цього типу чітко простежується розвиток сюжетної лінії. Вони умовно поділяються на чотири тематичні групи [244, 7], кожна з яких представлена в творчій спадщині В. М. Верховинця:

- 1) тема праці – танець "Шевчик";
- 2) народна героїка – танець "Аркан";
- 3) народний побут – танці "Роман", "Василиха", "Рибка";
- 4) окремі явища природи, зображення виробничих знарядь у дії – танці "Віз", "Журавель".

Наприклад, у театрі М. К. Садовського митцем були поставлені гуцульський танець "Аркан" в опері "Галька", танець "Роман" – у п'єсі "Пісні в лицах", танці "Віз" і "Журавель" виконувалися жіночим хоровим театралізованим ансамблем "Жінхоранс". Ці танці в полегшеному варіанті він рекомендував розучувати з дітьми та включив до хореографічного додатку репертуарно-методичного посібника "Весняночка".

Етнографічні дослідження хореографічного фольклору як складової української національної культури дали змогу В. М. Верховинцю не лише зібрати і систематизувати надзвичайно цінний матеріал, але й створити на його основі науково-теоретичну базу для подальшого розвитку української хореографії "Теорію українського народного танцю", стати співавтором і одним із постановників першого національного балету "Пан Каньовський" (музика М. Вериківського). У цьому полягає новаторство митця в галузі українського хореографічного мистецтва.

У спадщині педагога широко представлений ліричний пісенно-хореографічний фольклор. Він поєднує найбільш складні за своєю природою жанри, у яких засобами образно-художньої типізації ставлення до дійсності виступають слово, музика, танець і міміка. Якщо в них словесний текст виражає думку, окреслює художній образ твору, розповідає про події, обставини, визначає певний внутрішній стан, то музика, жест, хореографічний рух глибше розкривають ліричний підтекст пісні, її емоційний зміст [120, 144]. Наявність у пісенно-хореографічних жанрах ігрового елемента наближає їх до драматичного фольклору. Крім того, вони відзначаються яскраво вираженою національною специфікою. Такий спектр художньо-виразних засобів значно розширює виховні можливості українського пісенно-хореографічного фольклору, що і спонукало В. М. Верховинця до впровадження в практику національного виховання молоді його трьох основних жанрових форм: танцювальної пісні, хороводу, хороводно-ігрової пісні.

Танцювальними є пісні, які виконують у супроводі танцю. У них хореографічний елемент посилює емоційний зміст пісні, створює

експресивний ліричний образ співочого колективу або соліста, трансформує почуття через рух. Танцювальні пісні є невід'ємним елементом обрядів і народних свят. У педагогічному процесі Василь Миколайович використовував танцювальні пісні "Перепілка" [3, 168], "Плету лісочку" [3, 185], "Ой на валу, на валу" [7, 134] тощо.

Хороводи – це пісні, що співають у круговому русі або танці, у яких не розігрується будь-який сюжет, а дія повторює, ілюструє зміст пісні. Їх виконання здебільшого пов'язується з обрядовими діями, традиційною зустріччю весни (весняні хороводи), відзначенням літа (купальські хороводи), святкуванням Нового року та іншими урочистими заходами [114, 12]. Прикладом є весняні хороводи "Кривий танок" [3, 179], "Крокове колесо" [3, 177], "Дружба" [3, 182], весільний хоровод "Шум" [3, 140]. Ці та інші фольклорні хороводні зразки педагог представив у репертуарно-методичному посібнику "Весняночка", включав до репертуару "Жінхорансу" та інших мистецьких колективів.

Хороводно-ігровими є пісні у формі діалогу, що відтворюється двома рядами виконавців, або лірично забарвлене сюжетне оповідання, яке розігрується одним чи двома солістами в центрі кола. Вони відображують найрізноманітніші сторони життя українського народу. В. М. Верховинець звертався до хороводно-ігрових пісень переважно з трудової тематики, бо в них емоційно виражається ставлення людини до праці, колоритно імітуються господарські процеси: оранка, сівба, поління тощо [114, 15]. Серед них – "Женчикок" [3, 173], "Мак" [3, 190], "Ой вийтеся, огірочки" [3, 119]. В їх поетичних текстах славиться праця, передаються почуття, настрої та думки трудівників. Педагог широко використовував весняні хороводно-ігрові пісні в роботі з "Жінхорансом", наприклад, "Подояночка" [3, 158], "Мак" [3, 190], "А ми просо сіяли".

Отже, ліричні пісенно-хореографічні жанри, що поєднують у собі літературний, музичний, хореографічний і драматичний елементи, інший різножанровий ліричний фольклор В. М. Верховинець уважав ефективними засобами формування національної культури молоді та використовував у своїй мистецькій і педагогічній діяльності.

Іншою галуззю української національної культури, яка безпосередньо пов'язана зі спадщиною педагога, є народне драматичне мистецтво. Драматичний фольклор об'єднує такі форми народної творчості, у яких основним засобом, що організує всі художньо-зображувальні елементи, є дія. До нього належать обрядові ігри, народні ігри і власне народна драма [120, 152].

У науково-етнографічній праці "Українське весілля" В. М. Верховинець представив повний запис найбільш розгорнутого взірця родинно-побутової обрядовості – традиційного народного весілля, у якому відбився весь процес розвитку суспільства, міфологічні, релігійні, морально-етичні, правові погляди українського народу [243, 170]. Соковитим національним колоритом відзначаються всі драматичні, вокально-хорові та хореографічні епізоди обряду. Його словесний супровід надзвичайно

різноманітний за тематикою та жанрами, включає театралізовані сценки, замовляння, прислів'я, приказки і найбільш повно передає українську ментальність. Надзвичайна виразність, поетичність, ліричність, інтонаційне багатство весільних пісень – величальних, елегійних, жартівливих, заклиналих тощо є відображенням найкращих традицій українського мелосу. У весільному обряді В. М. Верховинець убачав значні потенційні можливості для духовного, морально-етичного, естетичного виховання, формування національної культури молоді [7, 74], тому намагався зберегти цей безцінний скарб для майбутніх поколінь. Окремі епізоди (пісні, хороводи, ігри) записаного обряду в адаптованому вигляді він включив до репертуарно-методичного посібника "Весняночка" ("Шум" [3, 140], "У вишневому садочку" [3, 160], "Ой летіла зозуленька" [3, 157]), використовував при постановці вистав у театрах М. К. Садовського, "Товариства українських артистів" ("Дві сім'ї", "Прислужники", "Зальоти соцького Мусія" та ін.) [9, 59], у роботі з "Жінхорансом".

Працюючи над репертуарно-методичним посібником "Весняночка", педагог звернувся до іншого фольклорного драматичного жанру – народної гри, яка поступово відмежувалася від обряду і, зберігаючи свою образно-драматургічну природу, увійшла в повсякденний побут. До того ж, виникло чимало самостійних драматичних ігор – невеличких жартівливих сценок [120, 155]. В. М. Верховинець виявив і обґрунтував невичерпні можливості цього жанру для формування національної культури і всебічного розвитку підростаючого покоління. Він використовував народні ігри на теми: "Тварини", "Рослини", "Город", "Трудовий процес", "Патріотизм", "Весна", "Літо", "Осінь", "Зима". Наприклад, "Ходить гарбуз" [3, 229], "Качка йде" [3, 211], "Заїнько" [3, 134], "Ой до нори, мишко" [3, 117], "Старий горобейко" [3, 208]. Ігровий матеріал учений застосовував у процесі підготовки майбутнього вчителя в Київському педагогічному інституті, Полтавському ІНО, Харківському музично-драматичному інституті.

Дослідження драматичного фольклору мали вирішальне значення для створення В. М. Верховинцем першого українського музично-ігрового репертуару для дітей "Весняночка", започаткування національного сценічного жанру – театралізованої пісні та організації художнього колективу нового типу для його сценічного втілення – жіночого хорового театралізованого ансамблю "Жінхоранс". Отже, український фольклор є джерелом і фундаментом його творчих досягнень у галузі педагогіки, музичного і хореографічного мистецтва.

Визначне місце в творчості педагога належить хоровому мистецтву, що являє собою широкий пласт української художньої культури та містить невичерпні духовні можливості, шедеври хорової спадщини і давні національні співочо-виконавські традиції. Для вирішення своїх педагогічних завдань він спирався на інтонаційно-пісенну природу української музики, домінуючий вокально-хоровий спосіб вираження духовного змісту, які відображують своєрідність світосприйняття народу, історичні прикмети формування його художньої свідомості. Зразки вітчизняної хорової класики –

твори М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича та інших видатних майстрів несуть у собі певні національні ознаки: характерні особливості українського мелосу, гармонії, поліфонічного розвитку, ладового устрою, метроритміки. В. М. Верховинця приваблювали високодуховна сутність, гуманістична спрямованість, демократичність і доступність хорового мистецтва, можливість безпосередньої духовної єдності виконавців у спільному процесі співу, багатоголосна основа і багатотембровість, які справляють сильний вплив на слухачів, взаємозв'язок музики і слова, що сприяє розвитку музичних здібностей, активізації основних проявів психіки, емоційної сфери і розумової діяльності.

З метою формування національної культури педагог прагнув залучати молодь до надбань українського хорового мистецтва, розвивати в неї свідоме сприйняття музичних творів, здатність розуміти їхній зміст, усвідомлювати художню цінність. Протягом усього творчого життя він організовував і успішно очолював професійні й самодіяльні хорові колективи: шкільні та театральні хори, студентський хор Полтавського інституту народної освіти, Полтавську окружну хорову капелу, хорову студію при Музичному товаристві імені М. Д. Леонтовича, Харківську показову хорову капелу "Чумак", жіночий хоровий театралізований ансамбль "Жінхоранс" і багато інших.

Кращі традиції української хорової класики і фольклору В. М. Верховинець майстерно поєднував у своїй диригентсько-хоровій діяльності, що надавало їй інноваційного характеру. Це виявлялося, наприклад, у поданні народнопісенного матеріалу в академічній манері виконання, в аранжуванні українських народних пісень згідно законів класичної музичної композиції [42, 3]. Отже, збагачуючи здобутки української нації в галузі хорового мистецтва, педагог використовував його задля національного виховання, розвитку творчих здібностей і духовного вдосконалення молоді.

Українські фольклор і хорова культура значно вплинули на становлення В. М. Верховинця-композитора. Його власні твори відзначаються глибоко національним характером, адже віддзеркалюють найтипівші риси українського народного мелосу. Їм властиві неповторна мелодійність, різноманіття гармонічних барв, чітка метроритміка, ладотональна сталість. Вони сповнені внутрішнім оптимізмом і позитивністю світосприйняття. Ранні оригінальні твори митця, на превеликий жаль, назавжди втрачені. Весь збережений композиторський доробок створено на слова українських поетів: Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, О. Олеся, М. Вороного, Д. Загула, М. Хвильового, М. Рильського, П. Тичини, П. Капельгородського, В. Сосюри тощо. До нього належать 18 хорових творів ("Ой красна весно", сл. Ю. Жилка [8, 52], "На стрімчастих скелях", сл. П. Тичини [8, 60], "Облетіли пелюстки", сл. В. Чумака [8, 56] та ін.), 19 пісень і романсів ("Стежинка", сл. І. Франка [4, 26], "Гей, піду я в ті зелені гори", сл. Лесі Українки [4, 15], "Дрімає білий ліс", сл. М. Рильського [4, 48]

та ін.), 90 дитячих пісень і мелодій, що написані для репертуарно-методичного посібника "Весняночка" ("Весна зиму проганяє", сл. Т. Шевченка [3, 99], "Коваль", сл. В. Верховинця [3, 253], "Сонечко", сл. П. Гай [3, 94] та ін.), аранжування українських народних ("Ой у полі вітер віє", "Їхали козаки", "Ой дівчина по гриби ходила" та ін.) і революційних пісень ("Інтернаціонал", "Марсельєза", "Варшав'янка" та ін.). Серед авторських творів – революційні масові пісні ("Більше надії, брати", сл. В. Чумака, "Грими, грими, могутня пісне", сл. Д. Загула, "За Батьківщину", сл. М. Вороного та ін.).

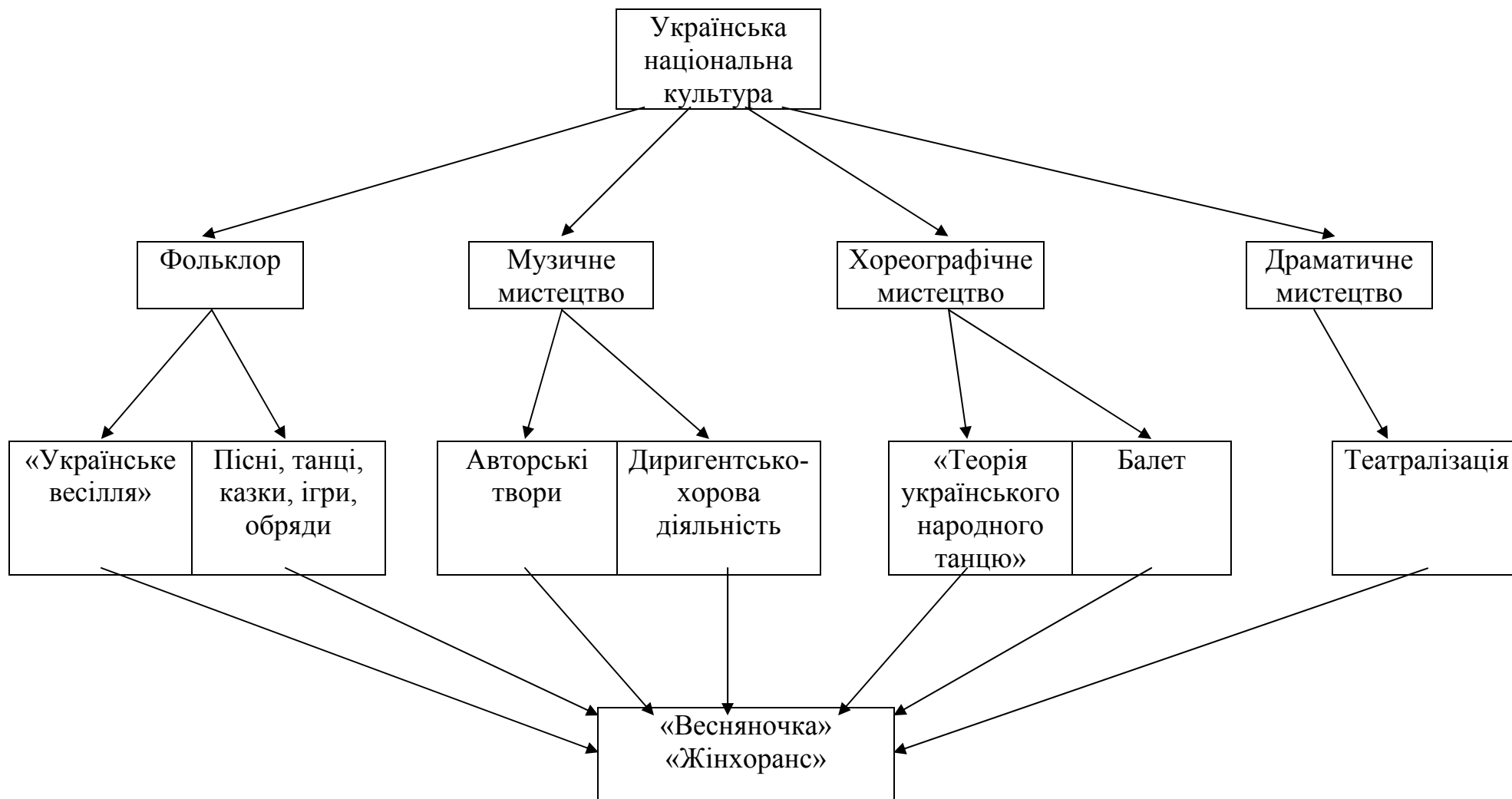
Отже, педагогічна і мистецька діяльність В. М. Верховинця, з одного боку, ґрунтується на складових української національної культури – фольклорі, музичному, хореографічному і драматичному мистецтві, а з іншого – значно розвиває та збагачує їх (схема 1).

Проведене дослідження дозволяє зробити висновок, що педагогічна спадщина В. М. Верховинця – явище глибоко національне, невід'ємне від історії та культури українського народу. Національна культура, яка є вираженням творчих зусиль народу в усіх сферах суспільної свідомості та зосередженням його духовних цінностей, живила творчість педагога. Перебуваючи під впливом ідей українського національного відродження, він підпорядковував свою педагогічну і мистецьку діяльність завданням формування національної культури молоді та будував її на основі складових української культури – фольклору, музичного, хореографічного і драматичного мистецтва. Це зумовило новаторство В. М. Верховинця в галузі педагогіки. Керуючись принципами застосування етнографічного матеріалу і комплексного використання елементів музичного, хореографічного і драматичного мистецтва, він розробив, обґрунтував і впроваджував у навчально-виховний процес інноваційні засоби формування національної культури молоді – рухливу музичну гру, театралізовану пісню, вокально-хореографічну композицію, різножанрові фольклорні зразки, танець, хоровий спів. Педагог є основоположником українського дитячого музично-ігрового репертуару, що лежить в основі збірки "Весняночка" (156 ігор і пісень), сприяє національному вихованню і всебічному розвитку підростаючого покоління.

До новаторських здобутків В. М. Верховинця в царинах етнографії, музичного і хореографічного мистецтва належать: створення науково-етнографічної праці "Українське весілля" – повного запису весільного обряду з нотним додатком (понад 140 музичних номерів); розробка теоретичної бази для розвитку української хореографії, видання наукової праці "Теорія українського народного танцю", постановка першого національного балету; започаткування українського сценічного жанру – театралізованої пісні, організація художнього колективу нового типу – "Жінхоранс".

Як зразок органічного поєднання педагогічної, етнографічної, музичної, хореографічної та композиторської творчості, система педагогічної діяльності В. М. Верховинця впродовж усього його життя перебувала в постійному розвитку.

Національна культура в педагогічній спадщині В. М. Верховинця



1.2. Розвиток системи педагогічної діяльності В. М. Верховинця з формування національної культури молоді

Педагогічні погляди Василя Миколайовича Верховинця, початок творчої діяльності якого припадає на межу XIX – XX століть, формувались під впливом ідей українського національного відродження, що базувались на принципах етнічної тотожності, спільної мови і культури та поширились у другій половині XIX сторіччя в колах прогресивної української інтелігенції [231, 201]. Виявляючи складові національної ідентичності, вона зосередила увагу на визначальних рисах своєї етнічної спільності: історії (В. Антонович, М. Грушевський, М. Костомаров, М. Маркевич, Д. Яворницький та ін.), фольклорі (В. Гнатюк, М. Лисенко, М. Максимович, М. Цертелєв, П. Чубинський та ін.), мові (І. Войцехович, О. Огоновський, О. Павловський, О. Потебня та ін.), літературі (Г. Квітка-Основ'яненко, П. Куліш, Леся Українка, Т. Шевченко та ін.). Поширювалися тенденції переосмислення ролі освіти в національному становленні українців. Школа почала розглядатись "як джерело і вихідна підстава для перетворення української етнографічної маси в новочасну націю, щоб досягнути остаточної національної мети і матеріальний добробут" [261, 28].

Розвиток ідей українського національного відродження, поступове зростання національної самосвідомості сприяли загостренню боротьби демократичних сил із консервативними підвалинами в усіх сферах життя українського суспільства: соціальній, політичній, економічній. Проте в освітній справі залишались невирішеними глобальні проблеми: недостатня кількість українських шкіл, незадовільний рівень навчання, відсутність національного змісту і національного духу в навчально-виховному процесі тощо. На Східній і на Західній Україні навчання українською мовою заборонялось урядами правлячих режимів, які тим самим дискримінували українців. Доступність освіти зумовлювалася соціальним, а на Західній Україні здебільшого і національним походженням. Так, наприклад, у 1895 році у Львові навчалося 54% дітей польської національності та лише 4% – українців, на 30 тисяч українців – мешканців Львова існувала лише одна міська школа з українською мовою навчання, а в місті Стрию – жодної. Взагалі для трьохмільйонного українського населення Галичини в 1895 році існувало лише 1816 початкових шкіл, більшість з яких фактично були польськими [37]. Шкільною справою там керувала Крайова шкільна рада, яка протягом тривалого часу проводила антиукраїнську освітню політику, була адміністративно-поліційною установою галицького намісництва. М. Грушевський з цього приводу писав: "Народна школа ні своїм числом, ні своєю організацією потреб народу не заспокоює ані в приближенню. Ні одної школи виділової, ні одної учительської семінарії, ні одної школи реальної, а смішно мале число українських гімназій і кілька катедр на львівському університеті отсе образ нашої публічної, чужим режимом вповні поневоленої на ласку і не ласку йому виданої школи в Галичині" [117, 3].

Існуючий стан освіти не міг задовольнити потреб українців у пізнанні своєї історії, мови, багатомісної культури. Він зосереджував на собі увагу багатьох видатних представників українського суспільства, які своєю науковою, громадською та культурно-просвітницькою діяльністю сприяли відродженню і зміцненню української нації, наданню їй значення самобутньої етнокультурної одиниці. Про необхідність виховання молоді на національних засадах наголошували В. Антонович, Б. Грінченко, М. Грушевський, Д. Дорошенко, М. Драгоманов, О. Духнович, І. Крип'якевич, П. Куліш, С. Русова, І. Франко, Я. Чепіга тощо. Вони прагнули того, щоб школа була національною (здійснення навчання рідною мовою), вільною (забезпечення вільного і всебічного розвитку здібностей дитини), природничою (опора на закони природи) [261, 9].

Важливу роль у підтримуванні цих ідей, піднесенні національної свідомості, культурному розвої західноукраїнської спільноти, поступовому згуртуванні української нації відігравали громадсько-культурні та політичні організації. Серед них – товариства "Просвіта", "Рідна школа", "Руська бесіда", "Наукове товариство імені Т. Г. Шевченка", "Січ", "Академічний кружок", "Сокіл" тощо, громади, що були "справжньою школою науки рідної мови, літератури та історії" та діяли при гімназіях Львова, Самбора, Перемишля, Дрогобича, Тернополя та інших міст. Позитивний вплив на формування громадської думки мали прогресивна західноукраїнська преса ("Нива", "Правда", "Мета" та ін.), функціонування українського театру в Львові, який у той час став центром духовного і суспільно-політичного життя Галичини, де зосереджувалися передові національні сили.

У педагогічній думці кінця XIX – початку XX століття стверджується ідея народності. Її було обґрунтовано в працях О. Духновича, К. Ушинського, де наголошувалось на необхідності наповнення національним духом змісту і форм навчально-виховного процесу, адже "у кожного народу своя особлива система виховання, своя особлива мета і свої особливі засоби досягнення цієї мети" [246, 48]. Ці настанови далі розвивались у науково-педагогічних дослідженнях О. Барвінського, Г. Врецьони, О. Іванчука, В. Ільницького, М. Пачовського, І. Ющишина тощо. На їхнє переконання, український народ повинен мати власну систему освіти, яка би будувалася на національному ґрунті та сприяла вихованню національно свідомого, розумного, правдивого молодого покоління, здатного привести українців до соціальної справедливості та державної самостійності.

Суттєво впливали на розвиток ідей національного виховання в Галичині педагогічні теорії Й. Ф. Гербарта, Я. А. Коменського, Й. Г. Пестолоцці, в яких домінуючими визначались гуманістична спрямованість і природовідповідність освіти, виховуюче навчання. Передова педагогічна громада намагалась використати той зарубіжний педагогічний досвід, який відповідав ментальності української дитини, обстоювала необхідність вивчення в школах рідної мови, літератури, народної творчості,

звичаїв і традицій українців, розробляла завдання, принципи, зміст і засоби національного виховання.

У сфері вітчизняної музичної педагогіки того часу поширювалась тенденція до використання в навчально-виховному процесі українського пісенного фольклору. Вона розвивалась у творчості С. Воробкевича, Ф. Колесси, М. Леонтовича, М. Лисенка, С. Людкевича, Я. Степового, К. Стеценка та інших знаних митців. Ними проводилася кропітка пошуково-етнографічна робота, укладалися збірки народних пісень, хороводів, створювалися вокальні та хорові обробки, готувалися методичні поради. Але найбільш повного і визначного втілення ця тенденція набула в педагогічній діяльності та спадщині Василя Миколайовича Верховинця – учня і послідовника Миколи Віталійовича Лисенка. Вона трансформувалась у його теоретичне і практичне кредо – концепцію національного виховання засобами української народної творчості.

В. М. Верховинець уважав, що відродження культури українського народу має здійснюватися шляхом збирання, збереження і передачі підрастаючому поколінню її духовних цінностей – своєрідного генофонду нації, в якому закована інформація про її менталітет, найхарактерніші риси й особливості [3; 6; 7]. Тому головним напрямом різносторонньої діяльності педагога було формування національної культури молоді засобами народного пісенного, хореографічного і драматичного мистецтва на всіх ступенях системи народної освіти, починаючи з дошкільного виховного і закінчуючи вищим навчальним закладом.

Дослідження педагогічної діяльності та спадщини В. М. Верховинця дозволило розглядати їх як систему, що складається відповідно до періодів його життя і творчості з чотирьох підсистем:

- 1) вчителювання в народних школах Галичини і початок мистецької діяльності (1899 – 1904 рр.);
- 2) театральна музично-виховна та етнографічно-дослідницька діяльність (1904 – 1919 рр.);
- 3) педагогічна діяльність у вищих навчальних закладах (1919 – 1930 рр.);
- 4) педагогічна і культурно-просвітницька робота з мистецькими колективами (1930 – 1938 рр.).

Василь Миколайович Верховинець (Костів) народився 5 січня 1880 року в селі Старий Мізунь Долинського повіту Станіславського воєводства Галичини (нині Івано-Франківська область) у сім'ї малоземельного селянина. Його мати – Марія Олександрівна Костіва (уроджена Янцур) мала чудовий сопрановий голос, знала багато народних пісень, нерідко наспівувала їх сину, з раннього дитинства відкриваючи перед ним чарівний світ музики.

Батько – Микола Ілліч Костів – керував церковним хором у сільській церкві. Як високоосвічена, талановита і патріотично налаштована людина, він збирав і записував українські народні пісні, легенди, обряди й інший фольклорний матеріал. Микола Ілліч організував і очолював великий хор односельців, у якому Василь брав активну участь, вражаючи слухачів

надзвичайно красивим і дзвінким дискантом. За словами свідків, його голос був справжньою прикрасою хору.

Нерідкими були тематичні концерти української пісні та поезії, які готував і проводив М. І. Костів у Старому Мізуні й навколишніх селах. На них декламувалися твори Т. Шевченка, І. Франка та інших українських поетів, сприяючи поступовому піднесенню національної свідомості, підвищенню освітнього і культурного рівня незаможного селянства.

Дух любові та шанобливого ставлення до народного мистецтва, літератури і музики, що панував у родині Костівих, позитивно впливав на виховання Василя Миколайовича. Він захоплювався народними танцями і піснями, залюбки співав у шкільному і церковному хорах, виявляв виняткові музичні здібності та невпинне тяжіння до навчання, що, переважно, і визначило його майбутнє. Отже, саме в сім'ї закладалися стійкі підвалини подальшої успішної творчості В. М. Верховинця як митця, музикознавця і педагога.

Проте "зовсім непросто було сільському хлопцеві, – пише Ярослав Верховинець, – здобути освіту і вибитись у люди за часів Австро-Угорської монархії, коли люто переслідувалось усе українське з боку цісарського уряду. На долю дітей прикарпатських хліборобів у кращому разі випадало завершення науки в межах чотирикласної сільської школи, та й то з господарським ухилом. А далі – виснажлива довічна праця заради виживання. Про вищу освіту годі було й мріяти!" [89, 14].

Помітивши різнобічні творчі здібності Василя, священник Старомізунської сільської церкви Володислав Дорожинський порадив М. І. Костіву відвезти дванадцятирічного сина після закінчення сільської школи для подальшого навчання у Львів. У 1892 році юнак вступив до бурси при Ставропігійському інституті, де готували слухачів для духовної та вчительської семінарії. Опанування музичної грамоти, сольфеджіо, церковнослов'янської мови, духовної музики й обрядів учні цього закладу поєднували з вивченням загальноосвітніх дисциплін у міських школах або в Українській гімназії. У сімейному архіві Ярослава Васильовича Верховинця зберігається копія атестату успішності Василя Костіва в бурсі за 1895 рік, яка свідчить про його значні досягнення в оволодінні предметами навчальної програми.

Після закінчення бурси в 1895 році та складання вступних іспитів Василь Миколайович був зарахований до учительської семінарії в місті Самборі. Відчуваючи нестримне тяжіння до мистецтва і прагнучи в майбутньому реалізуватись у ньому, він у часи навчання був частим відвідувачем українського музично-драматичного та оперного театрів у Львові. Величезне враження на нього справляли виступи видатних українських співаків Соломії Крушельницької й Олександра Мишуги, що мало позитивний вплив на його становлення як музиканта й актора.

У статті "В. М. Верховинець. Нарис про життя і творчість" Я. В. Верховинець пише: "Василь Миколайович мав веселу вдачу, був спритний, рухливий, любив гімнастику – заради неї відвідував гімнастичні

курси при Краківському товаристві "Sokol" (1900 р.). Дуже шанував гурт і завжди був душею товариства. А як приїде додому, збере народ навколо себе та й каже: "Ану, браття, заспіваймо!". Усі співали й танцювали, а він грав на скрипці. Люди говорили, що був першокласним скрипалем. Тільки-но з'являвся Василь Костів у Мізуні або у Вигоді (селище, де народилася його мати), то відразу скрізь починались колядки, пісні та ігри, кругом усе так і кипіло-співало!" [89, 15].

У 1899 році В. М. Верховинець успішно завершив навчання в семінарії та отримав диплом "Городського народного вчителя", здобувши спеціальну педагогічну освіту. Свій творчий шлях він розпочав в одній із народних шкіл міста Калуша (1899 – 1900 рр.), пізніше вчителював у селах Угриново і Бережниці Калушського повіту (1901 – 1904 рр.). Учні та колеги педагога у своїх спогадах відзначали його самовіддану любов до дітей і вміння з ними працювати. Наприклад, Степан Янківський розповідав: "Діти бідних часто приходили до школи голодні. Василь Миколайович піде в місто, купить чорного хліба, по кусневі дасть, а тоді питає урок" [2, 5].

Вихований на кращих традиціях української народної творчості, В. М. Верховинець із перших кроків педагогічної діяльності усвідомив необхідність упровадження її елементів – ігор, пісень, танців, обрядів у навчально-виховний процес, наповнення його національним змістом. Педагога непокоїло те, що багатий ігровий матеріал, створений народом і породжений дитячою фантазією, поступово забувається і безслідно гине, ніким не записаний і не впорядкований [93, 14]. Тому в цей час він розпочинає етнографічно-дослідницьку роботу: здійснює перші спроби запису та студіює український пісенний, танцювальний, ігровий фольклор. У ньому В. М. Верховинець убачав потужний виховний і розвивальний потенціал.

Удосконалюючись як педагог і музикант, у народних школах Галичини Василь Миколайович керував великими учнівськими хорами, до репертуару яких включав обробки українських народних пісень з елементами народної хореографії, був організатором і постановником аматорських театральних вистав. Численні виступи цих художніх колективів, що приваблювали шанувальників українського мистецтва і користувались широкою популярністю, активізували культурне життя всього Калушського повіту.

Проте надзвичайна музична обдарованість, чітко визначене прагнення пов'язати своє життя з мистецтвом і зробити кар'єру сольного співака, намагання отримати професійну вокальну освіту зумовили вступ В. М. Верховинця в 1900 році на вокальний відділ Краківської консерваторії. Для більшого заглиблення в процес навчання він водночас брав приватні уроки в Олександра Мишуги, із січня 1900 по серпень 1901 року співав у Руському народному театрі при львівському товаристві "Руська бесіда" [34]. Слід зазначити, що Василь Миколайович володів прекрасним лірико-драматичним тенором і був блискучим співаком.

Отже, перша підсистема – вчителювання в народних школах Галичини і початок мистецької діяльності (1899 – 1904 рр.) – характеризується

виявленням яскравих музичних, педагогічних, організаторських здібностей В. М. Верховинця, визначенням його головної педагогічної мети – формування національної культури молоді засобами української народної творчості. Систематизація й узагальнення його творчої діяльності засвідчують органічну єдність її музичного і педагогічного аспектів.

Друга підсистема включає театральну музично-виховну та етнографічно-дослідницьку діяльність педагога (1904 – 1919 рр.) і складається з двох ланок:

1) 1904 – 1912 рр. – театральна та етнографічно-дослідницька діяльність, удосконалення музично-професійної майстерності;

2) 1912 – 1919 рр. – створення науково-теоретичної бази для розвитку українського хореографічного мистецтва й обрядової пісенної творчості, музично-виховна діяльність із формування національної культури молоді.

Здобуті професійні вокальні вміння і навички, накопичений корисний досвід роботи зі шкільними хоровими колективами й аматорськими драматичними гуртками сприяли подальшій успішній театральній діяльності педагога. У лютому 1904 року він удруге був зарахований до трупи Руського народного театру при львівському товаристві "Руська бесіда", у складі якої гастролював майже всіма містами Галичини і Буковини. У багатьох спектаклях В. М. Верховинець виступав як актор-співак ("Продана наречена", "Галька", "Катерина", "Пан професор Хитрий" та ін.) та керував театральним хором. Копії одного з ангажементів Василя Миколайовича (за 1906 рік) та афіш вистав, у яких він брав участь, зберігаються в сімейному архіві Я. В. Верховинця.

Дослідження архівних матеріалів і документів, бібліографічних джерел показує, що багатогранне мистецьке обдарування педагога – співацьке, акторське, хормейстерське, балетмейстерське, диригентське поступово розкрилося під безпосереднім керівництвом (з 1905 по 1915 рік) видатного українського театального діяча Миколи Карповича Садовського. У 1905 році він очолив трупу театру при львівському товаристві "Руська бесіда" і, завдяки своєму режисерському й акторському таланту, участі в спектаклях славетних українських акторів Марії Заньковецької та Северина Паньківського, привів її до сенсаційного успіху та визнання. Своім щирим захопленням новим директором Василь Миколайович ділився з редактором журналу "Буковина", письменником Ярославом Веселовським у листі від 2 жовтня 1905 року: "...Але ж не думайте, пане Славіку, що я його хвалю от так через те, що його люблю більше всіх минулих директорів. Ні! І люблю, і хвалю через те, що він єсть тим чоловіком, який собі на любов і хвалу усієї нашої Русі вповні заслуговує. Відколи він прийшов, відколи зачав над нами працювати, так хотілося б ударити в усі дзвони по всій Галичині..." [89, 16].

Дослідник історії українського театру в Галичині Степан Чарнецький, висвітлюючи цей період, писав: "Садовський виявив великий хист у тому, що вмів відкривати іскру божу в акторах. Люди, що їх старше покоління акторів не допускало до більшості ролей, раптом після приїзду Садовського заяснили повним блиском природного таланту: Василь Юрчак, Петро Дяків, Євген

Захарчук, Костів (Верховинець), останній як керівник хору. Декого з них

№ 10044.
Костів

1906

Умова

заїмчиви може виділяти под Руска, Бесіда і
Льодіві з одної, а Я. Дасиліа Косівка

з другої сторони:-

I. Вуїл, Руска Бесіда і Льодіві ангажує в склад
Данія Косієва дружини руско-народного театру з дня 1. пржи 1906.-

II. Місця гала устанавляє на квоту 16000
і має бути платена 1000 і 15000 кожного місяця з до-
лиш.

III. Перші братнього видвідженя устанавляє на днів
14.-

IV. Заангажований ласи дружини піддає си в повдні ре-
спублікань, устанавляє у відрубною умовою, заклю-
ченою у Льодіві дня 22 жвітня 1906.-

V. Умова инкішна роздизує сама собою і без видвідже-
ни, а адилею, коли жарид руско-народного театру
переходить в рука нового директора.-

VI. Венки спори, котрі могли би повстати з взаїмного
стосунку сторін, полагаює в.к. подітвідий суд
С.І. у Льодіві.-

Тернопіль, дня 1 мая 1906.-

За Руска Руска Бесіда
у Льодіві.-
Я. Дасиліа

Дасиліа Косівка

**Умова про ангажемент В. М. Верховинця з трупю Руського народного театру при
львівському товаристві "Руська бесіда"**

Садовський забрав з собою до Києва; вони там повибивалися в театрі на визначні становища (Захарчук, Дяків, що став, до того, в Києві добрим декоратором, Верховинець – диригентом)" [256, 34].

Зустріч із М. К. Садовським була знаковою подією, яка здебільшого визначила майбутню долю В. М. Верховинця (псевдонім він обрав за порадою М. К. Садовського). На прославленого актора і режисера велике враження справили його чудовий голос, артистичність і хормейстерський талант. Тому влітку 1906 року на запрошення Миколи Карповича приєднатися до його трупи в Києві митець звільнився з Руського народного театру при львівському товаристві "Руська бесіда" та переїхав у Східну Україну.

Згадуючи про це, М. К. Садовський пізніше писав: "На літо до мене приїхав молодий ще тоді актор Костів, що пізніше грав під прізвисьмом Верховинця. Цей молодий, але дуже музикальний хлопець дав мені ідею перекласти опери "Галька" і "Сільська честь". А тим часом ми почали разом розучувати оперу "Продана наречена", де я мав співати партію Кецала" [216, 90]. Величезний творчий потенціал В. М. Верховинця сприяв привнесенню і реалізації цікавих задумів та відкриттю значних перспектив у роботі трупи М. К. Садовського. З ініціативи та за участю Василя Миколайовича в театрі були здійснені нові оперні постановки. Пристосовуючи оркестрові партитури опер до звучання в умовах музично-драматичного театру, він переклав їх для малого складу симфонічного оркестру.

Перший театральний сезон 1906 – 1907 року трупа М. К. Садовського відкрила в Полтаві. Творча співпраця з корифеями української сцени Г. Борисоглібською, М. Заньковецькою, І. Мар'яненком, С. Паньківським, О. Полянською та іншими видатними митцями, сприятлива атмосфера, що панувала в театрі, допомагали найповнішому розкриттю акторського таланту В. М. Верховинця. Він блискуче виконував провідні партії в музичних виставах – Петра ("Наталка Полтавка", муз. М. Лисенка), Андрія ("Запорожець за Дунаєм", муз. С. Гулака-Артемовського), Левка ("Майська ніч", муз. М. Лисенка), Турріду ("Сільська честь", муз. П. Масканьї), Івана та Венцеля ("Продана наречена", муз. Б. Сметани), Йонтека ("Галька", муз. С. Монюшка), Аполлона ("Енеїда", муз. М. Лисенка), багато інших різнохарактерних ролей.

Водночас Василь Миколайович завзято працював як хормейстер театру, багато часу приділяючи розучуванню хорових сцен з опер і спектаклів діючого репертуару. Таким чином, поступово збагачувався досвід його вокально-педагогічної роботи та зростала диригентсько-хорова майстерність.

В. М. Верховинець брав активну участь у постановці хореографічних номерів до вистав, у яких намагався передати соковитий національний колорит, справжній дух і характер українського народного танцю. Так, про поставлений ним в опері С. Монюшка "Галька" гуцульський танець "Аркан" є рядки в оглядовій статті на театральний сезон 1909 – 1910 рр.: "...Як велику заслугу театру Садовського треба зазначити постановку опери "Галька". Ця

спроба постановки серйозної опери на сцені українського театру вдалася, звичайно, якнайкраще з вокального і сценічного боку, а деякі місця, як, наприклад, танець "Аркан", були просто блискучі" [9, 16].

Уболіваючи за збереження і чистоту справжнього народного танцювального мистецтва, педагог усіма засобами прагнув його пропагувати і всіляко підтримувати. З цією метою він зібрав групу молоді й організував гурток, з яким вивчав український танець і часто влаштовував хореографічні вечори на сцені театру М. К. Садовського. "Запальний гурток із 12 осіб, – пише Василь Миколайович у "Теорії українського народного танцю", – пішов на мій заклик і через якийсь час виступив у клубі "Родина", де були виконані "Аркан", "Роман" і гопак із села Кривого. Зацікавлення до танцю росло, й громадяни щосуботи заповнювали зал клубу, тим більше, що й сам композитор (М. В. Лисенко), бачачи поривання молодих танцюристів, грав залюбки до танців" [6, 126].

Проведення митцем подібних заходів і хореографічних вечорів сприяли поширенню і популяризації української народної танцювальної творчості. Наприклад, хор студентів і курсисток під керівництвом О. Кошиця до свого концертного репертуару включав веснянки, які виконувалися щороку великим жіночим складом. Вони демонструвались і трупю І. О. Мар'яненка на сценах Києва, Єлизаветграду (тепер Кіровоград), Одеси, Черкас, Вороніжа, Полтави тощо. Отже, талант В. М. Верховинця як педагога-хореографа і балетмейстера-постановника яскраво проявився вже в той час.

Натхненно працюючи в декількох напрямках, педагог не міг залишатись відстороненим від ключової в театральному мистецтві – диригентської справи. Під впливом майстерності диригентів театру Густава Єлінека та Олександра Кошиця він професійно розвивався й удосконалювався, з часом диригуючи багатьма спектаклями. Колишній тромбоніст оркестру театру М. Клодій згадував: "В. М. Верховинець заходив з веселою посмішкою, ставав за пульт і говорив: "Ну, козачки, почали! І починав диригувати" [47, 2].

У 1909 році Василь Миколайович узяв шлюб з артисткою театру М. К. Садовського – Євдокією Іванівною Долею, яка все життя була йому вірною супутницею, однодумницею, другом і помічником.

Роботу в театрі митець суміщав зі студіюванням теорії музики, гармонії, композиції під керівництвом професора Г. Л. Любомирського в теоретичному класі Музично-драматичної школи Миколи Віталійовича Лисенка (1907 – 1910 рр.). Навчання і спілкування з видатними українськими музикантами і педагогами – О. Мишугою, М. Лисенком, Г. Любомирським, Г. Єлінеком, О. Кошицем мали важливе значення для розвитку його різнобічних музично-педагогічних здібностей та сприяли становленню системи педагогічної діяльності В. М. Верховинця.

Її друга підсистема відзначається найбільш активними, цілеспрямованими і результативними етнографічними дослідженнями. Численні гастрольні подорожі театру по Україні дали змогу В. М. Верховинцю виїжджати на села Галичини, Київщини, Полтавщини,

Херсонщини, Поділля тощо та вивчати побут і творчість українського народу. Він з прикрістю відзначав: "Виводяться по селах стародавні обряди народні з їх культом, гине стародавня пісня. Коли захочемо що-небудь записати, треба поїхати в глухі закутки, в такі села, де нове теперішнє життя не пустило свого коріння, де нема фабрик, або залізної дороги, де ще не заведено по церквах чотириголосного співу, або де сільська інтелігенція чи властители сіл самі старовиною цікавляться, її люблять і піддержують" [7, 71]. Під дбайливим керівництвом М. В. Лисенка інтерес педагога до етнографії та фольклору поступово перетворився на ґрунтовну науково-дослідницьку працю, яка полягала в записі, обробці, систематизації й узагальненні здобутого матеріалу.

Прагнувши постійного поглиблення своїх знань у царині української народної творчості, В. М. Верховинець нерідко відвідував Київський художньо-промисловий і науковий музей (тепер – Національний художній музей України), історичний та етнографічний відділи в якому з 1910 по 1927 рік очолював знаний і досвідчений мистецтвознавець Данило Михайлович Щербаківський. У приміщенні експозиції він регулярно організовував різноматичні лекції, наукові читання і дискусії, діяльну участь у яких брав Василь Миколайович. Як обізнаному і відверто захопленому фольклором молодому науковцю, Д. М. Щербаківський порадив йому реалізувати свій творчий потенціал у дослідженні української обрядовості та навесні 1912 року разом зі своїм братом археологом і етнографом Вадимом Щербаківським і художником Василем Кричевським запросив до села Шпичинці Сквирського повіту на Київщині для спостереження і запису багатоденного українського весільного обряду.

Вагомим результатом цієї етнографічної експедиції стало створення педагогом першої наукової праці "Українське весілля" (1912 р.), що є повним записом народного весільного обряду з музичним додатком. У ній опис весілля подається в нерозривній єдності поетичного слова, його музичного звучання і драматичної дії. У листі до відомого фольклориста й етнографа Володимира Гнатюка від 18 квітня 1912 року В. М. Верховинець писав: "У Шпичинцях списав я 25 веснянок, ціле весілля з церемоніями і піснями. Пісень весільних списав 140, мелодій – до 70. Ціле весілля буде в нас у цьому сезоні так поставлене, як я бачив" [87, 83].

Редактор першого видання праці в "Етнографічному збірнику товариства імені Т. Г. Шевченка" в 1912 році писав: "Друкуючи ці записи весілля, редакція мала на увазі те, що хоча таких записів є вже багато друкованих, але записів з нотами мало, а це й надає, головним чином, вагу цьому запису, ще й зробленому фаховим музикою" [7, 70].

Окрім нотування унікального етнічного музичного матеріалу, велику наукову значущість являє собою теоретичний розділ "Українського весілля", де з історико-культурного і музикознавчого боків автор простежує генезис українських обрядових пісень, характеризує засоби музичної виразності в них, виявляє специфічні особливості їх побудови, форми, художньо-образного строю, здійснює порівняльний аналіз і класифікує весільні мелодії

різних місцевостей України, спираючись на попередні аналогічні дослідження: запис весілля П. Чубинського (1877 р.) в селі Бориспіль Переяславського повіту Полтавської губернії (мелодії до текстів написав М. Лисенко), запис весілля І. Демченка в місті Монастирище Липовецького повіту Київської губернії (1896 – 1900 рр.), неповну збірку М. Лисенка і Галицьку збірку С. Людкевича. Зробивши музично-етнографічну розвідку далекого минулого, на сторінках праці В. М. Верховинець аргументовано доводить, що український фольклор (зокрема пісні весільні, купальські, веснянкові, аграрні, похоронні, колискові) і його творець – український етнос мають давню тисячолітню історію, яка бере свій початок у дохристиянській добі.

В. М. Верховинець як педагог розумів важливе виховне значення українських обрядових традицій, які найбільш виразно і повно відображають духовне життя народу. Тому з метою формування національної культури молоді в роботі з творчими колективами він використовував обрядовий фольклор. Документальних підтверджень постановки "шпичинського весілля" в повному обсязі на театральній сцені немає, проте окремі фрагменти записаного обряду часто застосовувались у театрі М. К. Садовського в побутових п'єсах, де розігрувалось весільне дійство ("Дві сім'ї", "Прислужники", "Зальоти соцького Мусія" та ін.). Пізніше весільні пісні входили до репертуару "Жінхорансу", епізоди "шпичинського" обряду прикрашали постановки Київським театром опери та балету імені Т. Г. Шевченка опери М. В. Лисенка "Наталка Полтавка" (1935 – 1936 рр.) та кінофільму режисера І. П. Кавалерідзе "Коліївщина" (сцена заручин у хаті молодої), де роль молодої грала видатна українська актриса П. Няtko, роль матері молодої – Є. Доля-Верховинець, роль батька молодої виконував В. М. Верховинець, ролі дружок – учасниці "Жінхорансу" (1933 р.).

Разом із весільним обрядом у селі Шпичинці В. М. Верховинець записав три народні танці "Василиха", "Рибка", "Шевчик", а за допомогою поета М. Т. Рильського та його братів у неподалік розташованому селі Криве – мальовничий танець "Роман" і "Гопак", відповідну музику до яких створив М. В. Лисенко. Пригадуючи ті події, В. М. Верховинець згодом писав: "Композиція була складена під час танцю селян, які, скінчивши роботу в полі, вертали додому і по дорозі завернули на майдан перед тим будинком, де гостював покійний композитор. Селяни співали тоді чимало пісень, танцювали свої таночки й виконали "Романа". Композитор захопився тим таночком так, що побажав, щоб йому викотили на веранду піаніно. Його волю було виконано, і весь гурт селян і селянок довго-довго танцював під звуки піаніно і сільського оркестру. Не дуже складні танцювальні мелодії "Романа" композитор зумів оздобити всілякими музичними додатками і ефектними прикрасами, аж тричі провів танцювальні теми..." [6, 125]. Свої рукописи з музикою до згаданих танців М. В. Лисенко презентував Василю Миколайовичу для подальшого використання.

Цікавим є той факт, що предметом науково-етнографічних пошуків В. М. Верховинця були і взірці народного образотворчого мистецтва, а саме –

українського іконопису. До цієї діяльності він залучився на прохання Д. М. Щербаківського, який завжди піклувався про збагачення колекції Київського художньо-промислового і наукового музею новими експонатами, самобутніми творами народних художників та іконописців різних місцевостей України. Захоплений новою ідеєю, Василь Миколайович навесні 1914 року, відвідуючи разом із дружиною рідне село Старий Мізунь на Станіславщині, провів велику дослідницьку роботу: віднайшов за підтримки односельців значну кількість історико-культурних пам'яток XVII–XVIII століть – ікон роботи місцевих сільських майстрів. Серед них були: "Стрітіння" (XVIII ст., 53 x 48 см.), "Спокуса Христа в пустелі" (XVIII ст., 96 x 74 см.), "Богоматір з немовлям" (XVII ст., 98 x 74 см.), "Деїсус" (XVIII ст., 131 x 76 см.), "Старозаповітна Трійця" (XVIII ст., 74 x 83,5 см.), "Таємна вечеря" (XVIII ст., 73 x 28 см.), "В'їзд в Єрусалим" (XVIII ст., 53 x 48,5 см.).

Про ці події Є. І. Доля-Верховинець розповідала: "Мешканці Старого Мізуня добре пам'ятали Василя й дуже його любили. Коли вони дізналися про його турботи, то стали нам приносити свої ікони. Василь ще й об'їздив усі навколишні села, роздобув там чимало образів (ікон), так що батькова хата впродовж нашого гостювання перетворилася на музей. Василь випросив у матері її розмальовану скриню, заповнив її образами і привіз до Києва. Данило Щербаківський був щиро зворушений цим дарунком. Він не чекав такої кількості образів та ще й напрочуд гарної, декорованої скрині" [44, 9].

Дослідниці музейних іконописних збірок Ірині Ходак поталанило знайти два листи В. М. Верховинця до Д. М. Щербаківського від 9 і 23 травня 1914 року. Вони засвідчують, що педагог відправив вантажем до Києва 36 пам'яток (припускається, що серед них могли бути не лише ікони, а й книги, шитво, інші речі) з трьох церков, дві з яких знаходились у Старому Мізуні та Пацикові. Повернувшись із Галичини, він передав 15 ікон до історичного відділу, а велику різьблену інкрустовану скриню – до етнографічного відділу Київського художньо-промислового і наукового музею (про що зроблено відповідні записи в їх інвентарних книгах від 12 червня 1914 року). Частина ікон, можливо, була презентована ним музею університету Св. Володимира. Доля решти пам'яток залишається невідомою [253, 32–35]. (Сьогодні ікони з колекції В. М. Верховинця прикрашають експозицію Національного художнього музею України (вісім образів), сторінки виданого ним до 2000-ліття Різдва Христового ювілейного альбому "Від Різдва до Вознесіння" (чотири образи), храми Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника (два образи)).

Отже, у цей період відбувалося становлення В. М. Верховинця як ученого-етнографа. Водночас із реалізацією досліджень українського обрядового і пісенного фольклору, іконописного й ужиткового мистецтва конкретизувались його наукові задуми і визначились наступні перспективні напрями етнографічної та педагогічної діяльності: розробка теоретичної бази для розвитку національної хореографії та створення українського дитячого музично-ігрового репертуару.

Друга ланка підсистеми театральної музично-виховної та етнографічно-дослідницької діяльності педагога характеризується певними змінами в її змісті. Незважаючи на виняткові акторські успіхи в театрі М. К. Садовського, він поступово все більше уваги став приділяти роботі з хором і танцювальною групою, диригував багатьма спектаклями, а потім зовсім залишив сцену, бо відчув, що справжнім його призначенням є хормейстерська, балетмейстерська, диригентська і педагогічна справа.

Низка розбіжностей у поглядах на проблеми сучасного театру спричинила розкол трупи М. К. Садовського і призвела до виходу з неї частини провідних акторів – С. Бутовського, В. Василька, В. Верховинця, Н. Горленко, Є. Долі, Л. Ліницької, С. Паньківського, М. Петлішенко, О. Полянського. У квітні 1915 року вони об'єднались у "Товариство українських артистів під орудою І. О. Мар'яненка за участю М. К. Заньковецької та П. К. Саксаганського". До 1918 року Василь Миколайович виконував функції музичного керівника нового творчого об'єднання: працював із хором, здійснював постановку хореографічних номерів до вистав, розучував вокальні партії з акторами, диригував спектаклями. Видатний український співак Іван Семенович Козловський, котрий розпочинав свою сценічну кар'єру саме в цьому театральному колективі та відчував всіляку підтримку педагога, пізніше писав: "Багатьох добром пам'ятаю, особливо Василя Миколайовича Верховинця за творче довір'я, натхненний труд, любов до мистецтва, майстерність, якою блискуче володів Василь Миколайович як співак, диригент, композитор. Труд його цінний сьогодні і для майбутніх поколінь..." [151]. А відзиваючись про митця в приватному листі, І. С. Козловський зауважував: "Якщо є на світі святі люди, то Василь Миколайович Верховинець належить до них. Його праця в мистецтві, його знання, його чемність – це є те, що приваблює до таких людей, як він..." [48, 4].

Працюючи з художніми театральними колективами, педагог спрямовував свою діяльність на виховання молоді в дусі української національної культури, розвиток у неї національної самосвідомості, гідності, громадянськості, патріотизму засобами народних пісень, танців, ігор і обрядів. Отже, основою системи педагогічної діяльності В. М. Верховинця з формування національної культури молоді стає українська народна творчість.

Проведене дослідження свідчить, що науково-етнографічна робота вченого відзначалась комплексним характером. Поряд зі студіюванням обрядового і пісенного фольклору він глибоко вивчав український народний танець, повсякчасно збираючи і записуючи по селах автентичний хореографічний матеріал. Після опублікування "Українського весілля" В. М. Верховинець розпочав серйозну підготовку до створення основоположної теоретичної праці в галузі хореографії. Стимулом до цього були його балетмейстерська, хореографічно-педагогічна і культурно-просвітницька діяльність у театрах М. К. Садовського, "Товариства українських артистів", упевненість у великому майбутньому національного

хореографічного мистецтва, переконаність у його ефективних виховних і розвивальних можливостях.

Зауважимо, що під впливом соціально-економічних і політичних факторів у той час на українській сцені поширювались негативні, так звані "вульгаризаторські" тенденції, за якими народне танцювальне мистецтво подавалось деякими "митцями" і цілими трупамі в спотвореному, далекому від першоджерела вигляді. "Гопак був доведений до таких шедеврів, – писав М. К. Садовський, – що його витанцьовували пар по десять танцюристів, одягнених у таке вбрання, якого ніколи ніхто не бачив і яке нашому народові і не снилося – виключно до білих чобіт на жіноцтві, спідниці по коліна, а намиста на шиї стільки, що справді доводилося дивуватися, як у неї шия витримує, і все воно довгими низками теліпалось, звисало їй нижче пояса. І це звався народний український театр! Як не старались танцюристи викидати коліна, підскакувати трохи не до стелі, й потім зникати в суфлерській будці, як не крутилися дзигією, але симпатії були на моїм боці" [216, 106].

З критикою "вульгаризації" в мистецтві виступали прогресивні діячі української культури, а В. М. Верховинець виявив сутність і глибоко проаналізував причини її виникнення на українській сцені. З цього приводу він писав: "Тут треба нагадати той самий момент, який породив цю вульгаризацію, а історія її не сьогоднішня: на Україні, особливо, коли була одна тільки трупа Старицького, а далі Садовського та Заньковецької, тоді п'єси йшли зразково. Кожна мистецька ділянка в тих театрах – і пісня, і танок, живе слово, костюм, грим – мали своє місце, свою міру, одне одного не переважаючи, одне з другим гармоніюючи. Але ж у сім'ї не без виродка. Були артисти, які слідували за тим, яка з п'єс більше подобається, більш "хлібна", і тоді помножилося труп, що почали наполягати на танці та накопичуванні пісень де треба і де не треба. Почалась так звана "малоросійщина", та така, що запанувала по всьому просторі колишньої Росії, така, що іноді трудно було з нею конкурувати першорядному українському театру. В чому ж саме вона виявилась в дореволюційному театрі? За винятком трупи Садовського, в інших трупах все зводилося до смішного. І сміх, і плач були обернені на дикий безглуздий регіт та неправдоподібне ревіння. Костюм – величезний вінок на голові, з безліччю стьожок, буси замість намиста, півпуда стеклярусу, нашитого на вбрання, все це не мало нічого спільного з тим народним костюмом, який ми завжди можемо бачити чи то на селі, чи в кожному першому-ліпшому музеї. Танок, не танок, а циркова акробатика. Пісня не пісня, а один крик, галасування та вигуки. От така "малоросійщина" подекуди збереглася і до наших часів. Але коли раніше не було української преси, то наші "малоросіяни" могли собі спокійно грошики нагромаджувати та ще й помагати царатові висміювати українське мистецтво, всю українську націю" [42, 5].

Даючи об'єктивну оцінку таким "артистам", педагог називав їх "пародистами та імітаторами українського народного танцю, препоганими його копійстами і тими фальшивими проповідниками, що нехтують і топчуть ногами танцювальне мистецтво" [6, 120]. Василь Миколайович невтомно

відстоював необхідність збереження в ньому фольклорно-етнографічного оригіналу, прагнув захистити народний танець від усього того, що могло б його змінити чи спотворити. Звертаючись до етнографів і фольклористів, він закликав збирати танцювальний матеріал, щоб тим самим показати істинну красу, відродити славу українського танцю і використовувати його в процесі формування національної культури молоді. Учений розробив перелік (шістдесят вісім) спеціальних запитань для дослідників народної хореографії, які допоможуть детально ознайомитися зі специфікою і ґрунтовно вивчити її особливості у визначеній місцевості. Зокрема він радив з'ясувати: як водиться танець – під музику чи під пісню; чи сольний танець, чи парний, чи масовий; якщо танець занесений, то коли і ким; при якій нагоді починають танцювати; чи спокійний танець, чи з вигуками; чи приплескують у долоні; як парубки і дівчата тримають руки в танці; як танцюють парубки – чи в стоячому положенні, чи перемішують стоячі рухи з присядками і плазунцями; на якому місці танцюють – чи в малому кружечку, чи в широкому; як довго тривають хвили таночків.

З метою подолання розповсюдженої "малоросійщини", залучення широких верств українського суспільства, а насамперед, молодого покоління до справжнього народного мистецтва В. М. Верховинець прагнув створити ґрунтовну теоретичну базу для подальшого розвитку національної хореографії. На основі зібраного і дослідженого етнографічного матеріалу він пише наукову працю "Теорія українського народного танцю" (Київ, 1919 р.), у якій уперше в Україні систематизує й узагальнює творчі здобутки української нації в царині хореографічного мистецтва, запроваджує в мистецтвознавчий ужиток нові фахові терміни і положення, започатковує новий метод запису танцювального фольклору. Її неперевершене художнє і педагогічне значення визнано видатними українськими балетмейстерами – послідовниками хореографічної школи Василя Миколайовича Верховинця В. Авраменком, Г. О. Березовою, П. П. Вірським, В. І. Вронським, Н. М. Скорульською, О. М. Соболем, Л. Д. Чернишовою тощо, адже новаторський науковий і методичний підхід до представленого матеріалу дозволяє одночасно із засвоєнням хореографічних рухів послідовно розвивати і закріплювати техніку народного танцю, зрозуміти його внутрішній зміст і характер.

Пізніше в передмові до четвертого видання "Теорії українського народного танцю" народний артист СРСР Павло Вірський писав: "У свій час мені нерідко доводилось працювати з Василем Миколайовичем. Я спостерігав, як він на репетиціях ревниво оберігав чистоту народного танцю від усього наносного, чужого духу української хореографії. З цього приводу багато цікавих думок він висловлює в четвертому розділі книги, де, по суті, викладені філософські погляди Верховинця на балетне мистецтво, на значення пісні і танцю в житті народу. Разом з тим автор покладає великі надії на створення українського класичного балету на базі народної хореографії, і в тому, що цей балет уже існує, є неабияка заслуга творчої думки Верховинця" [100, 11].

Робота з учнями Державної вищої драматичної школи, Вищого музичного інституту імені М. В. Лисенка, зі слухачами Українського педагогічного інституту та з дітьми функціонуючої при ньому школи спонукала В. М. Верховинця до розширення змісту "Теорії українського народного танцю". Опікуючись проблемами виховання підростаючого покоління і намагаючись "...дати змогу нашій молоді, а особливо нашому учнівству, вивчати в першу чергу свій танець, ...кожному громадянину не тільки милуватися ним, але й самому брати участь у танцях і водити їх аж до глибокої старості" [6, 122], він до другого видання праці (Полтава, 1920 р.) вніс суттєві доповнення: після опису під літерою "А" основних танцювальних рухів і комбінацій у тому вигляді, у якому вони виконуються в народі, додав під літерою "Б" доступні для дітей їх спрощені варіанти. Народний танець педагог уважав одним із могутніх засобів формування національної культури молоді та плідно використовував його в практичній діяльності.

Тривала викладацька практика і педагогічні спостереження дозволили В. М. Верховинцю зробити висновок про те, що "діти дошкільного віку дуже люблять народні ігри зі співами і танцями і охоче виконують народні рухи під пісню чи під звуки інструмента" [6, 9]. Тому складання "Теорії українського народного танцю" було тісно пов'язане з розробкою іншої видатної праці – репертуарно-методичного посібника "Весняночка", у процесі якої продовжувались його педагогічні й етнографічні пошуки, обробка і систематизація пісенного та ігрового матеріалу, написання авторських музичних творів. Студіювання українських пісень, танців, обрядів педагог поєднував із ґрунтовним вивченням основ української етнопедагогіки, збиранням дитячого фольклору – ігор, пестушок, утішок, поспівок, казок. Усе це стало підготовчим базисом для створення першого українського дитячого музично-ігрового репертуару.

Отже, можна стверджувати, що результати наукової етнографічно-дослідницької роботи безпосередньо впливали на розвиток системи педагогічної діяльності В. М. Верховинця, визначення засобів формування національної культури молоді, удосконалення професійної майстерності, стали міцним фундаментом його науково-теоретичних праць. Її друга підсистема відзначається виявленням характерної особливості творчості педагога, яка полягає в тому, що свою теоретичну і практичну діяльність він будував на матеріалі власних етнографічних досліджень.

Третя підсистема охоплює його педагогічну діяльність у вищих навчальних закладах Києва, Полтави і Харкова (1919 – 1930 рр.). Аналіз і систематизація архівних документів, інформаційно-біографічних матеріалів свідчать, що багаторічний досвід музично-педагогічної, науково-етнографічної та різнобічної мистецької діяльності сприяв становленню В. М. Верховинця-педагога, збагатив його новими цікавими ідеями стосовно змісту, форм і методів навчально-виховної роботи. Його увага в цей період концентрується на музично-педагогічній освіті. Педагог слушно вважає, що національне виховання підростаючого покоління можна забезпечити саме

шляхом удосконалення професійної підготовки педагогічних кадрів. Тому завдання формування національної культури студентської молоді стає домінуючим у системі педагогічної діяльності В. М. Верховинця.

Працюючи лектором з методики хорового співу на диригентських курсах імені М. В. Лисенка в Києві в 1919 – 1920 роках, Василь Миколайович намагався навчати і виховувати молодь на кращих зразках української народнопісенної творчості, вітчизняної та зарубіжної хорової класики. Він наголошував на тому, що для успішного функціонування виконавського вокально-хорового колективу конче необхідними є ретельний добір голосів за єдиним тембром і характером, опанування хористами правильного співацького дихання, академічна постановка голосів, налагодження якісного хорового ансамблю, відпрацювання дикційної чіткості та виразності, художньо і технічно досконала репрезентація хорового твору. Теоретичний матеріал лекцій педагог поєднував із застосуванням практичних методів навчання – сольмізацією, сольним і хоровим співом, диригуванням, що було властиво його викладацькій діяльності. Значну увагу він приділяв найбільш ефективним формам навчально-виховного процесу: практичній роботі з дитячим хором на народнопісенному матеріалі, хоровим концертним виступам тощо [42, 6]. Отже, наявність національного компонента в змісті навчальних курсів була характерною для його педагогічної диригентсько-хорової діяльності.

Водночас В. М. Верховинець викладав у Київському педагогічному інституті спеціалізований курс "Дитячі ігри", що був уведений до навчальних програм вищих педагогічних і культурно-освітніх закладів. Так, наприклад, у "Статуті Полтавського інституту народної освіти" (1921 р.) зазначалось: "...крім наук обов'язкових, по бажанню слухачів, викладаються предмети необов'язкові, але тісно пов'язані з потребами майбутньої діяльності вчителя як культурного робітника на ниві освіти: теорія дошкільного виховання (3 години), теорія позашкільної освіти (3 години), дитячі ігри (2 години) та ін." [26]. Зміст курсу "Дитячі ігри" становив власно досліджений, систематизований і впорядкований педагогом музичний, драматичний, хореографічний фольклорно-етнографічний матеріал, який пізніше ввійшов до репертуарно-методичного посібника "Весняночка".

Щаслива професійна доля В. М. Верховинця пов'язана з педагогічною діяльністю в Полтавському інституті народної освіти з моменту його заснування, тобто об'єднання окремо функціонуючих у Полтаві Педагогічного інституту та Історико-філологічного факультету в один вищий навчальний заклад. Незважаючи на недостатність приміщень, відсутність інвентарю і незадовільне матеріальне забезпечення, за свідченням документів Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України, а саме – доповідного листа професора Харківського ІНО Є. Кагарова у Відділ підготовки робітників освіти, воно відбулося 12 квітня 1921 року разом із обранням "президії ІНО: ректора В. О. Щепотьєва, проректора Н. Ю. Мірза-Авак'янц, секретаря І. Я. Чаленка" [24]. Контингент студентів на той час становив 706 осіб.

Curriculum vitae

Варшавський (Костів) Дамило Михайлович.
 уродженець в/р 1880 в с. Мизуново в Галичині (Житоївська).
 Після скінчення школи в с. Мизунові поступив в гімназію
 у Львові де в/р 1895 скінчив 4 клас гімназії.
 15/II 1899/р з'явився на університет на посаду студента
 30/IV 1899 - 30/IV ¹⁹⁰⁰ в університеті на посаду студента в гімназії в Калуші.
 09/VIII ¹⁹⁰⁰ 1/II 1900 був у Варшаві на Варшавській гімназії
 при тов. Сокоті в університеті в Варшаві по класу історії. -
 від 1/II 1900 - 22/II ¹⁹⁰¹ був студентом в народному театрі в Києві
 і у того часу починається моя праця над етюдами для дітей. -
 від 29/III 1901 до 1/VIII 1903 був знов університетом в Гортарній
 класі гімназії, де брав участь в великому народно-шкіль-
 ному зборі і етюди вивчав місцеві народні пісні.
 23/IX ¹⁹⁰³ був директором в українській драматичній і укр.
 театрі до 1/II 1904 в Гортарній школі.
 1/II 1904 поступив знов в український театр і як співак-те-
 атр працював в театрі до 1/III 1907 в обидвох театрах міста
 Галичини і Гортарній. -
 1/VIII 1907 одержав запрошення від артиста М. Саговського
 переїхати у Львів театр на Україну на Україну.
 1/IX 1907 переїхав на Україну в театр М. Саговського
 і працював в ньому у місто Полтаву. Я обидвох бачив і в
 Львівському театрі і знов музико-середу і бачив в обох театрах.
 в театрі працював до 1/II 1915. З тих часів етюди і пісні
 і в театрі працював в театрі в місті Львівському і в театрі в місті
 Львівському і в театрі в місті Львівському.
 1/II 1915 поступив в український театр у місто Львівський
 театр і Львівський.
 1918 працював у Львівському театрі і працював в театрі
 у місті Львівському.
 1919/р - працював в українському театрі в місті Львівському
 і працював в театрі в місті Львівському.
 1920/р - працював в українському театрі в місті Львівському
 і працював в театрі в місті Львівському.
 1920/р переїхав на постійне місце у Львівський театр де в
 театрі працював як співак, поет і співак, україн-
 ський театральний. - Д. Давидович

Автобіографічна анкета В. М. Верховинця

З 1920 по 1933 рік В. М. Верховинець керує кафедрою мистецтвознавства Полтавського інституту народної освіти (до його створення – Полтавського педагогічного інституту), викладає курси "Дитячі ігри", "Мистецтвознавство" (співи і музика), які були передбачені чинними навчальними планами (1920 – 1921 рр.) [25], очолює великий студентський хор. Він виконує значне і різноманітне навчальне навантаження. Так, в обсязі курсу "Мистецтвознавство" педагог читає лекції з елементарної теорії музики, методики музичного виховання, історії української музики, історії всесвітньої музики, гармонії (для більш здібних слухачів), проводить практичні та лабораторні заняття з гри на музичному інструменті (фортепіано, скрипка), сольфеджіо, диригування дитячими піснями і хоровими творами, хорового співу з хорами академічних груп. Крім того, він організовує науково-дослідницьку діяльність і педагогічну практику студентів, керує виконанням наукових проектів і рефератів, проводить студентські конференції для обговорення їх результатів і визначення шляхів усунення недоліків у подальшій роботі [32]. Піклуючись про якісну музично-професійну підготовку майбутніх фахівців, Василь Миколайович зауважував: "Завдання музкерівника дуже широкі. Він мусить бути не тільки музично освіченою людиною, але й освіченим педагогом, який, користуючись різними формами музвиховання, мусить навчати молоде покоління сприймати і відтворювати музичні цінності, виховувати нові музичні таланти й бути в перших рядах тих робітників, що ведуть маси з бадьорою піснею до нових перемог" [3, 37].

Свої судження і погляди на викладання зазначених дисциплін В. М. Верховинець висвітлює на сторінках розроблених ним програмно-методичних матеріалів. Він наголошує на тому, що: всі лекції мають бути проведені "методично, отже бути зразком лекцій у трудшкoлі"; на заняттях повинні застосовуватись доступні навіть найменш підготовленій частині студентської аудиторії засоби подання теорії; для успішного опанування навчальних курсів має здійснюватись наочна демонстрація теоретичних положень і правил відповідними прикладами на фортепіано; музичні явища і форми в історії музичного мистецтва слід розглядати в тісному зв'язку із соціально-економічними процесами.

Педагог вимогливо ставився до якості професійної підготовки майбутніх спеціалістів, прагнув до її постійного вдосконалення, підкреслював, що успіх у навчанні цілком залежить від учителя й вихователя. "З практики відомо, – писав він, – що пісня, яка відразу здається важкою, легко сприймається й запам'ятовується тоді, коли керівник сам її добре опанував і з любов'ю та натхненням передає малечі; і навпаки, діти не зможуть вивчити і найпростішої пісні, якщо вчитель сам її не дуже добре знає або працює холодно, без особливого захоплення" [3, 33].

Майже на всіх лекціях і практичних заняттях В. М. Верховинець використовував фольклорний пісенний, ігровий, хореографічний матеріал як навчальний, ілюстративний, виконавський. Про це свідчить, наприклад, розроблена ним "Програма лекцій з мистецтвознавства, призначених для

першого курсу старшого концентру Полтавського ІНО або ж першого курсу дошкільного факультету", де педагог зазначає: "Всі лекції демонструються відповідними сольфеджіями, сольмізацією та піснями одно- й двоголосними, що відповідають кожній лекції" [39, 3]. Отже, у викладацькій діяльності він дотримувався принципів науковості, доступності, наочності, послідовності, єдності теорії та практики, активно використовував фольклорно-етнографічний матеріал. Слід звернути увагу на той факт, що, за даними архівних документів, В. М. Верховинець завжди викладав тільки українською мовою, [31], що значною мірою визначає його громадянську позицію.

Сповнений щирої любові до дітей та опікуючись проблемами всебічного розвитку і стимулювання їх творчої активності, педагог постійно працював над удосконаленням методики виховної роботи, обґрунтуванням інноваційних педагогічних підходів і технологій, зокрема комплексного використання елементів музичного, хореографічного і драматичного мистецтва в одній синтетичній жанровій формі, впровадження засобів формування національної культури молоді в навчально-виховний процес. З метою апробації новаторських ідей він брав активну участь у численних форумах освітян: Третьому з'їзді працівників дошкільних закладів Полтавщини в 1921 році, Міському науково-практичному семінарі вчителів молодших класів шкіл Полтави в 1921 році, науково-практичних конференціях з дошкільного виховання в Полтаві в 1922 і 1923 роках тощо.

Як професіонал високого класу, що відповідав найсуворішим вимогам свого часу, Василь Миколайович користувався глибокою повагою і великим авторитетом серед колег і студентів. В одному з офіційних листів ректорату Полтавського ІНО до президії Укрголовпрофосвіти (від 04. 11. 1924 р.) [32] підкреслювалося, що В. М. Верховинець є одним із найвидатніших в Україні фахівців у галузі мистецтвознавства. Його педагогічний талант, надзвичайна ерудованість, виняткова музикальність, всебічна обдарованість, перевага практичних методів навчання, особистий показ зразкового виконання музичних і хореографічних вправ, уміння встановити творчий контакт з аудиторією створювали сприятливі умови для результативної праці студентів: міцного засвоєння знань, формування необхідних умінь і навичок. Такі висновки дозволяють зробити і свідчення колишніх учнів В. М. Верховинця: концертмейстера і викладача, директора Полтавського державного музичного училища імені М. В. Лисенка С. А. Шевченка, художнього керівника Ансамблю пісні й танцю Харківського військового округу, доцента О. А. Перунова, викладача і директора Полтавського державного музичного училища імені М. В. Лисенка М. А. Фісуна, учасниці ансамблю "Жінхоранс" П. Зірки та інших [13; 46; 49; 53], у спогадах яких відтворений виразний творчий портрет педагога.

Так, наприклад, про особливості викладання спеціалізованого курсу "Дитячі ігри" С. А. Шевченко розповідав: "Зайде, бувало, Василь Миколайович до аудиторії, усміхнеться до нас та й скаже: "Забудьте, будь ласка, про свій вік. Ви – не студенти. Ви – дошкільнята. А тепер давайте

гратись". І справді, кожен з нас немов відчував себе дитиною, а Василь Миколайович тим часом з'єднував наші руки, сам підхоплював переднього і, приспівуючи: "диби-диби, диби-би...", та пританцьовуючи, вів рядочком за собою. Вивчені у той спосіб ігри ми проходили з дітьми полтавських інтернатів. Там уже ми були вихователі! Там Василь Миколайович давав нам повну волю, а після тих занять детально розбирав роботу кожного" [53, 2]. Це, безумовно, вказує на високий професіоналізм і довершену педагогічну майстерність В. М. Верховинця.

ПРОГРАМ ЛЕКЦІЙ

призначених для II курсу бак.старшого концентру Полтав. ІНО.

ад-р І. Курчу до шкільного фреймента
/Мистецтвознаство /співи й музика/.

Матеріал розкладений з розрахунку на 30 тижн. по I год. на тижд.
а на І. Р. до шк. фреймента на 60 год. річних. -

Перших 15 тижнів ідуть на повторення й поглиблення музичного матеріалу проведеного на I курсі. Крім цього рівночасно йде знайомство з фортепианом. Ведуться а/спроби грати мелодії одно-і двоголосних пісень, б/гами акорди мажорні й мінорні, в/історія інструментів - дерев'яних, трубних, ударних і струнних.

16-й тиждень - Знайомство з гармонією: Тризвук і його будовання.

17-й тижд. - Чотирьохголосе зв'язування тризвуків.

18-й тижд. - Зв'язування тризвуків мажорної гами.

19-й тижд. - Зв'язування тризвуків без спільних тонів.

20-й тижд. - Секвенція, мелодична; гармонічна.

21-й тижд. - Тризвуччя мінорної гами.

22, 23 і 24 тижні - гармонізація верхнього голосу основними тризвуччями

25-й тижд. - Обороти тризвуччя.

26-й тижд. - О каденціях.

27-й тижд. - Гармонізація мелодії основними тризвуччями і їх обороти

28-й тижд. - Домінант - септ-акорд і його обороти.

29-й тижд. - Септ-акорд 7-ої ступні мажора і мінора.

30-й тижд. - Нонен-акорд і його обороти. Легкі модуляції в близькі й далішні тональності.

1. Всі лекції демонструються наглядно відповідними примірами на фортепиано або ж на легких примірах кованих так, щоб кожна лекція була зрозуміла зразу-ж на тій же годині. Здобітшиши дається робота по гармонії по лекційно.

2, 3 і 4 - така сама як подана вище для I курсу.

5. Крім теоретичних лекцій, які не можуть продовжуватися більш півгодини /кождержасово/ проходиться історія української музики й короткий нарис історії всесвітньої. При викладі лекцій з історії музики треба пам'ятати, що форми музичної культури зростали, формувалися й визначалися на тлі певного соціально-економічного процесу, тому викладання одних лише

музикальне искусство. Бюкер - Работа и ритм. Грінченко - Музыка в житті
людства. Ревуцький - Золоті ключі. Ревуцький - Українські думи та пісні
історичні. Галаган - Малоруський вертеп. Куліш - Український вертеп.
Ернст - Крепацькі капали на Україні. Цербаківський - Оркестри, хори і капели
на Україні за панщини. Кліменко-Мігурська віська капела в 1-й чверті
століття. Журнали: Музыка, Музыка масам.

Література для уваги 7-ої: Вся література komponується безперестанку
і відбивається в творчості композиторів нашої пролетарської доби, а саме:
творчості композ.: Черняківського, Корьовки, Верховинця, Луцицького, Попадича,
Костенко, Радзівського, Коляди, Ступницького і інших композиторів, видавництвом
котрих керує В.М. Комітет НКО та журнал Музыка масам.

Методика викладання музичних дисциплін в НКО в цілому.

В увазі 1-й програму лекцій для 1-го курсу згадувалося, що всі лекції
мають бути проведені методично". Отже, викладач співав мусить це освідомити
і викладати предмет так, щоб він був зразком лекції для дітей трудових
школ, але крім цього мусить знайти час і поділитися зі студентством, що
уявляє в себе викладач співу в трудовій і на що головне повинен звертати
увагу. Крім того мусить знати, як організувати хор-гурток в школі і
хор-гурток у клубі чи сельбуді, як підбирати голоси для хору, як їх
використовувати, який підбирати для них репертуар, як підготувати до виступів,
крім того як дбати про свою дальшу і глибшу музичну освіту.

Порадником для цього може бути підручник журнал Музыка масам, який
у своїх статтях Черняківського, Луцицького, Богуславського і Козицького і інших
музичних робітників та музикритиків дадуть педагогові і керівникові хору на
працю посаду.

УВ *Відомості до цього розробленого курсу писано*
до іпр. Грінченка зрештою для доцента Грінченка і іншого
В.М. Верховинця

Фрагмент програми розробленого В. М. Верховинцем навчального курсу
"Мистецтвознавство"

З метою формування національної культури молоді в роботі зі студентським хором Полтавського ІНО пріоритетну роль педагог надавав українському народнопісенному репертуару: власним аранжуванням і хоровим обробкам народних пісень М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, П. Козицького, Г. Верьовки, П. Демуцького, М. Вериківського, Ф. Попадича, С. Людкевича та інших українських композиторів. Разом із тим, на заняттях вивчалися пісні інших народів, зразки української, російської та західноєвропейської хорової класики, революційні масові пісні, різнохарактерні авторські твори В. М. Верховинця. Як експериментальна лабораторія, студентській хор складався з кращих співаків і забезпечував методичну підготовку майбутніх хорових диригентів і керівників мистецької роботи в школі з хорової практики, постановки голосу, формування вокально-хорової техніки, організації хорових гуртків і складання концертних програм. Його завданнями, як свідчать "Записки Полтавського ІНО 1925/26 академічного року", були: 1) студіювати хорову й дитячу пісню українських композиторів; 2) студіювати пісні композиторів російських і білоруських; 3) демонструвати пісні на прилюдних концертах; 4) об'єднувати біля себе інші полтавські хори для спільних громадських виступів" [12, 17].

Окрім вирішення конкретних навчально-виховних завдань, студентський хор під керівництвом В. М. Верховинця здійснював активну концертно-просвітницьку діяльність. Так, наприклад, упродовж першого триместру 1925–1926 академічного року були проведені такі культурно-масові заходи: 06.11.1925 р. – концерт, присвячений жовтневим святкам, в залізничних майстернях П.З.Д. в об'єднанні з хорами залізничників і агротехніків (уранці); 06.11.1925 р. – концерт у будинку Агротехнікуму з його хором (увечері); 07.11.1925 р. – концерт у приміщенні ІНО (вранці); 07.11.1925 р. – концерт у Полтавському міському театрі під час засідання Міської ради (ввечері); 08.11.1925 р. – концерт у підшефній військовій частині 74 полку; 06.12.1925 р. – концерт на з'їзді вчителів в "Робосі"; 14.12.1925 р. – концерт, присвячений білоруській пісні, на користь пролетарського студентства в Полтавському ІНО [12, 19]. Диригентами на таких заходах часто виступали студенти, що сприяло вдосконаленню їх професійної підготовки. Цікавою і педагогічно доцільною формою організації Василем Миколайовичем навчально-виховного процесу було систематичне проведення підсумкових диспутів після репетицій і концертів.

За спогадами М. А. Фісуна, В. М. Верховинець був талановитим організатором і керівником хорових концертних виступів, блискучим майстром диригентсько-хорової справи, користувався повагою та прихильністю полтавської публіки. Він розповідав: "У 1927 році відбувся вечір-концерт у залі музтехнікуму на користь студентів, що потребують допомоги. На ньому з авторськими читаннями гуморесок виступив Остап Вишня. Виступали також хори ІНО, педагогічного, індустріального і музичного технікумів, де я навчався, хор учителів. На закінчення був підготовлений спільний виступ усіх хорів. Диригент об'єданого хору В. М. Верховинець, якого полтавці знали і любили, повний енергії та

творчого натхнення, своєю диригентською волею примусив зведений хор звучати то урочисто, маршем під час виконання твору "Грими, грими, могутня пісне!", то радісно, жартівливо під час виконання хорової мініатюри "Ми дзвіночки", то м'яко, лірично під час виконання російської народної пісні "Ах ты, зоряка моя". Співанки зведеного хору і сам концерт, керований В. М. Верховинцем, залишили незабутній слід у моїй душі й серці на все моє життя" [13, 2].

Хормейстерський талант безпосередньо впливав на розвиток системи педагогічної діяльності В. М. Верховинця з формування національної культури молоді. На початок 20-х років припадає період професійного зростання і творчого піднесення Полтавської окружної хорової капели (що була організована в 1918 році), яку він очолював разом із відомими хоровими диригентами і композиторами Ф. М. Попадичем і О. В. Свешниковим. Співпраця трьох керівників була злагодженою та плідною, адже базувалась на принципах доброзичливості, взаємоповаги, взаєморозуміння, взаємодопомоги, об'єднання творчих зусиль заради головної мети – досягнення високого професійно-виконавського рівня колективу. В. М. Верховинець працював переважно з українським народнопісенним репертуаром, О. В. Свешников – з хоровими творами російських і західноєвропейських композиторів, Ф. М. Попадич – з творами українських авторів.

Характеризуючи професійні диригентсько-хорові та вокальні якості В. М. Верховинця, згодом народний артист СРСР, професор О. В. Свешников розповідав: "Це був справжній художник. Він багато показував, виконував сам особисто. У Василя Миколайовича була прекрасна манера виконання, і він прагнув її прищеплювати кожному артисту хору. Він гостро відчував ритм, але його ритм не заважав вільному виконанню, а навпаки – цементував твір, і на основі цього суворого ритму розвивалась свобода виконавської творчості. Відчувався справжній, злагоджений з ансамблевого боку колектив. З В. М. Верховинцем хор завжди співав піднесено і життєрадісно, у його звучанні переважали м'які інтонації. На репетиціях панувала творча атмосфера. Зауваження хормейстера завжди були слухними і цілеспрямованими" [50, 3].

У 1923 – 1924 роках педагог викладав хорове диригування і хоровий спів на диригентському відділі Музично-драматичного інституту імені М. В. Лисенка та керував хоровою студією при Музичному товаристві імені М. Д. Леонтовича в Києві. У роботі з усіма хоровими колективами, які відрізнялись винятковою професійною майстерністю і високою художньо-виконавською культурою, він широко використовував український пісенний фольклор ("Ой і не стелися", гарм. М. Лисенка, "Вишні-черешні", обр. М. Леонтовича, "Ой, дуб дуба", гарм. П. Козицького, "Над моїми воротами", обр. В. Верховинця та ін.), залучаючи молодь до національних духовних цінностей.

ПОЛТАВСЬКИЙ ІНО

ім. ЖОВТНЕВОЇ
РЕВОЛЮЦІЇ.

Головна зала, Остроградська № 3.

У СУБОТУ 16 ГРУДНЯ
ПОЛТАВСЬКИЙ ІНО ВЛАШТУЄ

ВЕЧІР-КОНЦЕРТ

ПРИСВЯЧЕНИЙ

ПАМ'ЯТИ ПОВСТАННЯ 14 ГРУДНЯ 1825 РОКУ.

ПРОГРАМ:

1) Лекція Проф. Полтавського ІНО

2) Лекція Проф. Полтавського ІНО

І. Ф. РИБАКОВА: ДЕКАБРИСТСЬКЕ ПОВСТАННЯ

М. Л. СТЕПАНОВА: ПОЕЗИЯ ДЕКАБРИСТА

К. Ф. РЫДЕЕВА.

та його історичне значіння

(Лекція читатиме проф. Рибаків І. Ф. 14 грудня 1825 року. Програма в складі Деклямаційного ансамблю ІНО «Деклямації, Поезія і Вигнання» Державного університету ім. Шевченка. Державний архів «Молодість і революція». Як було вперше, деклямації відомі українцям! Історичні факти деклямацій розповіді. Чому вони так історично важливі?)

(Лекція деклямації в складі ансамблю ІНО «Деклямації, Поезія і Вигнання» Державного університету ім. Шевченка. Державний архів «Молодість і революція». Як було вперше, деклямації відомі українцям! Історичні факти деклямацій розповіді. Чому вони так історично важливі?)

СТУДЕНСЬКИЙ ХОР ІНО В. М. ВЕРХОВИНЦЯ

ІНІ ОФУДЮ

Влада ІНО та ІНО-хором виконують в складі творчої колекції в концертному залі ІНО «Молодість і революція» Державного університету ім. Шевченка. Державний архів «Молодість і революція».

ДЕКЛЯМАЦІЯ ВІРШІВ ПОЕТИВ-ДЕКАБРИСТІВ І ВИКОНАННЯ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ НА ЕСЛОФОНІ

Квитки цілком 1,00 до 3,50 карб. продаються в кав'ярні ІНО (Остроградська № 3) від 10:00 до 18:00.

ВЕСЬ ЧИСТИЙ ПРИБУТОК ВІД ВЕЧЕРА ІДЕ НА КОРИСТЬ КОМУНІСТІВ, ЩО В ПОЛЬСЬКИХ ТЮРМАХ

Початок різно о 7 год. вечора.

Відповідальний за зміст: Студент ІНО

Афіша концерту хору Полтавського ІНО

Третя підсистема охоплює й етнографічно-дослідницьку діяльність В. М. Верховинця, яка на цьому етапі відзначалась упродовжувальним характером. Архівні матеріали і документи свідчать, що влітку 1922 року він узяв участь у комплексній експедиції науковців Полтавського краєзнавчого музею на чолі з М. Рудинським до села Яреськи на Полтавщині. В її рамках проводились археологічні розкопки скіфських курганів і місць давніх слов'янських поселень, досліджувались корисні копалини, флора і фауна, вивчались ремесла, кустарні промисли, народнопісенна творчість краю [190, 3]. Збагачуючи свої науково-етнографічні здобутки, педагог записав багато різножанрових українських пісень, здійснив їх порівняльний аналіз і класифікацію, зробив конкретні узагальнення і висновки. (Зазначимо, що у фондах Інституту АН України зберігається понад 400 записаних ним народних пісень [249].)

Саме в цей час В. М. Верховинець завершує надзвичайно важливу багаторічну роботу над репертуарно-методичним посібником "Весняночка" (1924 р.) – першим в Україні дитячим музично-ігровим репертуаром. Будучи прихильником прогресивних педагогічних і культурно-освітніх ідей С. Ф. Русової, спираючись на природу українського фольклору і специфіку української ментальності, він розробив ефективну методику комплексного використання елементів музичного, хореографічного і драматичного мистецтва в навчально-виховному процесі, теоретично і практично довів її педагогічну доцільність. Вона спрямована на "виховання фізично здорового, етично стійкого, інтелектуально розвинутого майбутнього члена суспільства" [3, 21], формування його національної культури [3, 149, 181, 192] засобами синтетичної жанрової форми – рухливої музичної гри.

Тривале збирання, студіювання, обробка, систематизація фольклорного матеріалу, визначення його педагогічного потенціалу, написання авторського пісенного й ігрового репертуару, опрацювання кращих музично-ігрових зразків із сучасної дитячої літератури, підготовка теоретичного розділу посібника, де В. М. Верховинець знайомить вихователів із принципами, формами і методами виховної роботи і дає надзвичайно корисні рекомендації та поради, дали позитивні результати. Створення "Весняночки" стало визначною подією в житті вітчизняної педагогіки і музичної культури. Рецензент першого видання посібника (Харків, 1925 р.) професор Б. Яновський, аналізуючи його практичну частину, писав: "Тут автор пояснює зміст кожної пісні і спосіб, яким вона повинна виконуватися, тобто викладає, якими повинні бути самі ігри відповідно до поданої пісні, інакше кажучи, дає малюнок драматичної дії. Це надзвичайно цінно і цікаво, тому що маємо можливість широко використовувати пісні з метою виховання ритмічного чуття, привчати до ритміки рухів, розвивати пластику" [23]. А відомий музикознавець і фольклорист професор М. Грінченко в статті "Музична робота з дітьми", що була опублікована в 1926 році в "Музичній газеті", зазначив: "Для молодого керівника дитячими групами це єдиний, найбільш свіжий і найбільш повний матеріал, іншого зараз на нашому ринкові нема" [116]. Отже, новаторство педагога полягало, по-перше, у

створенні українського музично-ігрового репертуару для дітей на основі етнографічного матеріалу, по-друге, в обґрунтуванні та впровадженні інноваційного методичного підходу до всебічного розвитку і формування національної культури підростаючого покоління.

Вивчення джерельної бази, застосування різноманітних методів дослідження дозволяють зробити висновок, що на розвиток системи педагогічної діяльності В. М. Верховинця значно вплинула його композиторська творчість. Сприятливим ґрунтом для її розквіту стали численні аранжування українських народних пісень, більшість з яких виконано педагогом до 1917 року ("Ой дівчина по гриби ходила", "Над моїми воротами", "Строкова пісня", "Ой у полі вітер віє" та ін.). Вони відзначаються простою музичною мовою, тенденціями до щонайбільшого збереження ладотональних особливостей національної гармонії та найпривабливішої репрезентації мелодичного оригіналу.

Для репертуарно-методичного посібника "Весняночка" Василь Миколайович написав дев'яносто дитячих пісень, які відзначаються світлим, життєствердним характером, допомагають розвитку музичних здібностей, залученню дітей до прекрасного в мистецтві та житті, вихованню патріотичних почуттів. Вони втілюють риси української народнопісенної творчості, невимушено гармонізовані, ритмічно чітко організовані, зручні для виконання і швидкого запам'ятовування.

"Найвизначніші й найпопулярніші твори Верховинця, – пише дослідник творчості педагога Ярослав Васильович Верховинець, – народилися в період бурхливого пробудження патріотичних сил в Україні, які щиро вірили в кращу долю свого народу, в побудову вільної Української держави після повалення царату. Його хори та революційні масові пісні, серед яких заслуженою славою користувались "Грими, грими, могутня пісне", "Більше надії, брати", "Заграй, кобзарю" та інші, вже на початку 20-х років були широко відомі в Україні. На цих патріотичних творах виховувалась наша молодь у школах, колективах художньої самодіяльності, їх виконували в концертах, на зборах, мітингах і демонстраціях" [88, 112].

До цього періоду також належать створені митцем популярні аранжування революційних масових пісень "Марсельєза", "Варшав'янка", "За Україну", "Шалійте, шалійте", "Жалібний марш". Він перший з українських композиторів за спеціальним замовленням уряду Радянської України в 1919 році аранжував міжнародний робітничий гімн – "Інтернаціонал" (український переклад тексту здійснив М. Вороний). Революційно-драматичний пафос, молодий ентузіазм, міцна опора на народнопісенні інтонації, продовження кращих традицій М. В. Лисенка є найхарактернішими рисами масових пісень В. М. Верховинця. Поряд з іншими композиторами-сучасниками – К. Богуславським, П. Козицьким, М. Леонтовичем, М. Вериківським він став одним із засновників нового жанру – української революційної масової пісні.

Над моїми воротами

Andante.

ар. В. Верховинця.

p Над мо-ї - ми во-ро та-ми хор-но хмаро ста-ла,
 Над мо-ї - ми во-ро та-ми хор-но хмаро ста-ла,

mf а на ме - не мо-ло-ду-ю по-го-вір і сла-ва.
 а на ме - не мо-ло-ду-ю по-го-вір і сла-ва.

Я я твою чорну хмару крилом розмахую,
 Перебула поговори, перебуду Я славу.

Ой, не піде дрібен дощик без тучі, без грому
 Ой, не вийде дівка заміж та Я без поговору.

Хоч я сюю перебуду, другу набуду.
 Я таки ж я молодая без слави не буду.

Настучиться, нагреміться, дрібен дощик піде,
 Насудяться воріженьки, дівка заміж вийде.

Судить, судить, воріженьки, а я не боюся:
 З ким люблюся, ізійдуся, не наговорюся.

Строкова пісня.

Lento tristam. (Кріпацька) ар. В. Верховинця.

p Скажи мені, моя не - не, де ти во, во ді - во?
 Скажи мені, моя не - не, де ти во, во ді - во?
 Ой - - -

Як людина неабиякої освіченості та різнобічних культурних інтересів, Василь Миколайович підтримував дружні, творчі стосунки з багатьма відомими українськими науковцями, акторами, композиторами, художниками, літераторами. За спогадами Є. І. Долі-Верховинець, Василь Миколайович "був напрочуд товариською людиною. Веселий, жвавий і дотепний, він ставав душею кожного товариства. Любив збирати своїх приятелів, а серед них були надзвичайно цікаві особистості..." [94, 188]. Частими гостями в родині Верховинців були М. Рильський, О. Олесь, М. Вороний, Остап Вишня, Ю. Жилко, П. Тичина, О. Ковінька, В. Сосюра, П. Капельгородський тощо. Саме на їх вірші митець пише багато різноманітних за змістом і характером хорових і вокальних творів: хоровий веснянково-патріотичний цикл ("Весна", "Весна гука", "Я весна", "Ой красна весно"), де образ весни символізує пробудження країни; ленінський цикл для хору ("Пам'яті Леніна", "Навіки між нами ім'я Ілліча", "Він угадав"); цикл психологічних хорових мініатюр ("Облетіли пелюстки", "На стрімчастих скелях", "Ми дзвіночки"); романси і дуети ("Гей, піду я в ті зелені гори", "Марія", "Дрімає білий ліс" та ін.). Романс "Стежинка" на слова І. Франка він присвятив видатному співакові Івану Козловському, який зворушливо виконував його в сольних концертах упродовж усього свого творчого життя.

Отже, значні досягнення педагога в галузі композиції заслужено принесли йому славу талановитого композитора-пісняра. Цілеспрямовано застосовуючи різнохарактерні авторські твори в роботі зі шкільними, студентськими і мистецькими хоровими колективами, він сприяв музично-естетичному розвитку і формуванню національної культури української молоді.

Про визнання вагомих здобутків В. М. Верховинця в багатьох галузях вітчизняної науки і культури, його високий професіональний рівень як вченого, педагога, музикознавця свідчить той факт, що наказом Народного Комісаріату освіти № 06348/4279 від 1 березня 1926 року він був затверджений на посаді професора кафедри мистецтвознавства Полтавського інституту народної освіти [31].

У 1927 році В. М. Верховинець був запрошений Харківським Губпрофосом викладати курс "Дитячі ігри" і керувати студентським хором у Харківському музично-драматичному інституті. Його колишній випускник О. А. Перунов згадував: "У той час до нашої навчальної програми були введені дитячі ігри та пісні. Дякуючи лектору, новий предмет одразу став популярним серед студентської молоді: на уроки Василя Миколайовича збігались майже всі слухачі інституту, одні, щоб брати участь в іграх, інші – просто спостерігати. Серед останніх можна було помітити педагогів шкіл та вихователів дитячих садків, причому не тільки місцевих, але й приїжджих. Василь Миколайович викладав без записок і конспектів, працював натхненно, до самозабуття. Створювалось враження, ніби він, працюючи, творить і відкриває перед нами щось нове, ніким не знане досі. Захопленість педагога передавалась усім присутнім – аудиторія жила одним життям,

одними думками, підкорена одному творчому пориву. Серед студентів тільки й було мови, що про нового лектора та його предмет" [49].

Водночас (1927 – 1928 рр.) з ініціативи Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича та за дорученням і фінансової підтримки Окружного управління народної освіти митець засновує й очолює разом із диригентом І. П. Михайленком Харківську показову хорову капелу "Чумак" ("Червону українську мандрівну капелу"). До її складу входили 45 найкращих співаків міста. Перший концерт відбувся під керівництвом В. М. Верховинця 2 січня 1928 року в Харкові в приміщенні Державного драматичного театру і присвячувався пам'яті М. В. Лисенка. Репертуар цього високопрофесійного хорового колективу становили понад 150 творів: обробки українських, російських, білоруських, єврейських, вірменських, латвійських, польських народних пісень; твори українських композиторів (М. Лисенка, П. Козицького, М. Вериківського, В. Верховинця та ін.); революційні пісні; зразки світової хорової класики (твори Р. Шумана, Дж. Россіні, М. Глинки, О. Даргомижського, О. Бородіна, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, С. Танєєва, О. Гречанінова та ін.).

Іntenсивна концертна діяльність капели "Чумак" у Харкові, Харківській області та інших регіонах України, численні виступи в робітничих клубах, на виробничих підприємствах, у селах, гірничих копальнях, військових частинах та інших громадських організаціях, проведення підсумкових диспутів сприяли підвищенню соціальної активності й культурно-освітнього рівня населення. Концерти колективу завжди проходили з надзвичайним успіхом і отримували схвальні відгуки слухачів. Так під час місячної гастрольної подорожі Донецьким краєм гірники презентували артистам шахтарську лампу з адресою, у якій наголошувалось: "Робітництво Брянської копальні вважає за необхідне висловити своє здивування чудовому виконанню капели. Такого задоволення робітничої аудиторії бачити доводиться не часто. Візьміть, як щирий подарунок від нас, шахтарів, цю шахтарку, ...хай вона вам світить, хай веде малопротоптаними стежками до нас робітників, до селян, де давно на вас чекають" [42, 6].

Третя підсистема – педагогічна діяльність у вищих навчальних закладах – включає й хореографічну практику В. М. Верховинця. З 1920 по 1933 рік він викладає українські народні танці в трудовій школі імені І. П. Котляревського в Полтаві, у 1929 році працює балетмейстером щойно створеного Харківського театру музичної комедії, засновниками якого були диригент Б. Крижанівський і режисер Б. Балабан. У роботі з учнівськими і професійними хореографічними колективами Василь Миколайович застосовував досліджений і зосереджений у "Теорії українського народного танцю" хореографічний матеріал. Як талановитий педагог і танцюрист, поєднуючи теорію з практикою, всі танцювальні елементи і комбінації він виконував сам, а потім добивався їх правильної інтерпретації від учнів, прищеплюючи їм почуття щирої любові до народного танцю. У своїй творчій діяльності В. М. Верховинець завжди був палким захисником чистоти і

правдивості народного мистецтва, послідовно боровся проти його вульгаризації. Він "відчував у собі покликання стояти на захисті фольклорних надбань українського народу в галузі обрядовості, пісенності та хореографії, аби зберегти для нащадків їх глибинну внутрішню суть, їхню природну, незайману красу і тим самим оборонити від спотворення інформаційного зв'язку між минулим і сучасністю" [87, 88].

Здійснюючи художнє керівництво багатьма хоровими і хореографічними колективами, педагог проводив колосальну роботу з популяризації українського народного мистецтва, що сприяло формуванню національної культури і виконавців, і глядачів. Він організовував численні концерти і гастрольні поїздки по містах, селах, військових частинах. Так, наприклад, лише хор Полтавського ІНО в листопаді та грудні 1925 року взяв участь у 7 концертах, а капела "Чумак" упродовж місячного гастрольного туру Донбасом дала 30 концертів.

Отже, система педагогічної діяльності В. М. Верховинця в цей час набуває подальшого розвитку. Нормативні та вибіркові навчальні дисципліни в Музично-драматичному інституті імені М. В. Лисенка, Київському педагогічному інституті, Полтавському ІНО, Харківському музично-драматичному інституті він викладає, спираючись на результати власних етнографічних досліджень. У репертуарно-методичному посібнику "Весняночка" педагог науково обґрунтовує та втілює ідею комплексного використання елементів музичного, хореографічного і драматичного мистецтва в навчально-виховному процесі, визначає засоби формування національної культури молоді. Плідно працюючи з художніми колективами, він все більше вдосконалюється як хормейстер, диригент, композитор, балетмейстер.

Четверту підсистему становить педагогічна і культурно-просвітницька робота В. М. Верховинця з мистецькими колективами (1930 – 1938 рр.). Систематизація й узагальнення спадщини педагога дозволяють зробити висновок, що його творчості була властива тенденція до інсценізації пісень, постановки вокально-хореографічних композицій на основі фольклорного матеріалу. Вона виникла на початку його творчої діяльності, поступово розвиваючись, чітко визначилась у "Весняночці" та повною мірою реалізувалась у роботі жіночого хорового театралізованого ансамблю "Жінхоранс". Він був організований у Полтаві в 1930 році В. М. Верховинцем разом із дружиною Є. І. Долею-Верховинець, яка виконувала функції режисера-постановника колективу. За свідченням М. А. Фісуна, "на перших порах ансамбль проводив репетиції на квартирі подружжя Верховинців, а потім у приміщенні Полтавського інституту народної освіти" [248, 4].

Метою створення "Жінхорансу" було задоволення зростаючих культурних запитів населення, виведення високохудожнього українського пісенного і хореографічного мистецтва на естраду, протиставлення його поширеному низькопробному репертуару, пошук нових цікавих форм репрезентації етнографічного матеріалу, національне виховання молоді. За

концепцією свого засновника, що спиралася на художні закономірності та філософсько-світоглядні засади українського фольклору, колектив мав подавати пісню в театралізованому вигляді. Доповнюючись елементами хореографії та драматизації, вона сприймалась не лише на слух, але й візуально, що значно посилювало емоційний вплив на глядачів. Зазначена форма виконання вокальних творів зумовлювала самобутність і оригінальність виступів ансамблю. Талановито і майстерно застосувавши її в "Жінхорансі", В. М. Верховинець став основоположником нового сценічного жанру – театралізованої пісні.

Послідовна і систематична хореографічна підготовка учасниць колективу дозволяла керівникові ставити яскраві танцювальні номери. У цей час він писав: "Тепер прийшов другий період у праці над народним танком – це показ танкових примітивів у їх незайманій красі, і, поруч з тим, стилізація менших або більших танкових картин, народних ігрищ і весняних ігор, весілля тощо. Цього можна досягти тільки при здібностях танцюристів-спеціалістів балетного мистецтва, які працюють при державних операх, або ж тоді, коли захоплення танком не буде випадковим явищем, а буде необхідною потребою і культурної розваги, і серйозного вивчення, як кожної іншої галузі мистецтва" [5, 30].

Пригадуючи виступи славетного ансамблю, заслужений артист УРСР Олександр Соболев розповідав: "Таких вистав ніхто ніколи ще не бачив. Їх уперше показав на українській сцені Верховинець. До цього успіху він підійшов, ґрунтовно студіюючи народну творчість, зокрема національну хореографію, яка раніше розвивалась самоплинно, так би мовити, "кустарним" способом. Митець направив той процес у русло наукового поглиблення і підніс тим самим український танець на належний йому рівень. Він зробив це широко і гарно, з блиском і по-справжньому показавши у своєму "Жінхорансі" всю красу і звабливість українського фольклору. Концерти ансамблю були справжнім явищем у культурному житті республіки, явищем незрівнянної ваги ..." [51, 6].

Отже, високий професіоналізм, натхнення, наполеглива праця Василя Миколайовича як педагога-вокаліста, хормейстера, балетмейстера з постановки номерів і художньо-довершеного виконання репертуарних творів, творча атмосфера, що панувала на репетиціях і концертах, забезпечили винятковий успіх ансамблю. Починаючи з 1932 року, колектив часто гастролював у республіці та далеко за її межами, а в 1935 році оформився в Державну капелу України. Втілюючи в життя новаторські ідеї митця, "Жінхоранс" став справжнім апофеозом його творчості.

Розвитку системи педагогічної діяльності В. М. Верховинця з формування національної культури молоді сприяв його внесок у становлення вітчизняного професіонального хореографічного мистецтва. Довгий час педагог мріяв про створення українського балету, усвідомлюючи епохально-культурну значущість цієї знаменної події. У "Теорії українського народного танцю" він писав: "Наш балет, якщо йому судилося коли-небудь народитись, мусить бути народним, своєрідним, а таким він стане тоді, коли в нього

увіллється багатство народного танцю з його мальовничими фігурами й широкою, нічим не обмеженою фантазією думок і коли він буде перейнятий духом веселих танцювальних пісень, повних кипучості, енергії, бадьорості та невимушеної щирої розваги справжнього народного життя" [6, 124]. Ці випереджаючі час ідеї реалізувались у 1930 – 1931 роках у новаторській співпраці В. М. Верховинця з головним балетмейстером Харківського оперного театру В. К. Литвиненком з постановки першого українського балетного спектаклю "Пан Каньовський" (музика М. Вериківського, лібрето М. Вериківського та Ю. Ткаченка). Вона відбулась завдяки органічному поєднанню стильових особливостей класичної та народної хореографії, що забезпечив творчий тандем двох видатних митців, невичерпним знанням Василя Миколайовича в галузях етнографії та хореографічного фольклору, його глибокому розумінню психології й характеру українського народного танцю, неперевершеній професійній майстерності.

Про роль В. М. Верховинця в постановці балету розповідала перша виконавиця партії Бондарівни, заслужений працівник культури РРФСР Валентина Дуленко: "На зустріч з фольклористом зібрався весь балетний колектив. І ось зайшов до нас чоловік невисокого зросту, м'який, делікатний, з дуже тихою мовою. Він багато не говорив, а більше показував різні елементи народного танцю, пояснював, як їх слід виконувати, і ми відразу зрозуміли, що нічого подібного раніше ніхто не знав. Василь Миколайович постійно підкреслював, що в народному танці все повинно співати – голова, руки, ноги, плечі, а головне – душа. Танець – це щось внутрішнє, і, якщо він не живе у виконавці, то це буде лише набір танцювальних рухів" [45, 2]. Педагог знайомив артистів балету зі специфікою і найтоншими нюансами народної хореографії, намагався залучити їх до етнографічно-дослідницької роботи, аналізував історичні документи, у яких висвітлювалися побут, звичаї, обряди і характер українців.

З метою наближення лексики народного танцю до класичної, виявлення високої культури української хореографії, яка нічим не поступається французькій, англійській чи російській, набуття першим українським балетом статусу класичного головна жіноча партія, за новаторською рекомендацією В. М. Верховинця і В. К. Литвиненка, виконувалася В. Дуленко в незвичний для українського народного танцю спосіб – на пальцях у пуантах.

У процесі постановки спектаклю педагог ретельно і наполегливо працював із трупною та солістами. "Репетиції з Василем Миколайовичем, – згадувала В. Дуленко, – завжди проходили дуже продуктивно, і в мене склалося враження, що Литвиненко готовив танці начорно, а Верховинець відпрацьовував їх, доводив до досконалості, тобто здійснював ювелірну, парадну роботу" [45, 4].

За рекомендацією В. М. Верховинця, до вистави було включено чимало українських весільних і обжинкових обрядових танців, яскравих сцен народного гуляння. Він наполягав на тому, щоб усі елементи спектаклю збігалися з фольклорним оригіналом і мали чітко виражене національне

забарвлення, починаючи з танцювальних рухів і закінчуючи костюмами. "В українському вбранні з його важкою шерстяною плахтою, – розповідав учасник подій і виконавець однієї з головних ролей Олександр Соболя, – дівчина не може високо піднімати ноги. Костюм їй не дозволить цього робити. Але ж від класики теж нікуди не подінешся – без виконання арабесок у ній не обійтись! Тому пішли на компроміс: пошили для солісток костюми традиційного крою, але вкрай полегшеної фактури. В таких костюмах жінки робили арабески, але не дуже високо, не на 90 градусів як звичайно, а на 45 градусів, зберігаючи при цьому головні вимоги українського фольклору щодо положення рук, корпусу та відношення одне до одного. ...Тільки дякуючи Верховинцю ми в усіх танцювальних побудовах, у кожній мізансцені відчували справжній український аромат, зрозуміли як і в якому стилі повинен проходити увесь балет" [89, 30]. Завдяки застосуванню фольклорних елементів у класичних танцях з'явилися виразні національні ознаки.

Блискуча прем'єра спектаклю "Пан Каньовський", яка відбулась у Харкові 19 квітня 1931 року, позначила довгоочікуване народження українського національного балету, а професор В. М. Верховинець по праву вважається одним із його основоположників.

Важливим етапом у творчості педагога стала робота з підготовки танцювальної групи від України до виступу на Першому міжнародному фестивалі народного танцю в Лондоні, оргкомітет якого звернувся навесні 1935 року до Всесоюзного товариства культурних зв'язків із закордоном у Москві з пропозицією надіслати делегацію артистів від СРСР. На запрошення головного балетмейстера Київського театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка Л. О. Жукова Василь Миколайович упродовж двох місяців працював із колективом, що об'єднав дванадцять провідних солістів балету Київського і Харківського оперних театрів: Л. Олександровича, О. Соболя, Г. Лерхе, М. Спаре, М. Сивкович, О. Бердовського, А. Белова, А. Жмарьова, В. Федотова, М. Іващенко, В. Тумковську, С. Светлова. За свідченням О. Соболя, на початку репетиційного процесу В. М. Верховинець прочитав виконавцям курс лекцій з історії українського народного танцю, потім невимушено й артистично показував основні хореографічні рухи, акцентував увагу на правильному положенні рук, ніг, корпусу, голови, пояснював, якими повинні бути стосунки парубка і дівчини в танцювальному колі. Його головною метою було досягнення артистами найвищого технічного і художнього рівня виконання народного танцю.

Митець підібрав досконалий музичний супровід, блискуче зробив його оркестровку та разом із Л. О. Жуковим створив неперевершений "Триколінний гопак", який складався з двох частин – "Козачка" і "Гопака". У першій, ліричній частині, яку поставив В. М. Верховинець, демонструвались чоловіча мужність, завзятість і дівоча скромність, тендітність, друга – насичений складними технічними рухами, стрімкий, віртуозний чоловічий танець. Цілісна хореографічна композиція виконувалась у швидкому, іскрометному темпі та виглядала ефектно і колоритно.

Виступ українських танцюристів у найбільшому концертному залі Лондона "Альберт-холі", де змагалися за першість представники вісімнадцяти європейських країн, мав надзвичайний, винятковий успіх. Учасниця колективу, ведучий режисер балету Київського оперного театру М. Сивкович згадувала: "Ще до закінчення "Триколінного гопака" зал буквально гримів оплесками, а коли почалися "вертушки", "стрибки", "піруети", "розножки", "вовчки" в залі творилось щось неймовірне... Люди кричали, гупали ногами, стукотіли парасольками, бурхливо реагуючи на кожен трюк. Майже з половини танцю доводилось виконувати під внутрішній ритм, бо за безперервним шумом залу ми не чули гри нашого баяніста-віртуоза Костянтина Голикова. Публіка не відпускала нас зі сцени, і ми змушені були танцювати на "біс". З цього дня наш танець почали називати "Лондонським гопак", і нам завжди на вимогу публіки доводилось виконувати його двічі, а то й тричі" [220].

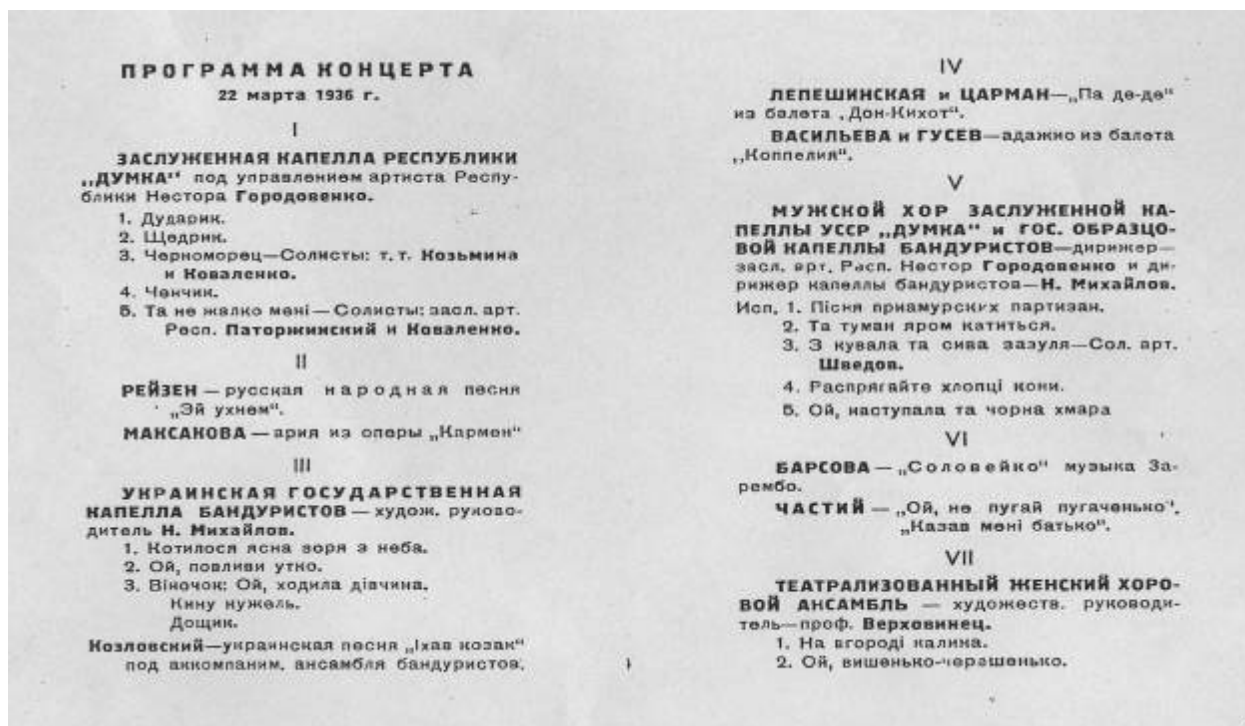
Українська танцювальна група одержала першу премію фестивалю, золоту медаль і високу оцінку європейських спеціалістів і критиків. Висвітлюючи її виступ, лондонська газета "Таймс" від 18 липня 1935 року писала: "Все це було новим для нас. Російські танцюристи з України виконували "Гопак" із такою професійною майстерністю, що сколихнули публіку, розпалили її ентузіазм... Ми побачили, який прямий вплив мають народні танці на балет, хоча, незважаючи на віртуозність, це, по суті, були чисто народні танці..." [89, 31].

Переможне повернення українських артистів на Батьківщину супроводжувалося численними творчими звітами перед трудящими Ленінграду, Москви і Києва. Під час концертів у Москві було зроблено кінозйомку "Триколінного гопака", завдяки чому його побачили глядачі в кінотеатрах усіх союзних республік. Визнання українського народного танцювального мистецтва на престижному міжнародному хореографічному форумі мало величезне значення, бо засвідчило перспективність розвитку національної хореографії та забезпечило необхідні передумови для створення в 1937 році ансамблю народного танцю Павла Вірського в Києві та ансамблю народного танцю Ігоря Мойсеєва в Москві. Отже, В. М. Верховинець зробив неоціненний внесок у розвиток українського хореографічного мистецтва, сприяв піднесенню виконання народного танцю на високий професійний рівень, користувався незаперечним авторитетом серед відомих балетмейстерів і мистецтвознавців. Свою хореографічну діяльність він підпорядковував завданням формування національної культури молоді.

Безпосереднє відношення до творчості педагога мала Перша декада української літератури і мистецтва в Москві 1936 року, в рамках якої силами українських артистів проводились численні мистецько-культурні заходи. Так поставлені ним "Лондонський гопак" відтворювався артистами Київського театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка як заключний хореографічний номер в опері С. Гулака-Артемівського "Запорожець за Дунаєм", обрядові танці й хороводи талановито виконувались "Жінхорансом" в опері М. Лисенка "Наталка Полтавка". У газеті "Пролетарська правда" в березні

1936 року зазначалось: "У "Наталці Полтавці" менше танців, аніж у "Запорожці за Дунаєм", але використані вони з величезним смаком і тактом, що треба віднести на рахунок цінної консультації такого знавця української етнографії, як професор В. М. Верховинець" [89, 31].

Сольні виступи й участь "Жінхорансу" в багатьох збірних концертах у Москві мали грандіозний успіх, отримували схвальні відгуки фахівців, журналістів і шанувальників народного мистецтва. За словами Я. Верховинця, "навіть у самого Й. Сталіна була улюблена грамофонна платівка з записом пісні "Ой вишенько-черешенько" у виконанні ансамблю" [88, 116]. У заключному концерті провідних українських митців 22 березня 1936 року на сцені Великого театру колектив виконав сім інсценізованих народних пісень: "На вгороді калина", "Ой вишенько-черешенько", "Очерет лугом гуде", "Ой дівчина Уляна", "Казала мені Солоха", "Сиділа на колодці", "Ой чия то хата біла". За видатні досягнення в галузі культури і мистецтва після закінчення декади Радянський уряд нагородив В. М. Верховинця орденом "Знак Пошани".



В останнє у своєму житті гастрольне турне Василь Миколайович разом із "Жінхорансом" вирушив на Далекий Схід улітку 1936 року. Упродовж двох місяців уславлений ансамбль провів 75 концертів для трудящих, воїнів Радянської Армії та моряків Тихоокеанського флоту. Невтомно популяризуючи українську народну творчість і хорове мистецтво, багато часу педагог приділяв культурно-просвітницькій роботі, організації у військових частинах і з'єднаннях самодіяльних хорових колективів із військовослужбовців і членів сімей командного складу армії. Яскраві, незабутні враження сприяли створенню митцем у подорожі нової пісні "Булат тайга", яку він присвятив далекосхідним воякам та яка відразу почала виконуватись ансамблем. У фондах музею "Музична Полтавщина"

Полтавського музичного училища імені М. В. Лисенка зберігається унікальний історичний документ – Наказ по Далекосхідній Особливій армії та Будинку Червоної Армії міста Хабаровська від 15 вересня 1936 року про оголошення подяки керівнику "Жінхорансу" – В. М. Верховинцю та нагородження всіх його учасників цінними подарунками.

Проведене дослідження дає підстави вважати, що четверта підсистема – педагогічна і культурно-просвітницька робота з мистецькими колективами – відзначається найбільш повним розкриттям творчого потенціалу В. М. Верховинця як педагога, хормейстера, хореографа і пропагандиста українського народного мистецтва. У практичній музично-педагогічній діяльності в Полтавському інституті народної освіти, у роботі з "Жінхорансом", хоровими і хореографічними колективами проходять перевірку та стверджуються його новаторські ідеї. У всіх царинах творчості яскраво проявляється особистість В. М. Верховинця-педагога, його прагнення виховувати молодь у дусі національної культури і високого патріотизму.

Той незмірно вагомий внесок, який зробив Василь Миколайович Верховинець у розвиток української культури і педагогічної науки, не міг залишитися непомітним. Саме тому митець розділив трагічну долю найталановитіших представників вітчизняної інтелігенції – палких патріотів і відданих подвижників ідеї українського національного відродження, репресованих у тридцяті роки ХХ століття.

Видатна багатогранна творчість В. М. Верховинця, скоріше за все, тривалий час викликала приховане роздратування в правлячій верхівці панівного сталінського режиму. Безмежна і щира любов до рідного краю, до свого народу, його багатовікової культури трактувалась тодішньою владою не інакше, як "контрреволюційна націоналістична діяльність", за яку педагога двічі – у 1927 і 1932 роках – заарештовували в Полтаві, але тоді, на щастя, не змогли довести його "провину".

Третю – успішну спробу притягнути митця до "відповідальності" владні структури здійснили в 1937 році, розпочавши її з прискіпливих, систематичних перевірок роботи "Жінхорансу" і ретельно відшуковуючи компрометуючий В. М. Верховинця матеріал. За сприяння адміністратора колективу Ільченка, наприклад, в інсценізації одного з репертуарних творів ("Узник", на сл. О. Пушкіна) комісія виявила "відверто ворожий" жест виконавців, у вирішенні робочих організаційних питань убачались "нездорова морально-політична обстановка" в ансамблі та неспроможність педагога його очолювати. Невдовзі по тому його звільнили з посади художнього керівника "Жінхорансу" як "профнепридатного".

Василь Миколайович був пригнічений і тяжко переживав свою відставку. "Ну що ж, – говорив він, – буду тепер продовжувати свою роботу на терені етнографії, знову почну їздити по селах і записувати народні пісні. Добре, що маю таку домовленість із Академією наук" [88, 117]. Як справжній художник, що жив у своєму особливому, замріяному світі, митець не зміг реально оцінити смертельну небезпеку, яка його оточила, та вчасно на неї

відреагувати. Досконало організований сталінським режимом процес масового викриття і знищення так званих "ворогів народу", що становили "загрозу" більшовицькій диктатурі, невпинно продовжувався і поширювався.

За розсекреченими матеріалами архіву Служби безпеки України, 23 грудня 1937 року військовий прокурор Київського військового округу Калошин затвердив постанову про арешт В. М. Верховинця та утримання його під вартою в спецкорпусі Київської тюрми, подану оперуповноваженим ІV відділу УДБ НКВС УРСР Хромим [14, 1]. Педагогу інкримінувалась активна участь в українській контрреволюційній націоналістичній організації. 26 грудня 1937 року було підписано ордер на проведення обшуку й арешту В. М. Верховинця за адресою: м. Київ, Музейний городок, корпус 5, кімната 148.

Після нещадного катування, застосування нелюдських методів "дізнання" і "вибивання" з арештованого "зізнань" упродовж двох тижнів 10 січня 1938 року оперуповноважений ІV відділу УДБ НКВС УРСР Ізмайлов виніс постанову про висунення В. М. Верховинцю обвинувачення у злочинах, що передбачені статтями 54-6, 54-8 і 54-11 КК УРСР [15]. У виявлених протоколах допитів міститься безліч викривлених фактів і безглузких звинувачень, бездоказовість і абсурдність яких є очевидними. У затвердженому 10 квітня 1938 року звинувачувальному висновку констатується: "УДБ НКВС УРСР розкрито і ліквідовано антирадянську військово-націоналістичну організацію, яка мала на меті повалення Радянської влади на Україні та встановлення фашистського ладу. Одним із активних учасників цієї організації є Верховинець-Костів Василь Миколайович" [17, 82]. У документі наголошується на тому, що В. М. Верховинець, начебто, займався активною боротьбою проти Радянської влади протягом 20 років її існування, здійснював шпигунську діяльність на користь Австро-Угорщини (1906 – 1916 рр.) і Польщі (1925 р.), організував у Полтаві повстанський антирадянський виступ (1919 р.), брав участь у контрреволюційній діяльності української автокефальної церкви (1923 – 1926 рр.), відновив повстанську організацію в Полтаві й одночасно встановив зв'язок з активістами націоналістичної організації в Харкові (1928 – 1930 рр.), завербував у націоналістичні організації дев'ять осіб, зібрав шпигунські матеріали по Далекосхідній Особливій армії та передав їх співробітникам польської розвідки, підтримував терористичні методи боротьби проти партійних та урядових керівників, проводив підривну роботу на культурному фронті.

Виїзна сесія Військової Колегії Верховного Суду СРСР у складі військових юристів Орлова, Зарянова, Кулика і секретаря Козлова 10 квітня 1938 року в місті Києві заслухала справу В. М. Верховинця в закритому судовому засіданні без участі звинувачення і захисту, без виклику свідків. У протоколі засідання зазначається, що підсудний визнає себе винним і підтверджує всі свої попередні свідчення [18]. На прохання Василя Миколайовича в останньому слові зберегти йому життя суд не відгукнувся. Військова Колегія "присудила Верховинця-Костіва Василя Миколайовича до

вищої міри кримінального покарання – розстрілу з конфіскацією всього належного йому майна. Вирок остаточний і оскарженню не підлягає. На підставі Постанови ЦВК СРСР від 01.12.1934 р. виконується негайно" [19, 93].

Секретна довідка начальника 12 відділення 1-го спецвідділу НКВС СРСР, лейтенанта держбезпеки Кривицького інформує про те, що присуд про розстріл Верховинця-Костіва Василя Миколайовича виконано в місті Києві 11.04.1938 р., акт про здійснення вироку зберігається в особливому архіві першого спецвідділу НКВС СРСР, том № II, лист № 117 [19, 94].

УТВЕРЖДАЮ:
КОМ ВНУТРЕННИХ ДЕЛ УССР
САР ГОСБЕЗОПАСНОСТИ 3 РАНГА
УСПЕНСКИЙ
15 марта 1938г.

82
УТВЕРЖДАЮ:
Баш. М. М. М. М. М. М. М. М. М.
ПРОКУРОР СОЮЗА ССР
ВЫШИНСКИЙ

10/III марта 1938г.

ОБВИНИТЕЛЬНОЕ ЗАКЛЮЧЕНИЕ

по делу № 817 по обвинению
ВЕРХОВИНЦА-КОСТЕВА Василия
Николаевича по ст. ст. 54-6,
54-8, 54-11 УК УССР.

I
УГБ НКВД УССР раскрыта и ликвидирована
антисоветская военно-националистическая организа-
ция, ставившая своей целью свержение советской
власти на Украине и установление фашистского стро-

Одним из активных участников этой органи-
зации являлся арестованный 26/ХІІ-1937 года и прив-
леченный по настоящему делу в качестве обвиняемого
ВЕРХОВИНЕЦ-КОСТЕВ Василий Николаевич.

Следствием и признанием самого обвиняемого
установлено, что он проводил активную борьбу про-
тив советской власти на протяжении всех 20 лет ее
существования.

ВЕРХОВИНЕЦ-КОСТЕВ убежденный украинский на-
ционалист старой генерации. В 1906 году он приехал
на Украину из Галиции и на протяжении 10-ти лет

ПРИГОВОР

№ 92

Союза Советских Социалистических Республик

выездная сессия

Коллегии Верховного Суда Союза ССР

в составе:

председательствующего Дивисенюрота тов. ОРЛОВА

судей Бригвоенюротов Т. Ч. ЗАРИНОВА и КУЛИКА

секретаре военном юристе 3 ранга тов. КОЗЛОВЕ

в закрытом судебном заседании, в гор. Киеве

апреля 198 года, рассмотрела дело по обвинению:

ВЕРХОВИНИЦА-КОСТЕВА Василия Николаевича, 1880 г.р., бывш. руководитель государственного женского хорового ансамбля - в преступлениях, предусмотренных ст.ст. 54-Б, 54-8 и 54-II УК УССР.

Вопросительным и судебным следствием установлено, что надежды Верховинца-Костева активистом работы с советской властью на Украине в 1919 г. в Киевской области организатором к/р. организации; был организатором связей с членами к/р. и с рижскими боротниками из группы "Приволье"; с 23 по 26. Февраль в к/р. деятельности в католической церкви на Украине связан по к/р. деятельности с группировкой Гехивский и организатором к/р. националистической организации СМУ. В 1925 с польской разведкой и развернул через Шокшиновича Шокшиновича деятельности. В 1927 по Захаров-Колесник Колесник - Коновальца развернул военно-повстанческую работу по 30-е. Верховинца-Костева вместе с организатором Захаров-Колесник Захаров-Колесник организаторами повстанческой организации

СПРАВКА

54

Проговор о расстреле Верховинца - Косице

са Василия Николаевича приведен в испол-
нение в гор. Киеве " 11 / IV " 1938 г.

Акт о приведении приговора в исполнение хранится
в особом архиве 1-го оперотдела НКВД СССР том № 11
лист № 147

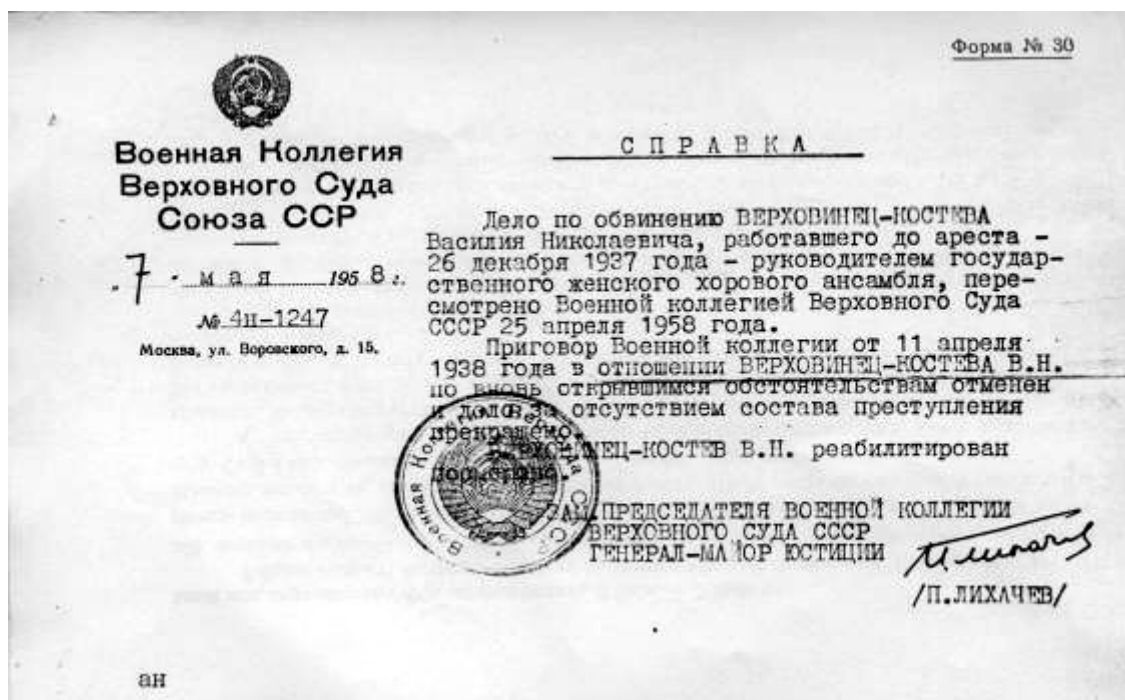
НАЧ. 12 ОТД. УПР. І СПЕЦІАЛЬНА НКВД СССР
ЛЕЙТЕНАНТ ГОСБЕЗОПЕКАОСТИ (КРИВИЦКИЙ)

Євдокію Іванівну Долю-Верховинець як дружину "ворога народу" також спіткала фатальна участь: невдовзі її заарештували і вислали до Казахстану. Упродовж двадцяти років вона неодноразово намагалась дізнатися про долю чоловіка, зверталася з листами і запитами до військової прокуратури й органів НКВС, проте зусилля були марними. Сумно завершила свою діяльність Державна капела України "Жінхоранс", яка Наказом Управління у справах мистецтв була розформована як "маломіцна і не забезпечена художнім керівництвом".

Тривалий час ім'я і спадщина В. М. Верховинця були офіційно заборонені. Проте прогресивні українські педагоги і митці не припиняли потай користуватись його науково-методичними працями та впроваджувати провідні інноваційні ідеї в практику життя.

За численними позовами громадян у період "хрущовської відлиги" розпочався процес повторного розгляду справ безвинно засуджених і знищених за часів культу особи людей. 7 липня 1957 року з ініціативи К. Ф. Данькевича та за підтримки Л. М. Ревуцького, Б. М. Лятошинського, М. І. Вериківського Спілка радянських композиторів України звернулася до військового прокурора Київського Військового округу. У ньому містилося прохання "розглянути справу репресованого музичного діяча Верховинця В. М. на предмет реабілітації його як чесного радянського громадянина, який нічим не скомпрометував себе ні в творчій, ні в громадській діяльності" [19, 95]. Позитивні відгуки про митця надали слідчим колишні артистки "Жінхорансу" А. Елетко, М. Павловська, В. Шап,

скульптор і режисер І. Кавалерідзе, поет В. Сосюра. Військова Колегія Верховного Суду СРСР на засіданні 25 квітня 1958 року під головуванням генерал-майора юстиції Борисоглібського додатково перевірила матеріали справи Верховинця-Костіва Василя Миколайовича та погодилась із висновком Головного військового прокурора. Вона визначила: "Вирок Військової Колегії Верховного Суду СРСР від 11 квітня 1938 року щодо Верховинця-Костіва Василя Миколайовича в зв'язку із знов виявленими обставинами відмінити та справу на нього припинити за відсутністю складу злочину" [20, 162].



Болісно усвідомлювати, що так трагічно обірвалось життя видатного діяча вітчизняної культури і вірного сина українського народу – талановитого музикознавця, педагога, етнографа, хореографа, диригента, композитора Василя Миколайовича Верховинця. Утім, його "життя, творча діяльність, пісня, – за словами Т. Масенка, – в культурі нашої Вітчизни, в серці народнім світлі й незабутні" [176, 8].

З приходом нової доби відродилося добре ім'я Василя Верховинця, неодноразово перевидавались його музичні твори і теоретичні праці, упроваджувались провідні педагогічні ідеї. На його честь у 1966 році на будинку Полтавського державного педагогічного інституту імені В. Г. Короленка була встановлена меморіальна дошка, на якій зазначено: "У Полтавському педагогічному інституті в 1920 – 1933 рр. працював відомий радянській композитор, педагог і етнограф Василь Миколайович Верховинець (1880 – 1938)". Його ім'ям названі вулиці в Полтаві, Києві, Старому Мізуні. Погруддя педагога роботи скульптора С. Британа встановлені в Старомізунській середній школі, краєзнавчих музеях міст Полтави і Болехова Івано-Франківської області. За рішенням Паризької сесії ЮНЕСКО ім'я В. М. Верховинця занесене до календаря цієї

організації: він був оголошений міжнародним ювіляром 1980 року. 100-річчя від дня народження видатного педагога і митця широко відзначалось у нашій країні та за кордоном. Урочисті заходи відбулись у Полтаві, Києві та Москві. Ювілейний вечір у Малому залі Московської консерваторії організував і провів народний артист СРСР І. С. Козловський.

10 липня 1988 року в селі Старий Мізунь Долинського району Івано-Франківської області відбулась офіційна церемонія відкриття пам'ятної стели з барельєфом В. М. Верховинця (скульптор В. Лендел). Після її закінчення митці та колективи художньої самодіяльності краю влаштували велике свято української народної пісні, танцю, художнього слова, образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва на честь свого видатного земляка. "Так долиняни сплітали барвистий вінок шани і любові своєму співвітчизникові Василю Миколайовичу Верховинцю, – пише Ярослав Верховинець. – Він заслужив оту народну шану, бо усе життя творив добро і ніс його у люди з усією пристрасною своєю полум'яною душою" [89, 35].

Історико-логічний і системно-структурний аналіз педагогічної, етнографічної та мистецької діяльності, наукових праць і музичних творів В. М. Верховинця дозволив виявити методологічні, теоретичні й методичні основи його концепції формування національної культури молоді:

- методологічні – демократичні ідеї українського національного відродження; розвиток національної самосвідомості шляхом збирання, збереження і передачі духовних цінностей українського народу підростаючим поколінням; народність як визначальний принцип у його педагогічній системі;

- теоретичні – всебічний розвиток особистості засобами етнографічного матеріалу (пісень, танців, ігор, обрядів); комплексне використання декількох видів мистецтва – музичного, хореографічного, драматичного в одній синтетичній жанровій формі; розробка теоретичного базису української хореографії й обрядової пісенної творчості;

- методичні – написання авторських вокальних і хорових творів; створення музично-ігрового репертуару для дітей; залучення молоді до основ української національної культури через виконання народних пісень, танців, рухливих музичних ігор, вокально-хореографічних композицій, театралізацію пісень, хоровий спів; упровадження теоретичних ідей у практику виховання.

Головним об'єднуючим концептуальним принципом є: всебічний розвиток особистості на засадах ідей українського національного відродження засобами етнографічного матеріалу і комплексного використання елементів музичного, хореографічного і драматичного мистецтва.

Отже, підсумовуючи, підкреслимо, що система педагогічної діяльності В. М. Верховинця, яка розвивалась під безпосереднім впливом ідей українського національного відродження, охоплює чотири підсистеми (таблиця 2). Її основою є складові національної культури – фольклор, музичне, хореографічне і драматичне мистецтво, дослідження і використання

яких зумовили новаторські звершення В. М. Верховинця в багатьох сферах його діяльності. У працях "Українське весілля", "Теорія українського народного танцю", "Весняночка" педагог розробив і науково обґрунтував інноваційні засоби формування національної культури молоді, які успішно впроваджував у навчально-виховний процес.

Система педагогічної діяльності В. М. Верховинця

Підсистеми	Види діяльності	Здобутки
1. Вчителювання в народних школах Галичини і початок мистецької діяльності	Педагогічна, етнографічна, мистецька	Етнографічні записи пісень, танців, ігор
2. Театральна музично-виховна та етнографічно-дослідницька діяльність	Акторська, музично-виховна, етнографічно-дослідницька, диригентсько-хорова, хореографічна, композиторська	Етнографічні записи епічного, ліричного, драматичного фольклору. Створення науково-методичних праць "Українське весілля" і "Теорія українського народного танцю", аранжувань українських народних пісень, авторських вокальних і хорових творів
3. Педагогічна діяльність у вищих навчальних закладах	Музично-педагогічна, етнографічно-дослідницька, диригентсько-хорова, хореографічна, композиторська	Етнографічні записи пісенного, ігрового фольклору. Створення дитячого музично-ігрового репертуару "Весняночка". Організація та керівництво хоровими колективами (Полтавська окружна хорова капела, хор Полтавського ІНО, "Чумак", хор Харківського музично-драматичного інституту, хорова студія при Музичному товаристві імені М. Леонтовича)
4. Педагогічна і культурно-просвітницька робота з мистецькими колективами	Музично-педагогічна, диригентсько-хорова, хореографічна, культурно-просвітницька, пропагандистська	Створення нового сценічного жанру – театралізованої пісні, художнього колективу "Жінхоранс". Постановка першого українського національного балету "Пан Каньовський", хореографічної композиції "Триколінний гопак"

РОЗДІЛ 2

ЗАСОБИ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ МОЛОДІ В ПЕДАГОГІЧНІЙ СПАДЩИНІ В. М. ВЕРХОВИНЦЯ

2.1. Етнографічні дослідження – основа педагогічної та мистецької діяльності В. М. Верховинця

Для наукового і навчально-методичного забезпечення процесу формування національної культури молоді вирішальне значення мала власна етнографічно-дослідницька діяльність В. М. Верховинця: запис, студіювання, аналіз, обробка і систематизація різножанрового фольклорного матеріалу. Етнографічні дослідження є основою всієї багатогранної творчості педагога, його визначних здобутків у різних галузях вітчизняної науки і мистецтва, у розробці, теоретичному обґрунтуванні та практичному впровадженні системи інноваційних засобів виховання молодого покоління.

На основі досліджень українського пісенного, пісенно-хореографічного, ігрового, дитячого фольклору – найефективнішого засобу національного виховання і всебічного розвитку особистості [6, 122; 2, 15–19] – В. М. Верховинець створив музично-ігровий репертуар для дітей, який зосереджено в репертуарно-методичному посібнику "Весняночка". Цей матеріал він застосовував у процесі формування національної культури студентської молоді, викладаючи курси "Дитячі ігри", "Мистецтвознавство" в Київському педагогічному інституті, Полтавському інституті народної освіти, Харківському музично-драматичному інституті, включав до репертуару очолюваних ним хорових колективів: "Жінхорансу", Полтавської окружної хорової капели, хору Полтавського ІНО, Харківської показової хорової капели "Чумак" тощо.

Студіювання народного танцювального мистецтва – запис характерних хореографічних рухів (доріжка, присядки, вихиляси, плазунець та ін.), їх комбінацій і танців ("Роман", "Гопак", "Козачок", "Василиха" та ін.), обробка і систематизація автентичного хореографічного матеріалу, вивчення психології народних танцюристів сприяли розробці педагогом науково-теоретичної бази для подальшого розвитку національної хореографії, що представлена в "Теорії українського народного танцю". На її визначальних принципах і положеннях він будував свою хореографічно-педагогічну і балетмейстерську діяльність у трудовій школі імені І. П. Котляревського в Полтаві, у театрах М. К. Садовського і "Товариства українських артистів" (вистави "Наталка Полтавка", "Пісні в лицах", "Енеїда" та ін.), Харківському театрі музичної комедії, Харківському оперному театрі (балет "Пан Каньовський"), Київському театрі опери та балету імені Т. Г. Шевченка ("Триколінний гопак"), у "Жінхорансі".

Результатами досліджень української обрядовості є записи веснянок, обжинкових, купальських і весільних пісень, науково-етнографічна праця "Українське весілля" – повний запис весільного обряду з музичним додатком.

Обрядовий фольклор В. М. Верховинець використовував при постановці спектаклів у театрах М. К. Садовського і "Товариства українських артистів" (веснянки – "Маруся Богуславка", "Бондарівна", купальські – "Ніч під Івана Купала", весільні – "Дві сім'ї", "Прислужники" [6, 125]), у шкільному навчально-виховному процесі, при проведенні лекційних, семінарських і практичних занять із майбутніми вчителями і працівниками культури у вищих навчальних закладах, у роботі з творчою молоддю тощо.

Лабораторією перевірки і втілення інноваційних ідей педагога щодо формування національної культури молоді, подальшого розвитку українського народного мистецтва став жіночий хоровий театралізований ансамбль "Жінхоранс". Міцним фундаментом його творчості був український ліричний і драматичний фольклор: пісні ("Ой чия то хата біла", "Сиділа на колодці", "Як ходила Наталонька" та ін.), танці ("Віз", "Шевчик", "Метелиця" та ін.), ігри ("Мак", "Подоланочка", "Дружба" та ін.), обряди (фрагменти весілля та ін.). Отже, етнографічні дослідження є науково-теоретичними і методичними засадами системи педагогічної діяльності В. М. Верховинця з формування національної культури молоді (схема 2).

Відповідно до виявлених підсистем діяльності педагога можна визначити періоди його етнографічно-дослідницької роботи.

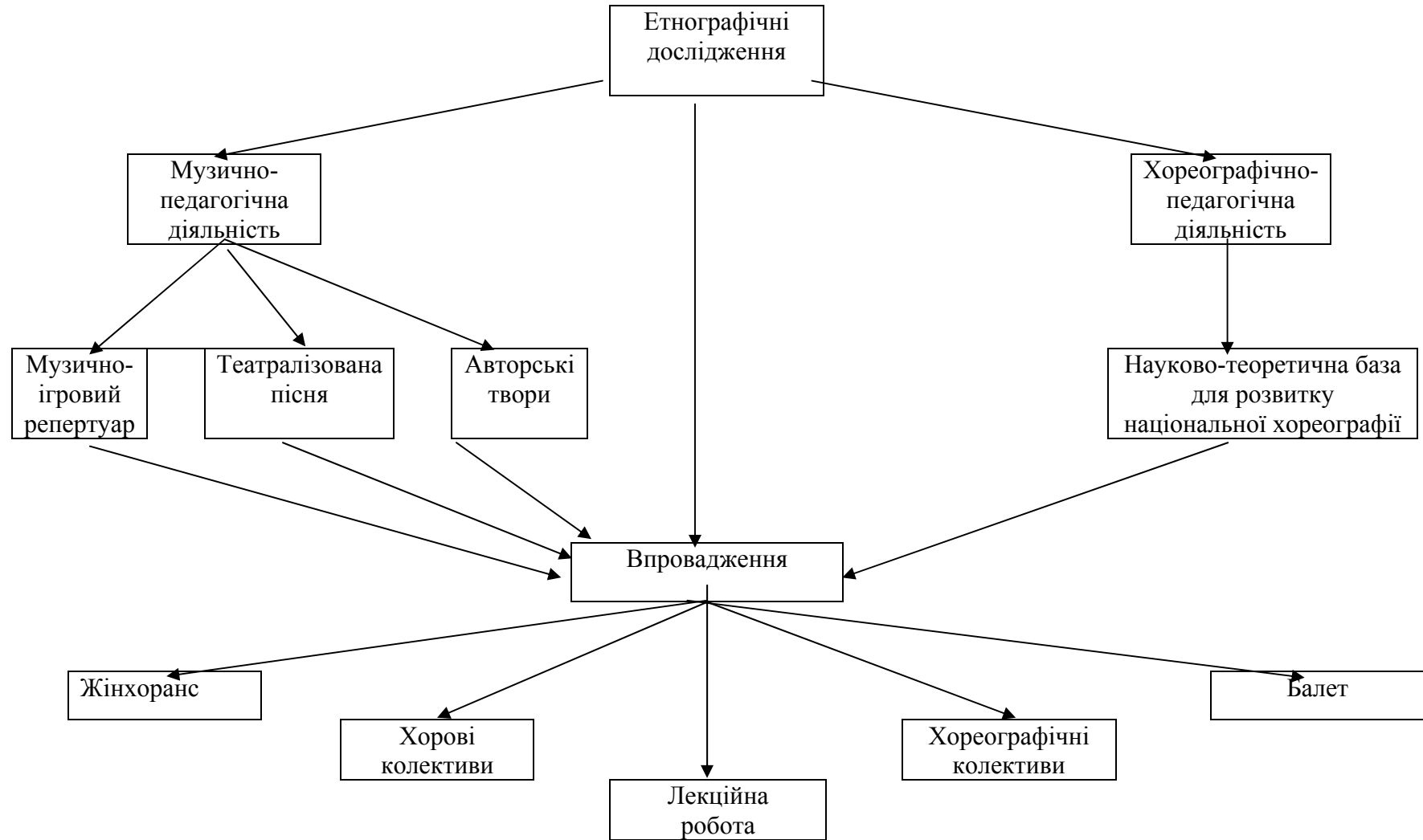
Перший період – пропедевтичний – підсистема вчителювання в народних школах Галичини і початок мистецької діяльності. Перші спроби запису, студіювання, обробки і використання етнографічного матеріалу в навчально-виховному процесі (1899 – 1904 рр.).

Другий період – узагальнюючий – підсистема театральної музично-виховної та етнографічно-дослідницької діяльності. Запис, обробка, аналіз, систематизація, застосування різножанрового фольклору, глибокі наукові узагальнення, написання теоретичних праць. Фольклорно-етнографічні дослідження відзначаються високим професійним рівнем (1904 – 1919 рр.).

Третій період – упроваджувальний – підсистема педагогічної діяльності у вищих навчальних закладах. Запис, обробка, систематизація різножанрового фольклору, розробка на його основі інноваційних засобів виховання. Характеризується широким упровадженням етнографічного матеріалу в навчально-виховний процес, диригентсько-хорову і хореографічну роботу (1919 – 1930 рр.).

Четвертий період – новаторський – підсистема педагогічної і культурно-просвітницької роботи з мистецькими колективами. Вирізняється найвищим ступенем наукових узагальнень і висновків, опорою на специфіку і закономірності фольклору в процесі розвитку музичних і хореографічних жанрів. Новаторство в галузях українського мистецтва і втілення новаторських ідей у практику формування національної культури молоді (1930 – 1938 рр.).

Етнографічні дослідження – основа системи педагогічної діяльності В. М. Верховинця



Проведене дослідження свідчить, що суперечність між потребами в національному змісті освіти та його відсутністю стимулювала етнографічно-дослідницьку діяльність В. М. Верховинця. Її перший період (1899–1904 рр.) відзначається усвідомленням неперевершеного виховного значення народної творчості та необхідності залучення молоді до основ української національної культури. Педагога глибоко хвилювала проблема збереження і передачі підростаючим поколінням зосередженої у фольклорі багатой духовної спадщини українського народу. Він розумів, що незафіксована і несистематизована, вона згодом незворотно втрачається і гине.

Спостерігаючи народні гуляння та свята в селах Старий Мізунь, Вигода, Бережниця, Угриново (Долинського і Калушського повітів Галичини), В. М. Верховинець намагався занотовувати окремі пісні, танці, хороводи, здійснював перші спроби словесного описування танцювальних елементів. Його увага, головним чином, зосередилася на студіюванні ліричних фольклорних жанрів – пісенних, музично-хореографічних, пісенно-хореографічних, адже саме вони забезпечують найвищий виховний ефект, бо впливають не лише на інтелектуальну, а й на емоційну сферу особистості.

Серед ліричного пісенного фольклору педагог досліджував трудові, заклиральні, гімнові, героїчні, елегійні, жартівливі пісні. Специфіка професійної діяльності переважно визначала характер і сутність його етнографічних досліджень. Підсистема вчителювання в народних школах Галичини і початку мистецької діяльності характеризується постійним спілкуванням із дитячою аудиторією, безпосередньою організацією навчально-виховного процесу, керівництвом великими учнівськими хорами, постановкою аматорських шкільних театральних вистав тощо. Тому зібраний та оброблений у той час пісенний матеріал відрізнявся доступністю змісту і художньо-виразних засобів: мелодійністю, чіткою метроритмічною структурою, зручною теситурою, невеликим діапазоном. Прикладом є українські народні пісні "Горобейко і сестричка", "Іди, іди, дощику", "Гей ви, хлопчики".

Дитяча пісня "Горобейко і сестричка" [3, 207] належить до жанру трудових пісень:



А в горобейка сестричка маленька,
Сидить на кілочку, пряде на сорочку,
Що виведе нитку – горобцю на свитку,
Зостануться кінці – горобцю на штанці,
Зостануться торочки – горобцю на сорочки.

Посильність пісні зумовлюється простотою мелодичної лінії, відсутністю великих стрибків, діатонічним ладом, чітким ритмічним рисунком, невеликим квінтовым діапазоном. Терцовий підголосок, який є

типovým для українських ліричних пісень, збагачує звучання, розвиває гармонічний слух виконавців.

Такі невеликі пісеньки В. М. Верховинець використовував у роботі з дитячим хором під час розспівування, завдяки чому поступово розвивав інтонаційні, ритмові, вокально-хорові навички, знайомив дітей з основами підголоскової поліфонії [2, 33]. Застосовуючи пісні з трудової тематики, він намагався прищепити вихованцям любов до праці як необхідної та найважливішої сфери життєдіяльності людини, повагу до трудівників, розвивати самостійність та ініціативу.

Типовим зразком заклиналих пісень є записана педагогом галицька народна пісня "Іди, іди, дощику" [3, 110]:



Іди, іди, дощику, зварим тобі борщику,
Поставимо в кутику на терновім прутуку,
Хлюп-хлюп, хлюп-хлюп!
Іди, іди, дощику, відром, цебром, дійницею,
Холодною водицею над нашою пашницею.
Хлюп-хлюп, хлюп-хлюп!
Іди, іди, дощику, зварим тобі борщику,
Собі зварим кашки, стрибати гопашки.
Го-па, го-па, гопашечки, наїлися вже кашечки!

Ладова усталеність, квартовий діапазон, діатонічні терцові та поступеневі ходи, чіткий ритм сприяють легкому запам'ятовуванню і зручному відтворенню мелодії. Зміст пісні характерний для заклиналих обрядових пісень: заклинання дощу як природного явища. Використовуючи її, В. М. Верховинець прагнув ознайомити дітей із тим, яке значення має дощ для сільського господарства, для розвитку рослин тощо. Розважальний характер пісні поєднується з її пізнавальною функцією, яка забезпечує інтелектуальний розвиток вихованців. Заклинали обрядові пісні педагог застосовував у роботі з хором, включав до шкільних аматорських вистав. Він уважав, що впровадження таких фольклорних зразків у навчально-виховний процес забезпечує залучення підростаючого покоління до основ української національної культури, виховання в душі ідеалів краси і добра, опанування самобутніх обрядів і традицій.

Василь Миколайович завжди був палким патріотом України. З перших кроків педагогічної діяльності він намагався всіляко розвивати цю рису і в своїх вихованцях. Тому серед етнографічних записів цього часу були ліричні героїчні пісні, наприклад, "Ой ходить Іванко" [3, 143]:



Ой ходить Іванко, блукає, блукає,
Він свою сестричку шукає, шукає.

Ой пробий, Іванку, ворота, ворота,
Виведи сестричку з чужого города.
Ой прийди, Іванку, із волі, із волі,
Виведи сестричку з неволі, з неволі.
Ой прийди, Іванку, близенько, близенько,
Поклонись сестриці низенько, низенько.
Ой пробив Іванко ворота, ворота,
Визволив сестричку з чужого города.

Тема твору – визволення козаками полонених українців із турецької неволі. Його бойовому характеру не суперечить надзвичайна виразність і співучість, які досягаються завдяки секундовим інтонаціям, розспіву складів, натуральному мінорному ладу, помірному темпу. Використовуючи цю пісню, педагог знайомив дітей із героїчною історією українського народу, з її трагічними і радісними подіями, прищеплював патріотичні почуття. Як навчальний музичний матеріал, цей твір допомагав формуванню навичок співацького дихання, унісонного звучання, кантиленного співу.

Важливе значення у справі виховання підростаючого покоління В. М. Верховинець надавав розважальній функції фольклору. "Здорова радість, – писав він, – конче необхідна для здорового розвитку душі й тіла. Весела людина легше переносить горе і не так швидко піддається лихим зовнішнім впливам" [3, 22]. Тому не випадково в процесі етнографічної діяльності педагог звернувся до українських жартівливих пісень. Характерним прикладом є записана ним дитяча пісня "Гей ви, хлопчики" [3, 294]:

Швидко



Гей, ви, хлопчи - ки, дівчат - ка, вко - го доб - рі чо - бо - тя - та, ну - те ли - шень



по - зби - рай - мось, на ков - зан - ці пос - ков - зай - мось.

Гей ви, хлопчики, дівчатка, в кого добрі чоботята,
Нуте лишень позбираймося, на ковзанці посковзаймося.
Дуже прудко не біжіте, трохи носа стережіте,
А як буде гудзь на лобі, не кричіте тоді годі.
А найбільше ополонки на льодочку ви глядіте,
Як скупатись доведеться, то це, діти, вам не літо!

Мелодична лінія цього фольклорного зразка, у порівнянні з попередніми, більш розвинута, діапазон ширший за октаву, але відсутні великі стрибки, переважає поступеневий рух і терцово-квартові інтонації. Тому пісня цілком доступна дітям і легко запам'ятовується. Вона покликана заохочувати вихованців до зимових забав, до занять спортом, але в

жартівливій формі застерігає від небезпечних учинків під час ігор. Подібні твори сприяють фізичному загартуванню дітей, створенню веселої настрою, формуванню морально-етичних принципів і норм поведінки.

Записані й оброблені в Галичині українські народні пісні педагог упроваджував у навчально-виховний процес, включав до аматорських шкільних вистав, використовував у роботі з великими учнівськими хорами в школах міста Калуша, сіл Бережниця, Угриново Калушського повіту.

Для майбутньої мистецької та педагогічної діяльності В. М. Верховинця визначальними були етнографічні дослідження музично-хореографічних жанрів. Вони приваблювали вченого тим, що відображення життя, розкриття внутрішнього світу індивідуума в танці здійснюються засобами ритмічного руху і пластики людського тіла. Осягаючи потужність виховного і розвивального потенціалу хореографічного мистецтва, він у пропедевтичний період етнографічно-дослідницької діяльності здійснює перші спроби словесного описування танцювальних рухів "доріжка", "присядки", "навприсядки", "вихиляси", "от загіба", "плазунець", "бач, як заплів", "от завернув" [6, 7], записує народні танці "Коломийка", "Гуцулка", "Аркан":

АРКАН

Швиденько



Вони, писав Василь Миколайович, "стали улюбленими танцями на всіх вечірках і всенародних забавах. Слава про їх красу далеко лунає поза межами Галичини" [6, 126]. Ці танці він застосовував при постановці шкільних вистав і організації позакласних виховних заходів, а пізніше – в хореографічній роботі з артистами театрів М. К. Садовського, "Товариства українських артистів", творчою молоддю в хореографічних гуртках, учнями трудшколи імені І. П. Котляревського в Полтаві тощо. Отже, запис і студіювання фольклорного хореографічного матеріалу як ефективного засобу формування національної культури молоді були підготовкою до його впровадження в навчально-виховний процес.

З метою гармонійного розвитку вихованців у своїй багатогранній творчості педагог спирався на дослідження пісенно-хореографічних жанрів: танцювальних пісень, хороводно-ігрових пісень, хороводів. Серед перших етнографічних записів – хороводно-ігрова пісня "Ходить гарбуз" [3, 229]:

Помірно швидко



Хо-дить гар-буз по-го-ро-ду, пи-та-єть-ся сво-го ро - ду. Ой чи жи - ві



та здо - ро - ві всі - ро - ди - ці гар - бу - зо - ві?

Ходить гарбуз по городу, питається свого роду:
– Ой чи живі та здорові всі родичі гарбузові?
Обізвалась жовта диня, гарбузова господиня:
– Іще живі та здорові всі родичі гарбузові!
Обізувались огірочки, гарбузові сини й дочки:
– Іще живі та здорові всі родичі гарбузові!
Обізвалась морковиця, гарбузова сестриця:
– Іще живі та здорові всі родичі гарбузові!
Обізувались буряки, гарбузові свояки:
– Іще живі та здорові всі родичі гарбузові!
Обізвалась бараболя, а за нею і квасоля:
– Іще живі та здорові всі родичі гарбузові!
Обізувався старий біб: – Я піддержав увесь рід.
Іще живі та здорові всі родичі гарбузові!
Ой ти, гарбуз, ти перістий, із чим тебе будем їсти?
– Миска пшона, шматок сала – от до мене вся приправа!

Твір подається в двоголосному викладенні, відзначається рухливим темпом, чіткою метроритмічною побудовою, відсутністю великих стрибків у мелодії. Він привернув увагу В. М. Верховинця не лише своїм ігровим, розважальним характером, але й можливістю розширити кругозір дітей – ознайомити їх з городніми овочевими культурами, тобто сприяти їх інтелектуальному розвитку. Пісенно-хореографічний фольклор використовувався педагогом у період учителювання в народних школах Галичини на уроках, у гуртковій роботі, під час проведення ранків, свят та інших позакласних виховних заходів.

Проведений аналіз свідчить, що першому періоду етнографічно-дослідницької діяльності В. М. Верховинця властиві тенденції до студіювання фольклорного матеріалу, наукових висновків і узагальнень. Проте, вона ще не мала ознак цілеспрямованої наукової праці. Його вчительська робота в поєднанні з етнографічною в цей час сприяла накопиченню педагогічного досвіду, поступовому формуванню системи прилучення молоді до основ української національної культури – від ознайомлення з історією, обрядами, звичаями і традиціями народу до виявлення й активізації її всебічних здібностей засобами української народної творчості.

Найбільш змістовним і плідним виявився другий період етнографічних досліджень, який належить до підсистеми театральної музично-виховної та етнографічно-дослідницької діяльності В. М. Верховинця (1904 – 1919 рр.). Суперечність між емпірично-стихійними етнографічними пошуками та потребою в їх теоретичному узагальненні зумовила підвищення наукового рівня етнографічних досліджень педагога. Другий період – час його професійного становлення як етнографа-дослідника, пора теоретичного осмислення накопиченого фольклорно-етнографічного матеріалу та ґрунтовних наукових розробок.

У рамках гастрольних турне по містах і селах України з театрами товариства "Руська бесіда", М. К. Садовського, "Товариства українських артистів" В. М. Верховинець здійснював велику і різнопланову етнографічно-дослідницьку роботу: докладно вивчав побут, традиції, звичаї, обряди українського народу, записував пісні, танці, ігри в Галичині, Буковині, на Київщині, Полтавщині, Херсонщині, Поділлі тощо [24]. На зібраному, дослідженому, систематизованому й узагальненому в цей період етнографічному і фольклорному матеріалі педагог будував свою теоретичну і практичну діяльність.

Зважаючи на незрівнянну виховну силу слова, В. М. Верховинець у своїх етнографічних пошуках звертався до епічних прозаїчних жанрів – казок. Їх він розглядав як найперший значний крок до формування національної культури підростаючого покоління, світоглядних уявлень і переконань, розуміння позитивного і негативного в оточуючому середовищі. Казки у віршованій формі в спадщині педагога мають дидактичну спрямованість, розважають, розвивають і виховують. Знайомі предмети й істоти, цікавий сюжет, фантастичний елемент роблять їх близькими і зрозумілими дітям. Це, переважно, невеличкі казки і напівказки про тварин, "де дійсність тісно переплітається з вигадкою" [93, 6]. Їх педагог рекомендує застосовувати з метою виховання любові до рідної природи, тварин, птахів, рослин, розвитку доброзичливості, взаємовиручки, кмітливості, уваги. Прикладом є записані на Київщині казки "Сидить Василь" [3, 59], "Котик Мурчик" [3, 60], "Два півники" [3, 261]:

Два півники, два півники горох молотили,
Дві курочки-чубарочки до млина носили.
Цап меле, цап меле, коза засипає,
А маленьке козенятко на скрипочку грає.
Танцюй, танцюй, козуленько, ніженьками туп, туп,
Татусенько з матусею надеруть нам круп, круп.
А вовчик-сірячок з лісу виглядає,
Ухопив він козенятко та й далі тікає.
Як узяв старий цапок новенькії віжки,
Одібрав він козенятко, залигав за ріжки.
Хоч вовчик обідрав цапові реберце,
Зате в тата з матусею радується серце.

В. М. Верховинець талановито доповнює фольклорні першоджерела музичним супроводом та елементами інсценізації, що суттєво підсилює їх виховний вплив. Створені педагогом казки пізніше ввійшли до репертуарно-методичного посібника "Весняночка" і використовувались у процесі підготовки майбутнього вчителя у вищих навчальних закладах.

Характер досліджень В. М. Верховинця в другий період етнографічно-дослідницької діяльності здебільшого визначався специфікою його хормейстерської, балетмейстерської, диригентської роботи з театральними колективами. Успішне закінчення теоретичного класу Музично-драматичної школи Миколи Лисенка [33] зумовило високий музично-професійний рівень фольклорних записів, обробок і аранжувань педагога. Чимало уваги він приділяв студіюванню української пісенної лірики, виявленню її художніх особливостей. Вдалим зразком, наприклад, є трудова пісня "Ой ми поле оремо" [3, 199], що була записана в селі Кривому на Київщині:

Повільно



Ой ми по ле о - ре-мо, о-ре мо...

Ой ми поле оремо, оремо, ой мій милий, оремо, оремо.
 А ми просо сіємо, сіємо, зелена рутонько, жовтий цвіт.
 А ми стадо пустимо, пустимо, ой мій милий, пустимо, пустимо.
 А ми стадо займемо, займемо, зелена рутонько, жовтий цвіт.
 А ми стадо викупим, викупим, ой мій милий, викупим, викупим.

У творі оспівується праця сільського господаря. Мелодія розгортається в межах квінти, але поступеневий рух, секундові інтонації, перемінний розмір, розвинутий метроритмічний план, підголоскова поліфонія надають йому надзвичайної виразності, створюють яскравий національний колорит. Записані й оброблені трудові пісні В. М. Верховинець використовував при постановці різножанрових театральних вистав, у процесі музично-педагогічної підготовки майбутнього вчителя, включав до репертуару очолюваних ним хорових колективів. Ці твори він розглядав як найкращий засіб трудового і національного виховання, розвитку художнього смаку та музичних здібностей молоді.

Серед заклиналих обрядових пісень педагог записав веснянку "Розлилися води" [3, 109]:

Повільно



Роз-ли-ли-ся во-ди на три бро-ди. Гей, ді-ти-кві-ти,
 вес-на крас-на, зіл-ля зе-ле-вень-ке.
 Розлилися води на три броди.

Гей, діти-квіти, весна красна, зілля зелененьке.
 Що в першому броді зозуленька кує.
 Гей, діти-квіти, весна красна, зілля зелененьке. Ку-ку!
 Що в другому броді соловей щебече.
 Гей, діти-квіти, весна красна, зілля зелененьке. Тьох-тьох!
 Що в третьому броді сопілонька грає.
 Гей, діти-квіти, весна красна, зілля зелененьке. У-у!
 Зозуленька кує, бо літечко чує.
 Гей, діти-квіти, весна красна, зілля зелененьке. Ку-ку!
 Соловей щебече, садки розвиває.
 Гей, діти-квіти, весна красна, зілля зелененьке. Тьох-тьох!
 Сопілонька грає, на грання скликає.
 Гей, діти-квіти, весна красна, зілля зелененьке. У-у!

Належність наведеного зразка до українських обрядових пісень підтверджено низкою факторів: простотою музичної побудови, діатонічним ладом, одноголосним викладенням, невеликим квінтовым діапазоном, переважно поступеневим рухом мелодії, перемінним метром. У творі прославляється краса рідного краю, зображується пробудження навесні рослин, пташок, людських почуттів. Його оптимістичний тон викликає радісний, піднесений настрій, відчуття прекрасного в природі та житті. Використовуючи заклинальні пісні, педагог знайомив вихованців з обрядовим фольклором, наближав їх до розуміння багатих культурних традицій українського народу.

За своїм змістом і характером до ліричних заклинальних наближаються гімнові пісні: щедрівки, веснянки, весільні, величальні тощо. Типовим прикладом є записана В. М. Верховинцем у другий період етнографічно-дослідницької діяльності в селі Шпичинці Сквирського повіту на Київщині щедрівка "Ялина" [3, 284]:

ПОВІЛЬНО

Ой де ти рос - ла, я - ли - но тон - ка, я - ли - но?...

- Ой де ти росла, ялино тонка, ялино?
- Ялино мила, тонка, зелена ялино.
- Росла я, росла в зеленім ліску, ялино.
- Ялино мила, тонка, зелена ялино.
- Ой хто ж тебе в лісі підростав, ялино?
- Ялино мила, тонка, зелена ялино.
- Ой вітер буйний мене підростав, ялино.
- Ялино мила, тонка, зелена ялино.
- Ой хто ж тобі вночі присвічав, ялино?
- Ялино мила, тонка, зелена ялино.
- Ой місяць ясний мені присвічав, ялино.
- Ялино мила, тонка, зелена ялино.

– Ой хто ж тебе в лісі поливав, ялино?
 Ялино мила, тонка, зелена ялино.
 – Ой дощик дрібний мене поливав, ялино.
 Ялино мила, тонка, зелена ялино.
 – Бувай здорова, ялино тонка, ялино.
 Ялино мила, тонка, зелена ялино.
 Із гілочками, із віточками, ялино.
 Ялино мила, тонка, зелена ялино.

Мажорний лад, рух мелодії за звуками тонічного тризвуку, ладова усталеність створюють променистий, просвітлений тон пісні. Її звучання збагачується двоголоссям. Засобами гімнових пісень педагог намагався прилучати молодь до духовної спадщини українського народу, формувати правильне ставлення до оточуючого світу, розуміння того, що людина має жити в злагоді з природою, не порушуючи її законів [93, 5].

Коло етнографічних пошуків цього періоду значно розширюється. До нього належать різнотематичні елегійні пісні, серед яких занотовані В. М. Верховинцем у селі Шереметка на Вінничині "Ой гілля-гілочки" [3, 164], "Шумить, гуде сосонька" [3, 147]:



Шумить, гуде сосонька, плаче, тужить родинька.
 Плаче, тужить, ще й ридає, на битий шлях поглядає.
 Битим шляхом козаки йдуть, за поводдя коня ведуть.
 За поводдя шовковії, за вуздечки золотії.
 – Ой ти, коню вороненький, де синочок мій рідненький?
 – Твій синочок вбитий лежить, в правій руці шаблю держить.


Туга й горе матері, що втратила загиблого в бою сина, передається відповідними музично-виразними засобами: мінорним ладом, напруженим, чітким ритмом, тужливими секундовими інтонаціями, широкими стрибками в мелодії. На цьому прикладі, як зазначає педагог, виховується молодь "у дусі патріотизму та любові до захисників рідної Вітчизни" [3, 149]. Яскравий національний колорит ліричних елегійних пісень передається характерними для української музики мелодичними і гармонічними оборотами. Їх благозвучність і привабливість сприяють естетичному вихованню, музичному розвитку, прищеплюють дітям любов до народної пісні.

Записаний та оброблений у цей час різножанровий український пісенний фольклор митець застосовував при постановці спектаклів у театрах М. К. Садовського, "Товариства українських артистів", у процесі музично-педагогічної підготовки майбутнього вчителя у вищих навчальних закладах, включав до репертуару очолюваних ним художніх колективів тощо.

Значний вплив на становлення педагогічної системи В. М. Верховинця та розробку інноваційного виховного напрямку комплексного використання

елементів декількох видів мистецтва мали етнографічні дослідження пісенно-хореографічних жанрів. Педагог спирався на їх синкретичну природу, яка розкриває широкі можливості для всебічного розвитку особистості – морального, інтелектуального, фізичного, естетичного, активізації творчих здібностей, формування національної культури молоді. Чимало пісенно-хореографічних зразків він записав у селі Шпичинці Сквирського повіту на Київщині: хороводно-ігрову пісню "Мак" [3, 190], весняні хороводи "Кривий танок" [3, 179], "Шум" [3, 140]:

Досить швидко



Ой ну - мо, ну - мо, зап - ле - те - мо шу - ма,
шу - ма зап - ле - те - мо, гу - ля - ти пі - де - мо.

Ой нумо, нумо, заплетемо шума, шума заплетемо, гуляти підемо.
Ой шум ходить, по воді бродить, а шумиха рибу ловить.
Що наловила – все зварила, в гості громаду запросила.
Громада чекає, а шума немає. Де ж це він, справді, досі блукає?
Шум по дорозі зайця злякався, зайця злякався, в кропиву сховався.
В кропиву сховався, бороною вкрився, бороною вкрився, щоб не пожалився.
Одне лихо – борона колюча, друге лихо – кропива жалюча,
Трете лихо – громада чекає, громада чекає, а шума немає.

Цей приклад відзначається невеликим діапазоном, переважно пощабельним рухом мелодії, чіткою метроритмікою, ладовою усталеністю, чим зумовлюються його доступність і легке запам'ятовування. Мажорний, жартівливий характер твору, на думку В. М. Верховинця, збадьорює та створює веселий настрій у вихованців, а танцювальні рухи під час співу сприяють їх фізичному загартуванню [3, 142]. Пісенно-хореографічний фольклор він застосовував як хормейстер, балетмейстер, музичний керівник театрів М. К. Садовського, "Товариства українських артистів" у виставах "Енеїда", "Маруся Богуславка", "Бондарівна" та багатьох інших [85, 68–72].

У другий період етнографічно-дослідницької діяльності вчений здійснив колосальну роботу в царині народної хореографії. Він писав: "Збирати танцювальний матеріал – це наш спільний обов'язок, бо тільки спільними зусиллями зможемо показати, яка красива, різноманітна, багата змістом ця галузь народної етнографії. Коли ми вивчимо самі й заохотимо інших вивчати справжній народний танець, то тим самим збережеться його правдива краса й відновиться його слава, яку запламували пародисти українського танцю" [6, 7]. Усвідомлюючи його важливе виховне значення, необхідність збереження самотнього народного танцювального мистецтва в первісному, недоторканому вигляді та його впровадження в процес формування національної культури молоді, В. М. Верховинець зібрав, обробив, систематизував і узагальнив надзвичайно цінний етнографічний

матеріал. Він дав назву основним елементам українського народного танцю: рух зальотний, присування, коливання, плетінка, перескок, схрещування, тинок, бігунець, вихилястик, вибиванець, човганець, випад, плескач. Неоціненним внеском педагога в розвиток української хореографії, на думку багатьох вітчизняних балетмейстерів і мистецтвознавців (П. Вірського, В. Вронського, Г. Березової, Н. Скорульської та інших [100; 104; 211]), є розробка і застосування інноваційного методу занотовування хореографічного фольклору, який полягає в словесному описуванні танцювальних рухів та зображенні їх рисунками і схемами. У такий спосіб він записав народні танці "Роман", "Гопак" у селі Криве на Київщині, "Василиха", "Шевчик", "Рибка" в селі Шпичинці на Київщині, "Два херсонські танці" на Херсонщині [6, 107–119].

Оброблений, систематизований, теоретично обґрунтований і методично скомпонований хореографічний матеріал В. М. Верховинець поклав в основу наукової праці "Теорія українського народного танцю" (1919 р.), у передмові до третього видання якої народний артист СРСР В. І. Вронський писав: "Це перша на Україні книга, яка по-науковому підходить до вивчення народного танцювального мистецтва. Поява її в світ дала нам дорогоцінний матеріал, так ретельно і любовно зібраний серед народу і зосереджений в одному творі. ...Ця книга озброїть педагогів-хореографів єдино вірною методологією подачі танцювального матеріалу, дозволить їм послідовно й якнайповніше знайомити учнів з рухами народного танцю" [104]. Отже, дослідження народного танцювального мистецтва вчений підпорядковував, передусім, педагогічним завданням – залученню підростаючого покоління до духовних цінностей українського народу і формуванню національної культури молоді засобами українського народного танцю.

Найкращі взірці хореографічного фольклору педагог використовував у роботі з театральними колективами. Так, наприклад, у театрі М. К. Садовського він поставив танці "Роман" і "Гопак" у п'єсі "Пісні в лицах", "Два херсонські танці" – в п'єсах "Зальоти соцького Мусія", "Катерина", "Паливода", гуцульський танець "Аркан" – в опері С. Монюшка "Галька". Хореографічні постановки він також здійснював в оперних спектаклях "Майська ніч", "Запорожець за Дунаєм", "Наталка Полтавка" тощо [85, 37]. Пізніше на науково обґрунтованому і методично розробленому в "Теорії українського народного танцю" етнографічному матеріалі В. М. Верховинець будував свою хореографічно-педагогічну роботу в трудовій школі імені І. Котляревського в Полтаві, у вищих навчальних закладах і професійних мистецьких колективах, пропагуючи автентичне народне танцювальне мистецтво та протиставляючи його вульгаризаторським тенденціям. Майже всі записані ним народні танці виконувались у тридцяті роки двадцятого століття жіночим хоровим театралізованим ансамблем "Жінхоранс".

У процесі національного виховання і гармонійного розвитку особистості ключову роль педагог надавав українському драматичному фольклору – обрядовому й ігровому, який дбайливо збирав і досліджував.

Зважаючи на те, що обряди зберігаються в народній пам'яті та передаються від покоління до покоління здебільшого в усній формі, деякі їх елементи забуваються і з часом утрачаються назавжди. Тому велику художню і педагогічну цінність становлять етнографічні записи обрядів, завдяки яким фіксується і зберігається безцінна культурна спадщина народу. Проблема передачі її підростаючим поколінням особливо турбувала В. М. Верховинця, який із занепокоєнням констатував, що численні фольклорні зразки "непомітно вщухають, ніким не схоплені, не записані" [6, 122]. Підводячи підсумки низки етнографічних експедицій, він писав: "...І в тих селах, в яких ще до тепер сховалася старовина, зменшується вже в самої молоді охота виучувати та переймати від старших людей пісню. В сім можемо особливо переконатися тоді, коли побуваємо на селі під час весілля, веснянок, або під час купальських свят, коли будемо записувати пісні від молоді, а відтак від старих людей. ...Слідкуючи пильно за відношенням молоді до пісень, особливо старовинних, можна було запримітити, що молодь веснянок вже більше як 15 років не співає; співає їх й гуляє саме старше жіноцтво...; купальських пісень проспівала молодь всього шість, та і ті шість не всі знали; одна-дві дівчини співали, а інші тільки блимали очима" [7, 71]. Ці скрутні обставини загострили інтерес педагога до обрядового фольклору.

У селі Шпичинці Сквирського повіту на Київщині В. М. Верховинець здійснив повний запис багатоденного народного весільного обряду з музичним додатком (понад сто сорок мелодій). У цій праці, що була опублікована в 1912 році в "Етнографічному збірнику товариства імені Т. Г. Шевченка" під назвою "Українське весілля" (хронологія аналізу теоретичних праць педагога порушена з метою збереження послідовності в класифікації фольклорних жанрів, які розглядаються), він ґрунтовно проаналізував українські весільні пісні, дослідив їхній генезис від часів родового суспільства до сучасної епохи, зробив важливі музикознавчі узагальнення та висновки. Характерною особливістю праці є те, що в ній учений широко представив різноманітний музичний матеріал: нотний запис різножанрових весільних пісень, танцювальних пісень, хороводів. Таке специфічне доповнення було винятковим і суттєво відрізняло "Українське весілля" від досліджень інших етнографів [7, 72].

Через ознайомлення з обрядовим фольклором В. М. Верховинець намагався залучити молодь до духовних надбань українського народу, формувати національну самосвідомість, морально-етичні принципи і норми поведінки, естетичні погляди і світосприйняття. Епізоди весільного обряду він уключав до вистав театрів М. К. Садовського і "Товариства українських артистів" ("Дві сім'ї", "Прислужники", "Зальоти соцького Мусія" та ін.) [6, 125], використовував у роботі з мистецькими колективами і "Жінхорансом".

Серед драматичних жанрів, які досліджував педагог, важливе місце належить ігровому фольклору. Аналіз джерельної бази свідчить, що ним було виявлено чимало драматичних ігор – невеличких жартівливих сценок, у яких відтворено звички тварин, трудові процеси, явища природи, побутові ситуації тощо. У них органічно поєднуються слово, спів, музика і танець.

Проте гра лише зовні має суто розважальний характер. В. М. Верховинець продемонстрував невичерпні можливості цього жанру для формування національної культури, всебічного розвитку підростаючого покоління. Він не лише збирав, обробляв, систематизував, а й пристосовував ігри до впровадження в практику виховання. До етнографічних записів народних ігор, що здійснені в період музично-театральної діяльності, належать такі: "Заїнько" [3, 134], "Качка йде" [3, 211], "Старий горобейко" [3, 208]:

Повільно



А в ста - ро - го го - ро - бей - ка діт - ки ма - лень - кі,
од - но, дво - є та ще тро - є, ду - же ма - лень - кі.

А в старого горобейка дітки маленькі,
Одно, двоє та ще троє, дуже маленькі.
Ой як стали гороб'ятка та підростати,
Щохвилини, щогодини та підростати.
Ой як стали гороб'ятка та підлітати,
Усе вище, усе вище та підлітати.
Ой як стали гороб'ятка всі танцювати,
Ой так-таки, ой так-таки, всі танцювати.
То старенький горобейко аж засміявся,
Пішов з ними у таночок аж в боки взявся.

Коротенька пісенька покликана супроводжувати гру, щоб вона проходила жваво та весело. Але окрім розважальної функції, на думку Василя Миколайовича, гра виконує й іншу – прищеплює дітям любов до природи і пташок, розвиває спостережливість, увагу, уяву, кмітливість, сприяє фізичному загартуванню організму, активізує творчі здібності, тобто забезпечує всебічний розвиток особистості, знайомить із українським фольклором. Отже, особливістю етнографічних записів В. М. Верховинця є їх педагогічна спрямованість, підпорядкованість завданням навчання і виховання молоді.

Підсистемі театральної музично-виховної та етнографічно-дослідницької діяльності педагога і митця властиве застосування українського різножанрового фольклору – хороводів, пісень, танців, ігор, обрядових сцен – у творчій диригентській, хоровій і хореографічній роботі з театральними колективами. Зібраний, опрацьований, систематизований і узагальнений у цей час фольклорно-етнографічний матеріал став основою його наукових праць "Українське весілля" і "Теорія українського народного танцю". Таким чином, етнографічні дослідження В. М. Верховинця забезпечили розробку науково-теоретичної бази для розвитку народного хореографічного мистецтва й обрядової пісенної творчості, стали підготовчою фазою створення українського дитячого музично-ігрового репертуару. Другий – узагальнюючий період етнографічно-дослідницької

діяльності відзначається тенденцією до впровадження її результатів у навчально-виховний процес.

Ґрунтовна науково-етнографічна робота здійснювалась у період педагогічної діяльності В. М. Верховинця у вищих навчальних закладах (1919 – 1930 рр.). Суперечність між розмаїттям етнографічних досліджень та їх відірваністю від практики виховання зумовила подальші етнографічні пошуки педагога та цілеспрямоване використання їх результатів у процесі підготовки майбутнього вчителя. Третій період етнографічно-дослідницької діяльності має впроваджувальний характер.

Улітку 1922 року В. М. Верховинець узяв участь у Першій комплексній експедиції науковців Полтавського краєзнавчого музею на чолі з М. Рудинським до села Яреськи на Полтавщині, під час якої поряд із археологічним і геологічним був зібраний унікальний автентичний пісенний та ігровий матеріал [190]. До нього належать записані вченим елегійна пісня "Ой летіла зозуленька" [3, 157], колискові "Люлі, люлі" [3, 88], "Ой ну, люлі, котино" [3, 86], "Ой люлю, люлю" [3, 85]:

Повільно

Ой лю-лю, лю - лю, ко-лис - ка но - вень - ка...

Ой люлю, люлю, колиска новенька,
Чи би спала, не плакала, дитина маленька.
Ой люлю, люлю, колиска новенька,
Чи би росла, не боліла, на личко біленька.
Ой люлю, люлю, чи би піростала,
Чи би росла та училась, ясний розум мала.


Цей твір є типовим зразком української пісенної лірики. Виразна, спокійна мелодія передає почуття ніжності та любові до дитини. Для мелодичної побудови характерні часті повтори, секундові інтонації, розспів складів, що сприяє найбільш повному розкриттю художнього образу. В. М. Верховинець уважав, що використання колискових пісень у виховному процесі справляє значний позитивний вплив на морально-етичний та естетичний розвиток дитини, закладає основи формування національної культури особистості [3, 90].

Глибоко студіюючи і досліджуючи український фольклор, педагог дійшов висновку, що найвищого виховного ефекту можна досягти шляхом комплексного використання елементів народного музичного, хореографічного і драматичного мистецтва в рухливій музичній грі. Тому свої невичерпні знання, досвід і талант він мобілізує для створення українського музично-ігрового репертуару для дітей. Василь Миколайович не лише обробляє та систематизує зібраний у попередні часи фольклорно-етнографічний матеріал, а й доповнює його новими записами і власними

авторськими творами. На цій основі він укладає репертуарно-методичний посібник "Весняночка" (1924 р.).

Поряд із дитячими іграми В. М. Верховинець застосовує окремі народні мелодії, пісні, поезії, утішки, пестушки, казки, до яких додає відсутні компоненти – музичний, драматичний, літературний. Так, на основі українських народних мелодій митець створив 9 рухливих музичних ігор ("Біла квочка", "Малі діти по гриби ходили", "Перстень", "Бджоли" та ін.), на основі народних пісень – 19 рухливих музичних ігор ("А вже весна", "Розлилися води", "Іди, іди, дощику", "Вишні-черешні" та ін.), на основі утішок, пестушок, поезій – 30 рухливих музичних ігор ("У дзбаночку молочко", "Сорока-ворона", "Печу, печу хлібчик", "Пташка маленька", "Вийди, вийди сонечко" та ін.). Наприклад, на слова утішки "Печу, печу хлібчик" він написав музику і сценарій [3, 55]:

Помірно



Пе-чу, пе-чу хлібчик ді-тям на о - бід-чик. Шусть у піч! Шусть у піч!
Бе-ру, бе-ру пап-ку, кла ду на ло - пат - ку.

Створюючи цю та інші ігри, Василь Миколайович прагнув виховувати працьовитість, чемність, чесність, доброзичливість та інші моральні якості, гартувати дитячий організм фізичними вправами, відтворенням рухами трудових процесів, розвивати творчі здібності, прищеплювати любов до українського фольклору, тобто сприяти всебічному розвитку і формуванню національної культури молодого покоління. Отже, етнографічні дослідження, композиторська творчість, багатогранний талант педагога зумовили створення першого в Україні дитячого музично-ігрового репертуару, що зосереджений у репертуарно-методичному посібнику "Весняночка".

Етнографічно-дослідницька діяльність значно вплинула на композиторську творчість В. М. Верховинця. Аналізуючи його авторські хоріві та вокальні твори ("Грими, грими, могутня пісне", "На стрімчастих скелях", "Ой, красна весно", "Дрімає білий ліс", "Стежинка" та ін.) [4; 8], музичний супровід до багатьох ігор "Весняночки", зокрема 90 написаних ним пісень і мелодій [3], можна зробити висновок, що музика митця відзначається суто національним характером. Його твори за своєю мелодичною та гармонічною побудовою максимально наближаються до народних, адже ввібрали специфічні риси українського народного мелосу. Їм властиві збереження його ладотональних особливостей, проста музична мова, чітка ритмічна структура, виключна мелодійність та емоційна насиченість. Завдяки цьому пісні, романси, хори В. М. Верховинця зручні для виконання, легко запам'ятовуються і добре сприймаються слухачами. Їх застосування в навчально-виховному процесі справляє позитивний вплив на розвиток музичних здібностей вихованців (інтонаційних, ритмічних, слухових,

вокально-хорових навичок тощо), сприяє формуванню національної культури молоді.

Практична музично-педагогічна робота В. М. Верховинця зі студентами Музично-драматичного інституту імені М. В. Лисенка, Київського педагогічного інституту й учнями організованої при ньому школи в 1919–1920 роках зумовила необхідність повторного видання "Теорії українського народного танцю" в доповненому і розширеному вигляді. У вступі до її другого видання (Полтава, 1920 р.) педагог зазначав, що "діти дошкільного віку дуже люблять народні ігри зі співами і танцями і охоче виконують легкі народні рухи під пісню чи під звуки інструмента" [6, 9]. Тому танцювальні рухи і комбінації він пристосував для роботи з дітьми та включив у "Теорію українського народного танцю" під літерою "Б", а пізніше – у хореографічний додаток до "Весняночки". Опановувати їх В. М. Верховинець рекомендує в порядку поступового ускладнення: рух зальотний, присування, колисання, хід складаний акцентований, підскок, доріжка, схрещування, угинання, вихилясник, плетінка, тинок тощо [3, 298–330]. Таким чином, педагог намагався з дитинства прилучати молодь до національної культури засобами народного танцювального мистецтва. Оброблений і систематизований хореографічний матеріал він використовував, викладаючи українські народні танці в трудовій школі імені І. П. Котляревського в Полтаві (1920 – 1933 рр.).

Науково-дослідницька робота в галузі епічного, ліричного, драматичного фольклору мала вирішальний вплив на становлення системи педагогічної діяльності В. М. Верховинця, визначення змісту, форм і методів формування національної культури молоді. Упровадження етнографічного матеріалу в процес підготовки майбутнього вчителя в Київському педагогічному інституті (1919 – 1920 рр.), Полтавському інституті народної освіти (1920 – 1933 р.), Харківському музично-драматичному інституті (1927 – 1928 рр.) є властивим підсистемі педагогічної діяльності у вищих навчальних закладах. Так, наприклад, українські народні пісні педагог використовував як навчальний, ілюстративний і виконавський матеріал на лекційних і практичних заняттях із курсу "Мистецтвознавство" (співи і музика) [28] в Полтавському ІНО при викладанні тем "Інтервали", "Діатонічні і хроматичні півтони на простих ступенях", "Тризвук і його побудова" тощо. У розробленій ним "Програмі лекцій з мистецтвознавства" для студентів першого курсу є примітка: "Всі лекції демонструються... піснями одно- і двоголосними" [39, 3]. На фольклорному музичному матеріалі в обсязі зазначеного курсу В. М. Верховинець навчав студентів грі на музичних інструментах (фортепіано, скрипка). У "Програмі лекцій з мистецтвознавства" для студентів другого курсу він писав: "Крім повторення і поглиблення музичного матеріалу, що пройдений на першому курсі, йде знайомство з фортепіано, ведуться спроби грати мелодії одно- і двоголосних пісень" [40, 3].

Народні ігри і різножанрові пісні – трудові, заклиральні, гімнові, елегійні, жартівливі – широко застосовувались педагогом при викладанні

спецкурсу "Дитячі ігри". Він уважав, що "з усіма іграми повинна товаришувати пісня, легко доступна своєю мелодією вихованцям" [3, 25]. Тому на лекційних і практичних заняттях майбутні вчителі та вихователі вивчали ігровий фольклор у поєднанні з пісенним. "Народні пісні, що були пов'язані з іграми, – пише Ярослав Верховинець, – засвоювались практично: лектор подавав зміст гри, розподіляв ролі серед студентів, і після вивчення вокальної частини учні закріплювали пройдений матеріал, виконуючи пісню разом із рухами. Вражала кипуча енергія самого керівника, який не тільки робив цінні вказівки щодо вокалу, а й ретельно відпрацьовував жести, рухи й міміку тієї чи іншої гри" [93, 13].

Найкращі зразки української пісенної лірики В. М. Верховинець використовував у роботі зі студентським хором Полтавського ІНО, який очолював упродовж тринадцяти років. Хоровий спів він розглядав як могутній засіб формування національної культури і музично-естетичного виховання студентської молоді. Велику частку навчального репертуару цього колективу становили обробки українських народних пісень, що були створені самим педагогом та іншими українськими композиторами, наприклад: "Ой дівчина по гриби ходила", "На вгороді калина", "Ой вишенько-черешенько", "Очерет лугом гуде", "Ой дівчина Уляна", "Ой у полі жито" тощо. Так, у "Записках Полтавського ІНО 1925/26 академічного року" у звіті про роботу студентського хору є рядки: "Студентство ознайомилося з українськими піснями і тими композиторами, які працювали і працюють над збиранням, вивченням, обробленням народної пісні" [12, 65]. Хор Полтавського ІНО складався з кращих співаків студентської громади та був навчально-експериментальною лабораторією.

На фольклорному пісенному матеріалі будувався і репертуар інших хорових колективів, з якими в цей час працював В. М. Верховинець: Полтавської окружної хорової капели (1921 – 1930 рр.), хорової студії при Музичному товаристві імені М. Д. Леонтовича в Києві (1923 – 1924 рр.), хорової капели "Чумак" і студентського хору Харківського музично-драматичного інституту (1927 – 1928 рр.). Численні концерти цих колективів сприяли популяризації української народної творчості.

Отже, широке впровадження педагогом етнографічного матеріалу в навчально-виховний процес у третій період етнографічно-дослідницької діяльності сприяло формуванню національної культури студентської молоді: засвоєнню історичних, духовних, художніх традицій українського народу, розвитку національної самосвідомості, гідності, патріотичних почуттів. Засобами пісенного, хореографічного, драматичного фольклору він прагнув всебічно виховувати особистість – морально, інтелектуально, фізично, естетично. Характерною для цього періоду була тенденція до новаторства та пропаганди українського національного мистецтва.

Четвертий період етнографічно-дослідницької діяльності В. М. Верховинця (1930 – 1938 рр.) відзначається більш узагальнюючим характером, обґрунтуванням національної сутності, художніх особливостей і виховного значення багатожанрової народної творчості. Суперечність між

необхідністю пропаганди і популяризації українського музичного і хореографічного мистецтва та його відсутністю на великій сцені зумовила новаторство педагога в цій галузі вітчизняної культури.

Досліджуючи фольклор, учений дійшов висновку, що невід'ємним художньо-виразним засобом багатьох пісенних зразків є інсценізація – наявність елементів драматичної дії та хореографії, що вона взагалі властива природі українських ліричних фольклорних жанрів. Завдяки їй глибше розкриваються художній образ і зміст твору, найповніше передаються почуття і настрої героїв. Використовуючи інсценізацію в сценічному виконанні пісень, В. М. Верховинець здійснював не лише музичне, а й наочне їх відтворення. Він став засновником нового мистецького жанру – театралізованої пісні, який уперше показав на українській сцені в концертних виступах жіночого хорового театралізованого ансамблю "Жінхоранс". Новаторський прийом подання пісенного матеріалу забезпечив своєрідність і оригінальність виступів колективу.

Репертуарну основу ансамблю становили фольклорні пісенні ("Сиділа на колодці", "Казала мені Солоха", "Як ходила Наталонька", "Перепілка", "Ой у полі вітер віє" та ін.) та ігрові ("Мак", "Шум", "Дружба" та ін.) зразки, здебільшого записані й оброблені педагогом. Наприклад:

ПЕРЕПІЛКА

Досить швидко Запис В.М. Верховинця

Пе-ре-піл - ко, вже ко-за - чень-ки йдуть, тут бу-ла, тут бу-ла

пе - ре - пі - лонь - ка, тут бу - ла, тут бу - ла яс - на зі - ронь - ка.

Надаючи великої ваги народному танцювальному мистецтву у формуванні національної культури молоді, В. М. Верховинець використовував у роботі з "Жінхорансом" найкращі взірці хореографічного фольклору ("Василиха", "Метелиця", "Віз", "Журавель", "Шевчик", "Рибка" та ін.). Колектив виконував поставлені ним танці й хороводи в опері "Наталка Полтавка" М. В. Лисенка (у постановці Київського театру опери та балету). З цього приводу митець писав: "Тепер прийшов другий період у праці над народним танком – це показ танкових примітивів у їх незайманій красі, і, поруч з тим, стилізація менших або більших танкових картин, народних ігор, веснянкових ігор, весілля тощо..." [5, 30].

"Жінхоранс" був надзвичайно милим, надзвичайно приємним і, як сказав ще – надзвичайно духмяним ансамблем, – пригадував пізніше заслужений артист УРСР Олександр Соболев. – Дуже приємно було дивитись і слухати, як голосисті дівчата у національному вбранні ввели хороводи,

танцювали і власним співом собі акомпанували. Вражала й захоплювала органічна єдність високопрофесійного виконавського мистецтва та мистецтва народного з його характером і неповторним ароматом" [51, 7]. Отже, "Жінхоранс" став першим професіональним художнім колективом, який репрезентував на великій сцені справжнє українське мистецтво й активно його пропагував.

Тривалий час Василь Миколайович мріяв про створення на основі народної хореографії українського національного балету. Лише в останній період етнографічно-дослідницької діяльності цей задум реалізувався в постановці Харківським оперним театром першого національного балетного спектаклю "Пан Каньовський" (муз. М. Вериківського) (1931 р.), режисером якого з боку стилізації народного танцю став В. М. Верховинець. Поєднання у виставі стильових особливостей класичної та народної хореографії є одним із його визначних новаторських здобутків. За свідченням виконавців провідних партій Валентини Дуленко й Олександра Соболя, митець широко застосовував у спектаклі народні танцювальні рухи і комбінації (зальотний, присування, коливання, підскок, доріжка, схрещування, вихилясник та ін.), художні прийоми, які властиві українському народному мистецтву, прагнув передати засобами хореографії дух і характер справжнього народного життя [45; 51]. "Він вимагав, щоб у виставі не було значних відхилень від фольклору, щоб всюди зберігався національний колорит, ...щоб костюми були якомога ближчими до оригіналу, бо від них залежить правильне виконання танцювальних рухів, – пригадував О. Соболю. – За порадою В. М. Верховинця, до спектаклю ввійшло багато обрядових танців, пов'язаних із весіллям і збиранням хліба. Балет іскрився безліччю яскравих сцен народного гуляння. Оті птахи, оті звірі, оті рухи на ходулях – все те прикрашало постановку, сприяло успіху спектаклю" [51, 3]. Завдяки введенню народних танцювальних елементів у класичному балеті виявилися певні національні риси. Блискуча постановка спектаклю "Пан Каньовський" позначила народження українського національного балету.

Етнографічний матеріал був покладений педагогом в основу підготовки танцювальної групи із солістів Київського і Харківського оперних театрів до виступу на Першому міжнародному фестивалі народного танцю в Лондоні (1935 р.). Під час роботи він пояснював виконавцям, як необхідно поводити себе в танці, звертав увагу на правильне положення рук, корпусу, ніг, взаємини партнерів у танцювальному колі, що характерні для української народної хореографії. В. М. Верховинець говорив, що "виконувати рухи технічно чисто – це ще не танець. Танець – це щось внутрішнє, і, якщо він не живе у виконавці, то це буде лише набір танцювальних рухів" [45, 2]. Він підкреслював, що в танці повинен існувати органічний зв'язок між рухами і тим внутрішнім станом, який необхідно ними виражати. Працюючи з цією танцювальною групою, митець прагнув того, щоб артисти продемонстрували український народний танець на високому професійно-виконавському рівні в усій його красі та привабливості.

Отже, четвертий період етнографічних досліджень В. М. Верховинця є новаторським. У цей час упроваджувалися його інноваційні ідеї щодо створення на основі автентичного фольклору національних мистецьких жанрів, удосконалювалася система його педагогічної діяльності. Четвертому періоду властива тенденція до формування національної культури молоді засобами українського професіонального мистецтва: музичного, хореографічного, театрального.

Викладене дає підстави для висновку, що суперечність між потребами в національному змісті освіти та його відсутністю була ключовим мотивом етнографічно-дослідницької роботи педагога. У ній можна визначити основні чотири періоди: 1) пропедевтичний; 2) узагальнюючий; 3) упроваджувальний; 4) новаторський. Результатом запису, обробки, систематизації й узагальнення етнографічного матеріалу стали його видатні науково-методичні праці – "Українське весілля", "Теорія українського народного танцю", "Весняночка". Усвідомлюючи надзвичайно важливе педагогічне значення українського фольклору, В. М. Верховинець використовував його в навчально-виховному процесі середніх і вищих навчальних закладів, у роботі з мистецькими театральними, хоровими і хореографічними колективами. Його етнографічно-дослідницькій діяльності властива загальна тенденція до формування національної культури молоді засобами української народної творчості. Її аналіз дозволяє виявити таку закономірність: чим ґрунтовніші етнографічні дослідження, тим вищою є наукова значущість ідей, узагальнень і висновків ученого.

Досліджений В. М. Верховинцем фольклорно-етнографічний матеріал став основою українського дитячого музично-ігрового репертуару, де втілилась ідея комплексного використання елементів музичного, хореографічного і драматичного мистецтва у виховному процесі.

2.2. Рухлива музична гра як засіб формування національної культури і всебічного розвитку особистості

Особливе місце в системі педагогічної діяльності В. М. Верховинця належить рухливій музичній грі, адже використання ігрового фольклорного матеріалу в навчально-виховному процесі безпосередньо впливає на формування національної культури молоді. Через гру вихованці прилучаються до духовної спадщини українського народу, його традицій і звичаїв, переймаються його моральними, культурними, соціальними проблемами тощо. Вона є дієвим засобом всебічного розвитку особистості. Під час гри дитина задовольняє своє найсильніше бажання – рухатись і співає, у чому "надзвичайно велика потреба у самої дитини, у її дитячого товариства та усього молодшого покоління нашого музичного народу" [3, 25]. Виступаючи на Третньому з'їзді працівників дошкільних закладів Полтавщини в 1921 році, В. М. Верховинець підкреслював, що "гра є наймиліша хвилина, котрої потрібно дитині для всебічного виховання її молоденького тіла, розуму та її індивідуальних здібностей" [1, 3]. Правильність цих висновків неодноразово підтверджувалась у дослідженнях Ю. П. Азарова, П. П. Блонського, Н. А. Ветлугіної, Л. С. Виготського, А. Н. Леонтєва, А. С. Макаренка, К. І. Тихєєвої, А. П. Усової [56; 88; 96; 97; 166; 172; 238; 245] та інших учених.

У давні часи більшість народних ігор мала магічно-сакральне значення, про що свідчить їх віднесеність до певних календарних свят. Вони безпосередньо пов'язувалися з трудовою діяльністю, побутом, звичаями й обрядами українського народу. Характерними ознаками ігор були рухливість, ритмічність виконання і пісенний супровід. Відображення життєдіяльності людей багатьох поколінь, поступове вдосконалення змісту перетворили їх на зразки норм поведінки, взаємин, мовної, музичної та хореографічної культури українців. Простота, відносна стислість, процесуальність, повторюваність однієї й тієї ж дії, музикальність, можливість колективної творчості, настанова на розвагу зумовили перехід більшості ігор до розряду дитячих. Їх упровадження в практику виховання, як свідчить дослідження, В. М. Верховинець уважав педагогічно доцільним і необхідним.

Рухливі музичні ігри є унікальним синтезом народної традиції, творчої імпровізаційності, художньої образності та виконавської доступності [108, 3]. Їх суттєвою ознакою є образно-художнє відтворення дійсності, де колективне дійство створюється перевтіленням кожного учасника в певний образ. Жоден фольклорно-ігровий зразок не має жорсткого регламенту, авторства, тому виконавці можуть вносити в гру елементи новизни, імпровізації. Цим, по-перше, зумовлюється тривале життя фольклору, по-друге, здійснюється творчий підхід до виконання гри. До її властивостей також належать рухливість і музичність, адже драматичне дійство в грі набуває словесно-музично-хореографічної форми, тобто, основними художньо-виразними засобами в ній є спів, міміка, пантоміміка, елементи народного танцю.

Виділяючи драматичну і синкретичну природу рухливої музичної гри, можна визначити її як гру драматичного змісту, що являє собою символічне відтворення уявної дії, передбачає перевтілення учасників у певний образ і має пісенний супровід. З огляду на це, В. М. Верховинець дійшов висновку, що синкретичність ігрового фольклорного жанру зумовлює комплексне використання елементів народного музичного, хореографічного і драматичного мистецтва, дає змогу формувати національну культуру, розвивати творчі здібності, виховувати "фізично здорового, етично стійкого, інтелектуально розвиненого майбутнього члена суспільства" [3, 21].

Отже, як складова суспільно-історичного досвіду українського етносу, рухлива музична гра не лише знайомить із національними традиціями, але й має важливе педагогічне значення. На це вказував ще К. Д. Ушинський, який закликав "звернути увагу на народні ігри, розробити це багате джерело, організувати їх і створити з них чудовий і могутній виховний засіб" [246, 497]. Тому педагог протягом тривалого часу збирав і досліджував український ігровий фольклор, постійно впроваджував його в процес навчання і виховання молоді.

Етнографічні дослідження ігор є складовою цілісної системи педагогічної діяльності В. М. Верховинця. Але, якщо для перших двох її підсистем характерні запис і обробка численних ігор, хороводів, дитячого фольклору, то для третьої підсистеми – систематизація, узагальнення здобутого матеріалу, збагачення його власними творами і складання на цій основі репертуарно-методичного посібника "Весняночка" – українського музично-ігрового репертуару для дітей дошкільного і молодшого шкільного віку (1924 р.). Саме в ньому Василем Миколайовичем була розроблена і реалізована ідея комплексного використання елементів музичного, хореографічного і драматичного мистецтва у виховному процесі. Про цю працю син педагога – Ярослав Васильович Верховинець писав: "Весняночка! Чи можна поетичніше назвати твір, де кожна сторінка, немов у сяйві весняного сонця, іскриться життєрадісним дитячим дзвінкоголоссям, де, що не гра, то викінчена за формою і глибока за змістом мініатюра, зігріта безмірною любов'ю до дітей, пройнята великою турботою про їхнє виховання та про їхній майбутній шлях у суспільстві" [93, 5].

Репертуарно-методичний посібник "Весняночка" складається з шести розділів: перший – теоретичний «Про рухливі ігри зі співами» (методичні рекомендації); другий – «Ігри та пісні на різні теми»; третій – «Весна»; четвертий – «Літо»; п'ятий – «Осінь»; шостий – «Зима». До останніх п'яти розділів додаються окремі пісні.

Неможна не підкреслити особливої науково-теоретичної та методичної значущості першого розділу праці "Про рухливі ігри зі співами", де В. М. Верховинець дає цінні настанови і поради вчителям і вихователям щодо застосування музично-ігрового репертуару в навчально-виховному процесі. У ньому представлена класифікація ігор для дітей різного віку, висвітлюються питання про доцільність повторення відомих ігор, різноманітність тематики ігор і пісень, "покарання" під час гри, диригування

в дитячих установах, вивчення нотної грамоти в дитячих садках, зв'язок ігор із математикою, роль вихователя під час гри. Надзвичайно важливими є методичні рекомендації педагога стосовно використання "Весняночки" в школі, упровадження інших форм музичного виховання молодого покоління: шкільного хору, ритмічного оркестру, групового співу, слухання музики, музичних екскурсій, мистецького оформлення шкільних свят тощо.

Збірка включає 156 рухливих музичних ігор і пісень. Серед них – дев'ять народних ігор (№№ 38, 55, 58, 69, 71, 80, 99, 100, 109), етнографічний запис яких зробив В. М. Верховинець. Більшість ігор він створив на основі фольклорного матеріалу:

1) українських народних пісень – дев'ятнадцять (№№ 39, 40, 43, 48, 57, 60, 66, 67, 72, 73, 74, 76, 79, 95, 98, 110, 140, 141, 145);

2) народних мелодій – дев'ять (№№ 50, 96, 102, 106, 127, 131, 142, 144, 146);

3) поетичного фольклору – вісімнадцять (№№ 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 15, 16, 18, 31, 32, 101, 132).

До "Весняночки" також увійшло чотирнадцять рухливих музичних ігор і шістнадцять пісень, які написані педагогом на слова українських поетів: Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, П. Тичини, О. Олеся, М. Вороного тощо. З метою залучення молоді до кращих зразків українського музичного мистецтва, він розміщує на сторінках посібника та інсценізує твори М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, П. Козицького, П. Демуцького, а також фольклорні записи К. Квітки, С. Титаренка, А. Конощенка, С. Дрімцова. Двадцять ігор, автором яких є сам В. М. Верховинець (№№ 4, 37, 47, 65, 94, 97, 103, 107, 108, 123, 124, 125, 126, 128, 129, 130, 138, 143, 147, 149), створені в дусі народних традицій і підпорядковуються головним завданням "Весняночки". Надзвичайно цінним є його композиторський доробок – дев'яносто мелодій, що написані до ігор і пісень збірки.

У своїй творчості митець спирався на принципи української етнопедагогіки: природовідповідність, гуманність, послідовність, наступність, наочність, емоційність, активність особи вихованця у виховному процесі, про що свідчать зміст і структура праці. У її теоретичному розділі він представив класифікацію запропонованих ігор для дітей чотирьох, п'яти, шести, семи і восьми років. Учений зауважує, що не варто встановлювати незмінні схеми добору ігрового матеріалу, проте слід обов'язково зважити, які саме ігри можна проводити з дітьми певного віку з тим, щоб вони відповідали їхнім бажанням та інтересам.

В. М. Верховинець науково обґрунтовує принципи природовідповідності й наочності. Невипадково ігри і пісні він упорядковує в розділи, що відповідають кожній порі року. На думку педагога, рідна природа здатна пробуджувати найкращі мрії, думки, почуття, спонукає на добрі вчинки, через спілкування з нею виховуються патріотизм, гуманізм, естетичні сприйняття і ставлення до оточуючого світу. "Яскравими картинками, які назавжди запам'ятовуються, – пише він, – проходять перед дітьми різні пори року – весна, літо, осінь, зима. Зміни в природі, людське

оточення, птахи, тварини тощо дають чимало тем для оповідань, пояснень, а можливість робити екскурсії в ліс, на річку, на колгоспне поле, на заводи, в музеї задовольняють дитячу допитливість та цікавість, поглиблюють знання і швидким темпом розвивають розум дитини. Набуті враження стануть міцнішими, коли діти закріплять у пам'яті все побачене й почуте виконанням відповідно підібраного педагогом тематичного репертуару" [3, 27]. Тому у "Весняночці" подано ігри і пісні на різні теми: "Домашні тварини та птахи" (песик, котик, корови, коні, коза, курочка, півник, голуб, качка) – №№ 10, 11, 12, 17, 42 та ін.; "Поле" (польові квіти, зілля, жито, пшениця, просо, гречка, льон, комахи) – №№ 18, 37, 63, 79, 80 та ін.; "Ліс" (дерева: сосна, дуб, береза, ялина; гриби, зайчик, лис, ведмідь, пташки) – №№ 54, 105, 127, 142 та ін.; "Сад" (яблуна, слива, груша, вишня, малина, горіх, бджоли, терен) – №№ 66, 75, 87, 113 та ін.; "Город" (картопля, буряк, гарбуз, кавун, диня та інша городина) – №№ 46, 68, 78, 109 та ін.; "Вода" (струмок, річка, ставок, море, болото, риба) – №№ 40, 45, 64, 70 та ін.; "Патріотизм" – №№ 13, 58, 59, 60 та ін.; "Трудовий процес" – №№ 8, 9, 19, 72, 116 та ін.; "Весняний цикл" – №№ 31–93; "Літній цикл" – №№ 94–122; "Осінній цикл" – №№ 123–136; "Зимовий цикл" – №№ 137–156.

У репертуарно-методичному посібнику В. М. Верховинець розробив алгоритм підготовки і проведення рухливих музичних ігор. Етапами попередньої підготовки до гри він визначає: утворення кола (декількох кіл чи рядочка), розучування пісні, призначення дійових осіб, ознайомлення дітей зі змістом гри, вивчення танцювальних рухів. Оптимальною формою для проведення ігор, на думку педагога, є коло, з якого можна утворити півколо, рядочок, маленькі кола. Коло – це не просто форма розташування дітей, а символ гармонійності та завершеності, воно "єднає і приваблює дітей чимось світлим, чистим, що тішить душу дитячу, ніби погожа картина небосхилу, зірок, місяця, сонця. Дитяче коло – то веселе сонечко" [3, 24].

Кожна гра "Весняночки" несе значне змістове навантаження, має чітко визначену мету, яка досягається шляхом виконання поставлених перед дитиною конкретних завдань. Вони відзначаються великою різноманітністю, щодалі складнішають, однак, періодично повторюючись в іншому викладенні та в іншій ігровій ситуації, легко виконуються вихованцями. Таким чином забезпечується послідовність і систематичність у посиленні впливу на розвиток розумових, моральних, фізичних, естетичних і творчих здібностей дітей.

Принципи послідовності й наступності зумовлюють поступове ускладнення рухливих музичних ігор за змістом, формою та способом проведення. Гра поволі набуває характеру драматичної дії та передбачає перевтілення учасників у певний художній образ, тобто, перетворюється на маленький спектакль. Наприклад: "Ходить гарбуз" (№ 109), "Два півники" (№ 132), "Ми дзвіночки" (№ 104). Водночас із ускладненням змісту ігор стає непростим і пісенний супровід, який збагачується елементами дво- і триголосся, складнішає з мелодичного, ритмічного і ладотонального боку:

"Нумо, любі діти" (№ 146), "Плету лісочку" (№ 78), "Женчичок" (№ 72), "Чом, сіренький горобчику" (№ 141) тощо. Наприклад:



Рухи по колу з нескладними гімнастичними вправами поступово доповнюються хореографічними елементами (рух зальотний, хід акцентований, присування, коливання, доріжка, підскок, схрещування, перескок та ін.), які потім об'єднуються в танцювальні комбінації (наприклад: коливання – 2 такти, хід акцентований – 3 такти, пристук – 1 такт, хід тихий – 3 такти; доріжка пряма ліворуч – 3 такти, пристук – 1 такт, доріжка пряма праворуч – 3 такти, пристук – 1 такт, доріжка пряма з пристуком – 4 такти, угинання – 4 такти, доріжка пряма з пристуком – 4 такти, коливання – 4 такти). Деякі ігри виконуються у формі хороводів: "Дружба" (№ 77), "Кривий танок" (№ 75), "Крокове колесо" (№ 73) тощо.

У вступі до "Весняночки" педагог аргументовано доводить, що "завдяки іграм можна виховати у дитини всі ті властивості, котрі ми шануємо у людей і котрі нам хотілося б прищепити малечі різними оповіданнями, бесідами та навчанням" [1, 3]. У грі дитина зосереджує увагу, що сприяє розвитку сильної волі, вчиться спостерігати, запам'ятовувати, оцінювати ситуацію, самостійно вирішувати. Ігри виховують доброзичливість, чесність, ввічливість, дружні, товариські стосунки, допомагають зміцненню дитячого колективу. Потреба співробітництва, необхідність дотримання певних правил і виконання зумовлених змістом гри завдань розвивають у дітей уміння спілкуватися, володіти власними почуттями. Зазначені фактори безпосередньо впливають на формування морально-етичних принципів і норм поведінки.

Дослідження показує, що в більшості ігор збірки відтворено картини повсякденного життя, предмети побуту, природні явища, тому вони задовольняють пізнавальні потреби вихованців, несуть нову інформацію, знайомлять з оточуючим середовищем, сприяють інтелектуальному розвитку. Разом із тим, вони наближають до прекрасного світу природи, виховують почуття любові до неї, доброзичливе ставлення до всього живого. Так, наприклад, в іграх "Котик Мурчик" (№ 11), "Сидить Василь" (№ 10), "Гляньте, діточки" (№ 37) прищеплюється любов до домашніх тварин, виховується доброта, розвивається спостережливість, діти вивчають життя тваринного і рослинного світу. У грі "Бджоли" (№ 106) вони не просто сприймають вербальну інформацію про поведінку комах, а, уявляючи себе бджолами, за допомогою пантомімічних, танцювальних рухів імітують їх поведінку, практично засвоюють сутність природних процесів. Єдність пісні та хореографії створює необхідну чуттєво-емоційну основу пізнання

навколишнього світу. У грі "Білесенькі сніжиночки" (№ 137), автором якої є В. М. Верховинець, через спів і танцювальні рухи відображується картина зимового дня. Вихованці звертають увагу на красу природних явищ і на взаємозв'язок між ними, завдяки чому здійснюється їх інтелектуальний та естетичний розвиток.

Через ігри патріотичного циклу – "Старий батько" (№ 13), "А вже весна" (№ 38), "Шумить, гуде сосонька" (№ 60) діти знайомляться з героїчною історією українського народу, у них виховуються любов до захисників Батьківщини, сміливість, патріотичні почуття, громадянськість, національна самосвідомість. Тема праці представлена в багатьох іграх "Весняночки": "Печу, печу хлібчик" (№ 8), "Вийшли в поле косарі" (№ 110), "Шевчик" (№ 128), "Коваль" (№ 129), "Бондар" (№ 130) тощо. Їх завданнями, як свідчить проведений аналіз, педагог визначає ознайомлення з різними видами професійної діяльності, виховання працелюбності, поваги до людей праці, професійну орієнтацію молоді. Відтворення в рухах трудових процесів сприяє фізичному загартуванню дитячого організму. Елемент умовності, що властивий іграм, стимулює розвиток творчої активності та здатності імпровізувати.

У порівнянні з вербальними методами виховання, педагогічний вплив рухливих музичних ігор набагато потужніший. Їх ефективність пояснюється не лише комплексною дією декількох видів мистецтва на психіку дитини, але й моделюванням життєвих ситуацій, які дають їй можливість на власному досвіді відчути результати різних типів стосунків і виробити правильні ціннісні та поведінкові орієнтири. Усі різноматичні ігри репертуарно-методичного посібника "Весняночка" спрямовані на формування національної культури, моральний, інтелектуальний, фізичний розвиток особистості, сприяють активізації її творчих здібностей. У цьому можна переконатися на прикладі гри "Качка йде" (№ 100), етнографічний запис якої зробив В. М. Верховинець у селі Шпичинці на Київщині:

Помірно швидко

Кач - ка йде, ка-че-нят ве - де на на-па - соч - ку та на ря -
соч - ку, на хо лод - ну во дицю, на зе ле ну тра-ви - цю. Кач - ках - ках.

1. Качка йде, каченят веде
На напасочку та на рясочку,
На холодну водицю,
На зелену травицю.
Кач-ках-ках. (Двічі)
2. Ой летів жук
Та й у воду – фук.
3. Подай, подай, жучку
Та й правую ручку.

Дійовими особами тут є Качка, Жук, Жукова мати, Каченята – усі інші діти. Каченята йдуть за Качкою одним чи двома рядками і всі разом співають перший куплет пісні. Під час руху діти, переступаючи з ноги на ногу і нахиляючись у різні боки, імітують ходу качки. По дорозі рядки перетворюються на коло, і тоді кожна пташка припадає на одне колінце, наче сходить у воду. Качка "запливає" на середину.

Після слів "Ках-ках-ках", за прикладом Качки, усі Каченята удають поринання: нахиляються, підводяться, витягують угору шийки, ніби ковтають воду, обтрушуються тощо.

Раптом після третього поринання загув Жук: "Ж-ж-ж", залетів у коло та впав у "воду" недалеко від Качат. Перелякані пташки розбігаються на всі боки і починають співати на мелодію перших чотирьох тактів другий куплет. Його співають до тих пір, поки не "прилетить" Жукова мати. З голосним гудінням вона кружляє навколо Каченят і ніяк не може врятувати маленького Жучка, оскільки боїться впасти у воду.

Тоді Жукова мати зупиняється на "березі" та звертається до пташок:
– Каченята-голубочки, допоможіть мені Жучка врятувати.

Частина Каченят "підпливає" до Жучка, інші на ту ж мелодію співають третій куплет пісні.

Жучок подає одну, потім другу руку. Каченята витягують його за руки поза коло (ставок) і підводять до Матері. Жучок і його Мати з подякою вклоняються рятувальникам і з гудінням відлітають, а Качка шикуює своїх Каченят у два рядки і з "кахканням" веде у зворотному напрямку "додому". [3, 211–212].

Дійові особи обирають замість себе інших, і гра починається знову.

Метою цієї гри є прищеплення любові до природи, світу тварин, гуманного ставлення до них. Діти виховуються в дусі взаємної виручки, вчаться підтримувати одне одного в скрутному становищі, допомагати слабкішому. Тобто через гру здійснюється морально-етичне виховання.

Під час копіювання Каченятами всіх дій і рухів Качки розвивається дитяча увага, пам'ять, спостережливість, спритність, кмітливність. Діти здобувають знання про життя домашніх птахів, знайомляться з їх звичками. Отже, гра впливає на інтелектуальний розвиток вихованців.

У грі відбувається гартування дитячого організму фізичними вправами – рухами качок та інших дійових осіб. Діти виконують нахилення корпусу в різні боки, розпростування, підтягування та інші, зумовлені змістом гри, гімнастичні вправи, чим забезпечується їх фізичний розвиток.

Пісня, що супроводжує гру, є типовим взірцем народнопісенної творчості. Вона виконується одноголосно і відзначається простою, доступною мелодією та чіткою метроритмічною структурою. Незначні ускладнення – пунктирний ритм у першому такті, квінтовий стрибок у восьмому такті, альтерована ступінь у дев'ятому такті сприяють розвитку музичного слуху, ладового відчуття. Під час співу в дітей формуються інтонаційні, ритмові й вокально-хорові навички. Благозвучність і наспівність мелодичного матеріалу допомагають вихованню естетичного смаку.

Використовуючи народну гру "Качка йде" в репертуарно-методичному посібнику "Весняночка" і безпосередньо в навчально-виховному процесі, В. М. Верховинець прагнув прилучати молоде покоління до духовної спадщини українського народу, його художніх традицій, формувати національну культуру і сприяти всебічному розвитку особистості.

Особливої уваги заслуговують зусилля педагога, що спрямовані на розвиток творчої ініціативи, фантазії, самостійності вихованців. Василь Миколайович рекомендує всіляко підтримувати їх зауваження і доповнення щодо змісту та способу проведення ігор: "Кожне зауваження дитини є ознакою того, що вона цікавиться грою, що її індивідуальні здібності розвиваються, не сплять, а це, головним чином, і потрібно у вихованні" [3, 24].

Поєднання таланту педагога і музиканта в постаті В. М. Верховинця позитивно впливало на його теоретичну і практичну діяльність, зараджувало досягненню її високої результативності. Невід'ємним компонентом гри він уважав музичний супровід. Так, у методичному розділі "Весняночки" Василь Миколайович писав: "З усіма іграми повинна, здебільшого, товаришувати пісня, легко доступна своєю мелодією вихованцям. Хай малеча бавиться, співаючи, і хай співає, граючись..." [3, 25]. Він наголошував на тому, що спів є одним із могутніх засобів формування особистості та розкриття її творчих здібностей. Надзвичайна краса і мелодійність українських народних пісень "Ой гілля-гілочки", "Подоланочка", "Ой ходить Іванко", "Женчичок" та багатьох інших сприяють розвитку музичного смаку, прилучають вихованців до кращих взірців української пісенної культури. Наприклад:

Помірно



Ой гіл - ля - гі - лоч - ки, а я гі - льо - ва доч - ка.

Встань со - бі ра - не - сень - ко, вмий лич - ко бі - ле - сень ко.

Під час гри діти вчаться сприймати музику, стежити за розвитком музичної думки, розуміти її, знайомляться з найпростішими засобами музичної виразності (інтонацією, ритмом, динамікою, темпом та ін.), які забезпечують найбільш повне розкриття художнього образу твору.

Через гру В. М. Верховинець намагався формувати в дітей вокально-хорові навички:

1) співацьке звукоутворення – природне, спокійне, ненапружене звучання, вільне від форсування, вироблення чистого і звучного тону в середньому регістрі діапазону;

2) співацьке дихання – джерело сили звука й усіх його відтінків, від якого залежить чистота інтонації, звукоутворення, виразність виконання;

3) дикцію – вірне, фонетично ясне відтворення звуків літературного тексту, що зумовлюється чіткими рухами всього голосового, а особливо артикуляційного апарату;

4) стрункість – точне відтворення звуків даної висоти, забезпечення чистоти звучання мелодичних і гармонічних інтервалів;

5) ритмічність – дотримання правил організації послідовностей звуків однакової чи різної тривалості;

6) виразність – художнє, емоційне виконання твору.

У розділі "Про використання "Весняночки" в школі" педагог зауважує, що призначені для старших дошкільнят ігри можна пристосувати для учнів початкових класів, а веснянки з іграми, танцями та хороводами придатні навіть для школярів старших класів. Він вважає доцільним "готувати учнів із перших років навчання до відчування другого голосу, вміло викликати і поступово виховувати його, розбуджувати бажання співати альтом" [3, 33]. При двоголосному і триголосному співі в дітей інтенсивно розвивається увага, зосереджене вслухання в співзвуччя, гармонічний слух. Наприклад, у "Весняночці" застосовані такі дво- і триголосні пісні: "Ой летіла зозуленька" (№ 66), "Подольночка" (№ 67), "Вишні-черешні" (№ 70) тощо.

Через рухливі музичні ігри В. М. Верховинець прагнув викликати у вихованців інтерес і любов до музики, відчування життєвої потреби в ній. Він намагався дати можливість дітям за допомогою найдоступнішого для них інструменту – власного голосу – наблизитись до музики так, щоб бути не лише пасивними слухачами, але й активними її виконавцями, через спів виражати хвилюючі думки і почуття [2, 30].

На кращих зразках ігрового фольклору педагог виховував художній смак, тобто здатність розпізнавати і цінувати таке мистецтво, яке правдиво відображує життя, хвилює глибоким змістом. Він передається певними художньо-виразними засобами, які забезпечують емоційне й естетичне переживання мистецьких творів. Рухливі музичні ігри сприяють розвою художніх здібностей – сприйнятливості, емоційної чуйності, що допомагають вихованцям зрозуміти ідейну сутність твору, визначити своє ставлення до нього, оцінити його художні якості. Отже, ігри В. М. Верховинець використовував як засіб формування світогляду, естетичного та художнього виховання підростаючого покоління.

Гра сприяє і фізичному розвитку вихованців, адже "найсильніше бажання в дитини – це бажання руху, дитина рухається під час гри, у гру вона вкладає всю свою енергію, бо це зміст її життя", – так глибоко розумів педагог значення руху для дитини [3, 21]. Фізіологічна потреба дитячого організму в русі пов'язана з процесом посиленого обміну речовин, зміцненням м'язового й опорно-рухового апарату, удосконаленням роботи нервових центрів. Рух надає дитині змогу вільно управляти окремими органами і частинами свого тіла, розвивати координаційний апарат. Гра для дітей є найвідповіднішою формою руху. Саме в ній зосереджено потужний

потенціал для фізичного загартування молодого організму. Торкаючись проблеми фізичного виховання, В. М. Верховинець писав: "Дітям потрібна гімнастика, але така, яка б не розстроювала їх нервів, а заспокоювала, приносила все нові враження, і непомітно, без відома дітей, розвивала б у них не тільки силу фізичну, але єднала б у собі виховання тіла й розуму" [1, 3]. З цією метою він використовує в кожній грі ритмічні рухи, гімнастичні вправи, елементи народного танцю, які зумовлені її змістом або способом проведення. Так, наприклад, метою гри "Дибидиби" (№ 1), поряд із іншими виховними завданнями, є гартування дитячого організму виконанням гімнастичних вправ: нахилень корпусу із згинанням ніг у колінах та випростувань. У грі "Ладки, ладки" (№ 2) педагог рекомендує застосовувати такі вправи: рухи рук від себе вперед, по діагоналі та знизу вгору і навпаки. У грі "Гоп-гоп" (№ 3) формуються навички вільного чергування та координації декількох різних рухів протягом коротких відрізків часу – пристуки ногами, "розмішування" правою рукою та "підсипання" лівою, ходьба на місці та марш по колу.

Поступово ускладнюючи ігри, В. М. Верховинець вводить до них спочатку хореографічні елементи, а потім пропонує об'єднання їх у танцювальні комбінації, тому що "хореографічні заняття благотворно впливають на фізичний стан дитини, зміцнюють здоров'я, у дітей виробляється струнка постава" [3, 303]. Танцювальні рухи застосовано в більшості ігор "Весняночки": "У дзбаночку молочко" (№ 12), "Пташка маленька" (№ 18), "Ой вийтеся, огірочки" (№ 46), "Перепілка" (№ 71), "Мак" (№ 80) тощо. Порядок їх вивчення міститься в "Хореографічному додатку" до репертуарно-методичного посібника. Педагог рекомендує під час ігор або занять "кружляння ними в колі або пересування рядочком, групами чи поодиноці під спів якоїсь танцювальної пісні" [3, 302]. Наприклад:



І шумить, і гуде, дрібен дощик іде.
Ой хто ж мою малу Галю у садочок одведе?

У грі хореографічні елементи будуть закріплюватись, об'єднуватись у танцювальні комбінації та нести певне смислове навантаження. "Доцільно також заохочувати дітей до самостійного складання таких комбінацій, – писав В. М. Верховинець. – Це сприятиме розвитку їхньої фантазії, ще змалку будитиме бажання якнайглибше пізнати чарівний світ танцювального мистецтва" [3, 303].

Особливе значення, як свідчить дослідження, учений надавав ритмічному виконанню рухливих музичних ігор. Він підкреслював, що педагогічну цінність мають лише ритмічно проведені ігри, бо вони об'єднують вихованців у організований колектив і перетворюють гру на

серйозну гуртову працю [3, 24]. У поєднанні рухів із музикою рухові реакції підлягають законам музичного ритму, активізуються моторні функції, координується діяльність нервово-м'язових центрів і слуху. Музичний ритм організовує рухи, дозує їх у розподіленні часу, простору і сили, полегшує роботу м'язів, вносить емоційне забарвлення. Рухи під музику стають не тільки логічно послідовними, але й свідомими, осмисленими і виразними, тобто художньо цінними. Саме тому ритмічна основа об'єднує всі ігри "Весняночки".

Важлива роль, на думку В. М. Верховинця, належить розважальній функції гри. Він був переконаний, що гра має веселити, радувати дітей, адже це необхідно "для здорового розвитку душі й тіла" [3, 22]. Тому жартівливі пісні, пестушки й утішки виступають як компоненти багатьох ігор збірки. Наприклад: "Питаються жабенята" (№ 47), "Гей ви, хлопчики" (№ 152), "Нуте, хто з вас" (№ 153), "Ладки, ладусі" (№ 5), "Равлик-павлик" (№ 6).

Рав - ли - ку - пав - ли - ку, вис - тав ріж - ки та ніж - ки.

То - бі два, ме - ні два, по - ді - ли - мось о - бид - ва.

Ці веселі, нескладні пісеньки з цікавим змістом співають під час гри. Вони розважають і спонукають дітей до діяльності.

Отже, керуючись ідеєю комплексного використання елементів музичного, хореографічного і драматичного мистецтва та застосовуючи рухливі музичні ігри, а в них – українські народні пісні, танці, казки, утішки, пестушки тощо, педагог прагнув формувати національну культуру молодого покоління та забезпечити його всебічний розвиток.

Про необхідність упровадження музично-ігрового репертуару в навчально-виховний процес В. М. Верховинець говорив, виступаючи на Третньому з'їзді працівників дошкільних закладів Полтавщини (1921 р.), на конференціях із дошкільного виховання в Полтаві (1922, 1923 рр.) [34], на Міському семінарі вчителів молодших класів шкіл м. Полтави (1921 р.), який проводився на базі середньої школи № 6. Про участь Василя Миколайовича в цьому заході розповідав М. А. Фісун: "На урок співів нас із класу повели до залу, де з групою незнайомих вчителів вів розмову невисокий на зріст вчитель з ясным поглядом, приємною посмішкою та швидкою мовою. Він наблизився до нас і запитав декого прізвище й ім'я. Потім загравав на фортепіано пісню "Подоляночка", заспівав мелодію першого, а потім другого голосу. Досить швидко ми вивчили цю пісню, але тут сталося незвичайне. Цей учитель пояснив, що пісню будемо виконувати не стоячи, а в русі, і зміст кожного куплету слід ілюструвати відповідною дією. Свої пояснення він також демонстрував сам. "Робіть, як я", – сказав він. І ось він водить наш учнівський хорівод, і ми, співаючи, наслідуємо рухи вчителя. Цей

незвичайний спів забрав всю нашу увагу. Ми не чули дзвоника на перерву і, навіть, на наступний урок. У моїй пам'яті яскраво збережена постать цього вчителя. Це був Василь Миколайович Верховинець" [13, 1].

Ключового значення педагог надавав якісній методичній і виконавській підготовці вчителів і вихователів до організації ігрової діяльності дітей. Він наголошував на тому, що керівник має досконало знати гру, володіти методикою її проведення, опанувати пісенний супровід, елементи хореографії (якщо вони передбачені змістом гри) та зразково їх виконувати, обов'язково реагувати на всі зауваження і доповнення дітей, які стосуються змісту або способу проведення гри, підтримувати їх творчу фантазію й ініціативу. В. М. Верховинець неодноразово підкреслював, що саме від вихователя залежить улаштування дитячого дозвілля. Зважаючи на те, що гра для дітей є найвідповіднішою формою руху, неймовірним є припущення, що вони не люблять гратись. Утім, "навіть там, де є гарний, обладнаний майданчик, – пише він, – часто ніхто не грається... Є дві причини: діти або не мають часу, або не знають жодної гри і через те позбавлені радості, яку відчули б від ігор, якби їх знали. Ці дві причини – тяжкий докір вихователям, батькам і вчителям. Дитина мусить мати час на ігри, а справа їх поширення цілком знаходиться в руках вихователів" [3, 22]. До необхідних умов налагодження успішної ігрової діяльності педагог відносить: добір ігрового матеріалу відповідно до вікових особливостей вихованців, вибір слушного часу для проведення ігор, глибоке знання вихователем дитячої психології, уміння зацікавити дітей грою.

З метою вдосконалення професійної підготовки педагогічних кадрів до формування національної культури і всебічного розвитку молодого покоління засобами рухливої музичної гри В. М. Верховинцем був розроблений спеціалізований курс "Дитячі ігри". Його він викладав у Київському педагогічному інституті (1919 – 1920 рр.), Полтавському інституті народної освіти (1920 – 1933 рр.), Харківському музично-драматичному інституті (1927 – 1928 рр.) з таким тижневим навантаженням: 2 години на першому курсі, 1 година на другому курсі, 2 години на третьому курсі [32]. Згідно програми цього спецкурсу педагог вивчав зі студентами рухливі музичні ігри і знайомив із методикою їх проведення, основні положення якої відображено в першому, теоретичному розділі "Весняночки".

Після подання змісту гри Василь Миколайович розподіляв ролі серед майбутніх педагогів, вивчав із ними вокальну частину та елементи хореографії. Потім гра виконувалася викладачем і студентами разом із піснею і рухами. За свідченням учнів В. М. Верховинця – С. А. Шевченка, О. А. Перунова, П. Зірки та інших [46; 49; 52], він не лише робив цінні вказівки щодо вокалу, а й ретельно відпрацьовував жести, рухи, міміку кожної гри. Така система подання навчального матеріалу захоплювала молодь, тому лекції та практичні заняття завжди проходили жваво і продуктивно. Отримані знання перевірялися і закріплювалися студентами під час проходження педагогічної практики в школах та інтернатах [89, 13]. Як надзвичайно обдарована людина і професіонал найвищого рівня, професор

В. М. Верховинець переконливо й емоційно викладав теоретичні та практичні дисципліни, володів високою педагогічною, акторською, вокальною та хореографічною майстерністю. Як викладач вищого навчального закладу, він відповідав усім найсуворішим вимогам свого часу.

Підсумовуючи, зазначимо, що в системі педагогічної діяльності В. М. Верховинця найважливіше місце посідає рухлива музична гра. Створену здебільшого на етнографічному матеріалі, педагог перетворив її на ефективний засіб формування національної культури і всебічного розвитку молодого покоління – морального, інтелектуального, естетичного, фізичного. Гра містить у собі різноманітну пізнавальну інформацію, потребує виконання зумовлених змістом завдань, сприяючи інтелектуальному зростанню дитини. Граючись, вона рухається, виконує гімнастичні вправи і хореографічні елементи, тобто розвивається фізично. Через гру здійснюється моральне й естетичне виховання: дитина засвоює певні принципи, правила і норми поведінки, у неї формуються естетичні погляди, активізуються індивідуальні творчі здібності тощо.

Виявляючи та застосовуючи невичерпний виховний потенціал ігрового жанру, В. М. Верховинець став основоположником українського дитячого музично-ігрового репертуару, у якому втілилась ідея комплексного використання елементів музичного, хореографічного і драматичного мистецтва. Репертуарно-методичний посібник "Весняночка" і "Теорія українського народного танцю" стали міцним фундаментом для подальших творчих звершень педагога і митця.

2.3. "Жінхоранс" – лабораторія перевірки і втілення в життя новаторських ідей педагога

Органічне поєднання в особистості В. М. Верховинця дарувань музикознавця, педагога, етнографа, хореографа, хормейстера, композитора, актора, співака зумовило використання ним широкого спектру засобів формування національної культури молоді в науково-теоретичній і практичній педагогічній і мистецькій діяльності. Він прагнув застосовувати такі художні форми, які б утілювали характерні національно-культурні особливості та водночас сприяли б реалізації його багатогранних творчих можливостей. Вагомими новаторськими здобутками митця є започаткування нового сценічного жанру – театралізованої пісні та організація художнього колективу нового типу для його сценічного відтворення – жіночого хорового театралізованого ансамблю "Жінхоранс" (Полтава, 1930 р.).

Цей славетний колектив став лабораторією перевірки і впровадження ідей педагога щодо формування національної культури молоді засобами української народної творчості, інсценізації фольклорного матеріалу, відродження художніх традицій української культури, піднесення народного мистецтва на високопрофесійний виконавський рівень, протиставлення його вульгаризаторським тенденціям шляхом пропаганди і популяризації. Утім його створенню передувала багаторічна підготовча робота в усіх сферах діяльності В. М. Верховинця: музикознавчій, етнографічно-дослідницькій, театральній, диригентсько-хоровій, хореографічній, педагогічній. У ній можна виокремити три стадії.

Перша стадія підготовки до створення "Жінхорансу" входить до підсистеми театральної музично-виховної та етнографічно-дослідницької діяльності педагога (1904 – 1919 рр.). У цей час він завершує свою музичну освіту в Музично-драматичній школі М. В. Лисенка, удосконалюється як професійний музикант, виявляє себе як талановитий співак і актор. У роботі з театральними колективами поступово зростає його хормейстерська, хореографічно-педагогічна, диригентська майстерність.

Вирішальне значення на цій стадії мала етнографічно-дослідницька діяльність В. М. Верховинця, який натхненно і наполегливо збирав, обробляв, систематизував пісенний, ігровий і обрядовий фольклор. У результаті етнографічних досліджень побачила світ його перша визначна наукова праця "Українське весілля" (1912 р.) [7], у якій уперше в Україні був представлений повний запис весільного обряду з музичним додатком (понад сто сорок весільних мелодій).

Звернення педагога до народної пісні не було випадковим. Вихований на кращих зразках української пісенної лірики, він надавав їй важливого значення у справі формування національної культури молоді та писав: "...у пісні виливаються жарти, радощі й страждання народні", у ній "народ проявляє свої почуття" [6, 121]. Народнопісенна творчість, що сповнена глибоким духовним та естетичним змістом, відзначається яскравим національним колоритом, багатством мелодій, різноманітністю ритмічних

рисунків, виразністю й емоційною насиченістю поетичних текстів, містить невичерпний виховний потенціал. Саме тому український пісенний фольклор став предметом етнографічних досліджень В. М. Верховинця.

На прикладі автентичного музичного матеріалу в праці "Українське весілля" вчений розглядає особливості походження і розвитку українського народного мелосу, визначає найхарактерніші ознаки весільних пісень як найдавніших обрядових. До них він відносить: 1) одноголосне викладення; 2) вузький діапазон; 3) суворий діатонізм; 4) побудову на орієнтальній (мадярській) гамі [7, 73]. Ці прикмети вказують на архаїзм і збереження первісності пісень за умов поступових змін у самому весільному церемоніалі. "Про це свідчить й те, – пише В. М. Верховинець, – що наш народ у виконанні всяких обрядових церемоній дуже консервативний, свої обряди любить і оберігає, ...мелодії весільних пісень легко вриваються в пам'ять і легко передаються" [7, 74].

Аналізуючи пісні весільного обряду, педагог звертає увагу на те, що вони побудовані на ладах іонійському, дорійському, фрігійському, лідійському, міксолідійському, еолійському, починаються з тоніки або доміанти і закінчуються тонікою. Діапазон мелодій найчастіше не перевершує квінти, лише при модуляції з одного ладу в інший він розширюється до септими (№№ 113, 119) [7]. Несталість і різноманітність ритміки є непомітними. Ритм мелодії щільно пов'язаний із поетичним текстом, що зумовлює збіг акцентів у них.

Особливістю українських весільних пісень В. М. Верховинець вважає й те, що їх веселий характер часто "затмарюється кінцевими протяганнями – ферматами, які роблять з весільної пісні голосіння, наганяють ще більшого суму під час найбільш драматичних моментів ритуалу" [7, 77]. Цей засіб художньої виразності надає їм надзвичайної зворушливості та самотності ("Віночку мій перловий" (№ 39), "Похилеє дерево" (№ 72), "Кісоньки мої" (№ 29) та ін.) [7].

Досліджуючи пісенний фольклор, у праці "Українське весілля" вчений виявив його характерні національні ознаки, завдяки чому зробив порівняльний аналіз пісень різних місцевостей України. Так, він зазначає, що "мелодії південних губерній виявляють більшу співучість, сум, багатші на окраси і хроматизми, а мелодії кийвські більш сухіші, а деякі переплетені ще й мотивами танковими" [7, 78]. Незважаючи на це, В. М. Верховинець дійшов висновку, що основні мелодії весільного обряду переважно скрізь однакові, різниця полягає лише у способі їх виконання.

Опублікування "Українського весілля" стало вагомим науковим і культурним здобутком, мало важливе педагогічне значення. Запис, вивчення, аналіз, систематизація народних обрядів і пісень дозволили педагогу активно застосовувати їх у роботі з театральними колективами, у навчально-виховному процесі середніх і вищих навчальних закладів, а згодом – у творчій діяльності "Жінхорансу".

Отже, першою стадією підготовки до створення жіночого хорового театралізованого ансамблю є дослідження В. М. Верховинцем української обрядової та пісенної творчості, здійснення цінних науково-теоретичних узагальнень, упровадження результатів у практичну педагогічно-мистецьку діяльність.

"За нашою чудовою піснею перше слово належить нашому народному танцю. Коли ми полюбили сестру пісню, то полюбімо ж її брата – танець, який ще десь блукає в народі й шукає собі пристановища", – закликав учений [6, 127]. Другою стадією підготовки до створення "Жінхорансу" слід уважати етнографічні дослідження українського народотанцювального мистецтва та його впровадження в процес формування національної культури молоді.

В. М. Верховинець тривалий час записував і студіював український хореографічний фольклор. Ґрунтовна і наполеглива пошуково-дослідницька робота зумовила створення ним видатної науково-методичної праці – "Теорії українського народного танцю" (1919 р.) [6], яка стала теоретичною базою для подальшого розвитку національного хореографічного мистецтва, а її автор – основоположником української хореографічної школи.

Роботу над книгою вчений підпорядковував, передусім, педагогічним завданням та її мету визначив так:

"1) дати вказівки щодо вивчення рухів народного танцю – сольного, парами і масового в колі;

2) бути підготовчим курсом для дальшого розвитку цієї праці, в якій ітиме бесіда про народні фігурні та хороводні танці, що в них беруть участь не одна-дві особи, а цілий гурт танцюючих пар;

3) дати змогу нашій молоді, а особливо нашому учнівству, вивчати, в першу чергу, свій танець, а не захоплюватися всякими викрутасами, піруетами та еквілібристиком танцюристів в українських костюмах;

4) дати змогу кожному громадянину не тільки милуватися своїм танцем, але й самому брати участь у танцях і водити їх аж до глибокої старості, як це можна спостерігати в селі, де й старі діди, і жіноцтво, незважаючи на похилий вік, при всякій нагоді танцюють так, що любо дивитися" [6, 122].

У "Теорії українського народного танцю" В. М. Верховинець не лише зібрав унікальний фольклорно-етнографічний матеріал, але й науково обґрунтував його, визначив і представив танцювальні рухи, які є основою української народної хореографії. Практично всім із них він першим серед етнографів дав назву відповідно до їхніх художніх особливостей, характеру і внутрішнього змісту, започаткував новий, оригінальний метод запису хореографічного фольклору.

У підручнику педагог репрезентує струнку, досконало вибудовану систему подання танцювального матеріалу й ефективну методику його опанування. Вивчення народного танцю починається з ознайомлення з легкими, ледве помітними, ритмічними підготовчими рухами, які потім трансформуються в танцювальні. Вони слушно розміщуються в порядку поступового ускладнення, при якому кожний наступний рух містить елементи попереднього. У першому розділі представлені хореографічні рухи,

що тренують і загартовують м'язи ніг виконавця, готуючи його до опанування більш складних елементів другого розділу – присядок і плазунців. Такий метод дозволяє послідовно і цілеспрямовано розвивати й удосконалювати техніку танцю. Танцювальні рухи "зальотний", "присування", "колисання", "плетінка", "хід складаний акцентований", "підскок", "перескок", "вихилясник", "доріжка", "схрещування", "тинок", "бігунець", "вибиванець" та інші варіативно поєднуються й утворюють різноманітні комбінації, з яких складаються оригінальні фігурні танці. Деякі з них – "Роман", "Козачок", "Василиха", "Шевчик", "Гопак", "Рибка", "Кривий танок", "Два херсонські танці" – автор описує наприкінці книги.

Вивчення танцю в тісному зв'язку з піснею є особливістю досліджень ученого, який спирається на той науковий факт, що деякі пісні, особливо веснянки, купальські, весільні, збереглися з іграми, танцями і хороводами. "Це наводить на думку, – зауважує він, – що всякі ігри й танці наш народ водив спершу під пісню, інструмент як чинник, що підтримує ритм танцю, увійшов у вжиток пізніше" [6, 7]. Тому В. М. Верховинець поділяє танці на дві групи – під пісню і під музику, наголошуючи на тому, що незалежно від характеру супроводу, особливе значення має налагодження абсолютного ансамблю між танцюристом і акомпаніатором. Лише за цієї умови, на його думку, може сповна розкритися творчий потенціал кожного соліста і колективу в цілому. Цього положення завжди дотримувався педагог у практичній хореографічній, хормейстерській, диригентській діяльності, а особливо – в роботі з "Жінхорансом".

Критикуючи так званих "вульгаризаторів" українського танцю, у виступах яких він подавався в украї спотвореному вигляді, В. М. Верховинець відстоював справжнє народне мистецтво. У "Теорії українського народного танцю" він глибоко розкриває психологію народних танцюристів, їхній внутрішній світ і характер: "Танцюрист поводить себе в колі так, щоб не було йому соромно за себе перед людьми та щоб дівчині, з якою він танцює, була честь, щоб було приємно на забаві й після забави. Він, танцюючи, не зводить ні на мить очей зі своєї пари, не вимахує руками над головою і не вигукує, як це часто бачимо у пародистів українського танцю. ...Дівчина поводить себе в танці скромно, щоб на неї не пішов поговор, щоб не було соромно ні перед ріднею, ні перед чужими людьми. Руками вона не вимахує і не виносить їх над головою, а танцює, взявши руки вбоки або одну руку взявши вбоки, а другою притримуючи намисто на грудях" [6, 38]. Учений застерігає від надмірного вживання "присядок" і "плазунців" та розглядає їх лише як прикрасу до танцювальних комбінацій. Він зазначає, що справжній народний танець – не "еквілібристика танцюристів в українській одежі під неможливо швидкий темп українського козачка, ...а вільна, широка і нічим не обмежена творчість кожного в танцювальному колі" [6, 124, 37], своєрідний прояв почуттів народу засобами хореографії.

Отже, В. М. Верховинець переконливо довів, що в танцювальних традиціях української нації кристалізувалася своя хореографічна мова, розвинулася самобутня пластична виразність, склалися певні співвідношення

з музикою, які визначаються особливостями національного характеру, умовами життя і побуту, художніми традиціями українців. Дослідження хореографічного фольклору, видання "Теорії українського народного танцю", що належать до підсистеми театральної музично-виховної та етнографічно-дослідницької діяльності педагога (1904 – 1919 рр.), є другою стадією підготовки до створення "Жінхорансу".

Винятково важливим було невпинне впровадження В. М. Верховинцем результатів своєї науково-теоретичної діяльності в практичну роботу з хоровими і хореографічними колективами театрів М. К. Садовського і "Товариства українських артистів". Українські пісні, танці, обрядові сцени ставились ним у багатьох спектаклях: "Галька", "Пісні в лицах", "Маруся Богуславка", "Бондарівна", "Дві сім'ї", "Ніч під Івана Купала" тощо. Проте митець зауважував, що "показані в тих п'єсах обряди з піснями, танцями і хороводами не були настільки закінчені й оброблені, щоб являти собою цільну музично-хореографічну хвилю. Це було тільки перенесення на сцену якогось моменту з обряду, поставленого як епізод, додаток, прикраса, що потрібні для цілості п'єси" [6, 125].

Василь Миколайович сподівався поставити обряди в окремих картинах із танцями, розмовою, жартами в повному обсязі, які були б дійсною копією народного життя. Але ж необхідні умови для втілення цього задуму виникли лише на наступній – третій стадії підготовки до створення "Жінхорансу", яка відповідає підсистемі його педагогічної діяльності у вищих навчальних закладах (1919 – 1930 рр.) і тісно пов'язана з написанням репертуарно-методичного посібника "Весняночка" (1924 р.) [3].

Етнографічні дослідження українського пісенного, хореографічного, обрядового, ігрового фольклору дозволили педагогу виявити його суттєву художню особливість – наявність драматичного елемента майже в усіх жанрах. Тому виникнення і розвиток тенденції до інсценізації, а потім і застосування прийому театралізації пісні в його творчості не були випадковими і зумовлювались національно-культурними і педагогічними традиціями. Важливе значення театральної творчості в розвитку мислення, комунікабельності, саморегуляції поведінки, у гуманістичному і моральному вихованні молоді визнавав ще Я. А. Коменський [155, 74]. Цю думку також підтримували вчені Н. Н. Бахтін, Н. Ф. Бунаков, В. Д. Поленов тощо [198].

Ідея інсценізації реалізувалась у створеному В. М. Верховинцем українському музично-ігровому репертуарі для дітей "Весняночка". У формі інсценізованої рухливої музичної гри він майстерно поєднав елементи музичного, хореографічного і драматичного мистецтва та на сторінках репертуарно-методичного посібника науково обґрунтував педагогічну доцільність їх комплексного використання. Інсценізовані ігри, в основу яких покладено етнографічний матеріал, на думку педагога, по-перше, сприяють формуванню національної культури молодого покоління, по-друге, забезпечують всебічний розвиток особистості [1, 21, 144, 181, 189]. Театралізацію він застосовує для самореалізації сутнісних сил, потреб і здібностей вихованців.

Кожна гра "Весняночки" подається в інсценізованому вигляді, який передбачає наявність певної драматургії, реквізиту, розподілення ролей між учасниками. Для більш повного розкриття художнього образу, передачі національного характеру, посилення емоційного й естетичного впливу на вихованців В. М. Верховинець доповнює засоби театралізації (рухи, міміку, пантоміміку) пісенним супроводом та елементами народної хореографії. Його теоретичні розробки і безпосередньо практична педагогічна діяльність переконливо довели, що поєднання елементів музичного, хореографічного і драматичного мистецтва в рухливій музичній грі дає надзвичайний виховний ефект та є характерним для української національної культури.

Отже, у репертуарно-методичному посібнику "Весняночка" педагогом була розроблена теоретична база для творчої діяльності "Жінхорансу", а її прообразом стала рухлива музична гра. Саме "Весняночка" – "ніби та колиска, до зростали його ідеї та задуми в галузі педагогіки, хореографії, композиції та інсценованої пісні" [93, 9]. Складання дитячого музично-ігрового репертуару на основі етнографічного матеріалу є третьою і найважливішою стадією підготовки до створення "Жінхорансу".

Третя стадія відзначається широким упровадженням науково-теоретичних здобутків В. М. Верховинця в практику навчання і виховання, формування національної культури молоді. Це стосується викладання курсів "Дитячі ігри", "Мистецтвознавство" в Київському педагогічному інституті, Полтавському ІНО, Харківському музично-драматичному інституті, українських народних танців у трудовій школі імені І. Котляревського в Полтаві тощо. Досліджений, оброблений, систематизований фольклорний матеріал він використовував на лекційних і практичних заняттях як навчальний, ілюстративний і виконавський.

Особливе значення мала диригентсько-хорова діяльність педагога, яка сприяла зростанню його професійної майстерності. Так, довгий час він очолював студентський хор Полтавського ІНО (1920 – 1933), керував Полтавською окружною хоровою капелю разом із Ф. Попадичем і О. Свешниковим, працював у музично-драматичному інституті імені М. В. Лисенка як хоровий диригент і очолював хорову студію при музичному товаристві імені М. Д. Леонтовича в Києві (1923 – 1924), організував і керував Харківською показовою хоровою капелю "Чумак" і хором Харківського музично-драматичного інституту (1927 – 1928). У хоровому мистецтві В. М. Верховинець убачав невичерпний виховний потенціал. Через засвоєння молоддю українських хорових і народнопісенних традицій він намагався не лише розширити її історико-культурний кругозір, задовольнити пізнавальні та духовні потреби, зміцнювати моральні принципи, розвивати творчі здібності, але й формувати національну культуру співаків.

Під час хорових занять зі студентською аудиторією В. М. Верховинець здійснював різнобічну музичну підготовку майбутніх учителів: культурно-просвітницьку, теоретичну, виконавську, методичну. Так, програмними настановами передбачалося, що "всі співанки є методичними лекціями з

хорової практики, постановки голосу, дикції, складання концертних програм, організації хорових гуртків. Кожний член хору – це майбутній диригент і керівник мистецької роботи в школі й поза школою" [12, 18]. Крім того, педагог намагався розвивати професійні якості майбутнього вчителя, що пов'язані з культурою мовлення й умінням володіти голосовим апаратом, артистичність.

Дослідження творчої діяльності В. М. Верховинця свідчить, що він був не лише чудовим хормейстером-організатором, а й талановитим педагогом-вокалістом, завдяки чому всі хорові колективи, якими він керував, відзначалися високою виконавською культурою, справжнім професіоналізмом. Цьому сприяли отримана ним блискуча вокальна школа (О. Мишуги), багаторічна хормейстерська практика (у театрах М. К. Садовського і "Товариства українських артистів", вищих навчальних закладах, культурно-просвітницьких організаціях тощо), педагогічний хист і неперевершена музична обдарованість. Третя стадія підготовки до створення "Жінхорансу" характеризується заслуженим визнанням диригентсько-хорової майстерності та вагомим внеску митця в розвиток української хорової культури.

Надзвичайно важливим у підготовчій роботі було подальше зростання В. М. Верховинця як педагога-хореографа. Будуючи свою діяльність на розробленій у "Теорії українського народного танцю" науково-теоретичній базі, він використовував елементи народної хореографії в межах спецкурсу "Дитячі ігри", тривалий час викладав українські народні танці в трудшколі імені І. Котляревського в Полтаві (1920 – 1933), працював балетмейстером Харківського театру музичної комедії (1929 р.) тощо. Поставлені ним українські народні танці надавали спектаклям яскравого національного колориту, збагачували їхній художній зміст.

Отже, на третій, завершальній стадії підготовки до створення "Жінхорансу" склалися необхідні передумови, до яких належать: студіювання українського фольклору, написання на основі етнографічних досліджень наукових праць "Українське весілля", "Теорія українського народного танцю", репертуарно-методичного посібника "Весняночка", впровадження розроблених у них положень і принципів у практичну диригентсько-хорову, хореографічну, педагогічну діяльність. Уся попередня багатогранна творчість митця стала плідним ґрунтом для виникнення й успішного функціонування унікального для свого часу виконавського колективу.

Залишаючись насамперед педагогом, В. М. Верховинець намагався знайти дієвий і художньо-довершений засіб формування національної культури молоді та мобілізував для цього свій могутній творчий потенціал. Саме таким засобом став жіночий хоровий театралізований ансамбль "Жінхоранс". Надійним помічником Василя Миколайовича в його організації та режисером-постановником була Євдокія Іванівна Доля-Верховинець – колишня актриса театру М. К. Садовського. До складу колективу входили професіональні артистки і творча студентська молодь. На момент утворення

в Полтаві в 1930 році він складався з дванадцяти осіб, а згодом збільшився до тридцяти.

Незважаючи на те, що тенденція до інсценізації пісень і створення хореографічних композицій на основі народнопісенного матеріалу послідовно розвивалась у творчості В. М. Верховинця, ідея синтетичного поєднання пісенного, хореографічного і драматичного елементів в одному сценічному жанрі виникла не відразу, а в процесі наполегливого творчого пошуку.

Величезний театральний досвід педагога підказував, що для реалізації його творчих задумів необхідно знайти нову, оригінальну сценічну форму. Цьому зарадив сміливий експеримент із піснею П. Демуцького "Коли б уже вечір", який було проведено на одному з концертів у Полтавському музично-драматичному театрі. Великий хор студентів Полтавського ІНО був поділений В. М. Верховинцем на декілька груп, які розосередилися на сцені та по всьому залу. Пісня заспівувалася співаками на верхніх ярусах, а потім поступово поширювалася по залу і підхоплювалася хором на сцені. До співу приєднувались і глядачі. Такий художній прийом був застосований митцем уперше в Україні. Номер привернув до себе увагу та добре сприймався публікою [89, 24]. Це мало вирішальний вплив на вибір абсолютно нової форми виконання вокальних творів – театралізованої пісні.

Для визначення художньо-виразних засобів, за допомогою яких має здійснюватися театралізація, В. М. Верховинець звернувся до фольклору. Він зосередив увагу на легких, ритмічних рухах, що сприяють відтворенню зумовленого змістом образу твору. Характерні для багатьох різножанрових фольклорно-етнографічних зразків, вони тривалий час досліджувалися в наукових працях педагога. Учасниця "Жінхорансу" П. Зірка розповідала: "Спочатку важко давалося поєднання співу з елементами театралізації й танцю, але після систематичної роботи це поєднання почало нас захоплювати" [46, 2].

Упроваджуючи інноваційний прийом в інтерпретації вокальних творів, В. М. Верховинець і Є. І. Доля-Верховинець ставили театралізовані пісні та вокально-хореографічні композиції, які наближались за своєю природою до гри. Пісня і танець, що синтезувались у драматизований рух із мімікою і пантомімою, мали в них підпорядкований характер, виступали засобами найбільш повного розкриття певного художнього образу. Завдяки зазначеним факторам твір сприймався не лише з музичного боку, але й візуально, що відкривало для колективу великі творчі перспективи. "Пісні виконувались не статично, а з виправданими рухами, дією, хороводом, танцем, які допомагали розкрити зміст, ідею чи характер пісні", – писав М. А. Фісун, пригадуючи виступи "Жінхорансу" [248, 6]. Саме театралізація привертала увагу широкої громадськості та спеціалістів-мистецтвознавців до виступів ансамблю.

Пропонуючи нову, цікаву форму подання пісенного матеріалу, В. М. Верховинець намагався викликати інтерес до української народної творчості, дати змогу опановувати різножанровий фольклор, формувати національну культуру, активізувати і розвивати творчі здібності молоді

(музичні, хореографічні, артистичні, художньо-образне мислення тощо). Отже, педагог став засновником нового сценічного жанру – театралізованої пісні, у якому втілювалася розроблена в репертуарно-методичному посібнику "Весняночка" ідея комплексного використання елементів музичного, хореографічного і драматичного мистецтва, та вперше показав його на сцені у виступах "Жінхорансу". Цей жанр якнайбільше відповідав традиціям національної культури, українській ментальності, художнім і педагогічним завданням В. М. Верховинця.

Систематизація й узагальнення творчості педагога свідчать, що фольклор він уважав могутнім засобом національного виховання. Тому цілком закономірно, що репертуарну основу "Жінхорансу" становили фольклорні пісенні, хореографічні, ігрові зразки, здебільшого досліджені В. М. Верховинцем і зібрані в його теоретичних працях. Серед них – українські народні пісні "Сиділа на колодці", "Казала мені Солоха", "Ой чия то хата біла", "Ой дівчина Уляна", "Очерет лугом гуде", "Як ходила Наталонька", "На вгороді калина", "Перепілка", "Ой летіла зозуленька" [89, 31], українські народні танці "Василиха", "Шевчик", "Рибка", "Віз", "Журавель", "Метелиця" [89, 27], народні ігри і хороводи "Мак", "Шум", "Дружба", "Кривий танок", "Крокове колесо" [3, 190]. Крім того, до репертуару колективу він уключав обробки народних пісень українських композиторів і фольклористів: М. В. Лисенка ("А вже весна", "Ой вийтеся, огірочки"), М. Д. Леонтовича ("Вишні-черешні"), К. Г. Стеценка ("В лісі під сосною"), К. В. Квітки ("Женчичок") тощо. Фольклорна спрямованість "Жінхорансу" давала змогу В. М. Верховинцю не лише формувати національну культуру молоді, але й пропагувати українське народне мистецтво серед широких верств населення. У діяльності ансамблю втілювався провідний принцип його творчості: опора на етнографічний матеріал у виховному процесі.

Постановка концертних номерів потребувала від митця наполегливої праці з підготовки артистів із вокально-хорового, хореографічного і сценічного боків. Працюючи з "Жінхорансом", як і з іншими хоровими колективами, він ретельно підбирав голоси за тембром і характером, значної уваги приділяв постановці співочого дихання, міг досконало налагодити хоровий стрій і ансамбль, швидко та якісно навчити артисток вокально-хоровій техніці. В. М. Верховинець був прихильником академічної манери виконання пісенного фольклору, адже вважав, що жанровий спів (у народній манері) негативно впливає на голосові зв'язки [42, 5]. Таким чином він намагався вирішувати проблему охорони співацького голосу.

Хореографічна підготовка учасників колективу здійснювалася згідно розробленої в "Теорії українського народного танцю" системи опанування українського народного танцю. Роз'яснюючи, як відтворюється той чи інший рух або комбінація рухів, В. М. Верховинець демонстрував їх сам так талановито і натхненно, що "в цей час усім здавалось, що це не просто танцююча людина, а сам танець, що ожив і знайшов своє втілення в майстерних руках виконавця" [45, 3]. Але, окрім якісного технічного

виконання танцювальних рухів, педагог невтомно виховував правильне розуміння характеру українського танцю. Тривалий час досліджуючи психологію народних танцюристів, він дійшов висновку, що "народний танець можна бачити у повній його красі тільки безпосередньо у народному побуті. Перенесення ж його на сцену – це, власне, копія, інсценізація, яка не завжди буває вдалою. Успіх може бути тільки тоді, коли танцюючі душею відчувають красу свого танцю і ведуть його вільно, невимушено, коли вони захоплюються танцем" [6, 87]. Саме такого характеру виконання вокально-хореографічних композицій В. М. Верховинець прагнув досягти в роботі з "Жінхорансом".

Пригадуючи виступи ансамблю, Олександр Соболев розповідав: "Я був у захопленні від тих дівчат, від їх манер, від їхніх рук, від їхнього вміння поводити себе в танці. І пісня, і рухи їх були цілком природними: всюди панувала гармонія, задушевність, відчувалась наснага від народу, від аромату рідної землі. Дії ансамблісток підкорялись суворій художній дисципліні. Проте вони тримались на естраді так невимушено, щиро і правдиво, що здавалось, ніби перед нами не артисти "Жінхорансу", а звичайний гурт простих сільських дівчат" [51, 6].

Підкреслимо, що В. М. Верховинець підтримував такий напрямок розвитку національної хореографії, який передбачав збереження фольклорно-етнографічного оригіналу, захист незайманої чистоти народного танцю від усього сурогатного, наносного, що могло б його спотворити. Він уважав, що на сцену повинні виноситися рухи і танці в тому вигляді, якими їх створив народ, а потім на їх основі мають стилізуватись нові танцювально-сценічні варіанти і здійснюватись хореографічні постановки [90, 42].

Проведене дослідження дає підстави стверджувати, що у своїй багатогранній творчій діяльності, у роботі з "Жінхорансом" педагог завжди дотримувався принципу правдивої інтерпретації фольклору, збереження національного духу і колориту творів. Це стосується вокального, хореографічного виконання, відтворення драматичної дії на сцені, костюмів, які мають максимально наближатися до оригіналу, адже від них залежить правильне виконання танцювальних рухів. Для цього він залучав учасниць ансамблю до етнографічно-дослідницької роботи, знайомив з історичними документами, де висвітлювалися побут, звичаї та традиції українського народу. Отже, різнопланова професійно-виконавська підготовка колективу спиралась на ґрунтовну науково-теоретичну базу та сприяла формуванню національної культури й активізації творчих здібностей молоді.

Окрім постановки театралізованих пісень і вокально-хореографічних композицій, у роботі з "Жінхорансом" митець звертався до такої сценічної форми, як циклічний концерт. Тематикою подібних концертів, за свідченням М. Т. Рильського, були, наприклад, показ "життя українця-трудівника від колиски до могили, супроводжене піснею, або рік українського селянина від весни до весни, також поданий мовою пісень" [211, 5]. Така сценічна форма передбачала чергування окремих вокально-хореографічних номерів з віршами-"зв'язками", які читали відомі артисти – В. Чистякова, Е. Доля-

Верховинець тощо. За пропозицією Василя Миколайовича, автором більшості таких віршів був М. Т. Рильський [211, 5]. Започаткування циклічного показу української пісні, танцю в поєднанні з поетичним словом та іншими видами мистецтва було новаторством педагога.

Але й цим не обмежувалася творчість "Жінхорансу". З метою формування національної культури молоді засобами народної хореографії В. М. Верховинець готував виступи колективу і в суто танцювальному жанрі. Вони мали надзвичайний успіх у громадськості й отримували схвальні відгуки преси. Свідченням цього є, наприклад, рецензія П. Капельгородського в газеті "Більшовик Полтавщини" від 15 червня 1930 року, який пише: "Ми гаряче вітали на сцені театру кожен народний балет – іспанський, мексиканський, шотландський і т. п., але не знали, що в нас під боком є свій народний балет – український. ... "Метелиця", "Віз", "Журавель", "Шевчик" жіночого ансамблю – це художня мистецька обробка народного танцю, пропаганда здорової розваги, матеріал для майбутніх творів майбутнього українського балету" [147]. Високу оцінку виступам колективу давали і спеціалісти-хореографи П. Вірський, Л. Жуков, О. Соболь тощо, які вважали, що "саме відтоді настало бурхливе сходження українського професійного народотанцювального мистецтва" [89, 27]. "Здобутки створеного В. М. Верховинцем вокально-хореографічного ансамблю "Жінхоранс", – писав народний артист СРСР П. Вірський, – це наша класика, це яскрава сторінка в історії української хореографії. Його кращі традиції свято шанують усі танцювальні колективи, у цих традиціях, зокрема, виховується і Державний заслужений ансамбль танцю України" [100, 12].

Використовуючи різножанрові сценічні форми, В. М. Верховинець підпорядковував концертну діяльність "Жінхорансу" завданням формування національної культури молоді, пропаганди українського народного мистецтва. З цією метою він організовував численні виступи ансамблю в навчальних закладах, військових частинах, на виробничих підприємствах у містах і селах України та за її межами. Незважаючи на те, що глядацька аудиторія була досить широка та різноманітна, концерти колективу зустрічались із великим інтересом і мали винятковий успіх. Як дієвий засіб національного виховання і форма позааудиторної роботи зі студентами, жіночий хоровий театралізований ансамбль функціонував у Полтавському педагогічному інституті до початку 60-х років ХХ століття.

Завдяки натхненній праці та майстерності свого керівника, "Жінхоранс" згодом перетворився на високопрофесійний самобутній художній колектив. Про заслужене визнання ансамблю свідчить той факт, що в 1935 році він оформився в Державну капелу України, а в 1936 році брав участь у Першій Декаді української літератури і мистецтва в Москві, виконуючи у складі трупі Київського театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка поставлені В. М. Верховинцем обрядові танці й хороводи в опері М. В. Лисенка "Наталка Полтавка". У прем'єрному буклеті до вистави митець писав: "Моє завдання у "Наталці Полтавці" – показати чотири моменти фольклору, зв'язаних безпосередньо з п'єсою за задумом авторів,

режисера і композитора опери. Перший момент – це хоровод "Король". Його водять дівчата різноманітними візерунками під пісню "Король по городу ходить". Другий момент – пісні передвесільні. Це ридання подруг Наталки-сироти, в якій нема батька, – "Нема порадоньки бідній сироті". Третій момент – звичайний дівочий танок дружечок, простий, не надуманий, із приходом музик під кінець другої дії. Четвертий момент – це фінал третьої дії, в який входить радісний танок "Плескач", що починає молода Наталка з дружечками і весільними гостями" [87, 84].

Про гучний успіх хореографічних номерів оперної вистави свідчить рецензія в газеті "Пролетарська правда" (березень 1936 р.), у якій зазначалося, що "в "Наталці Полтавці" танці використані з величезним смаком і тактом, що треба віднести на рахунок цінної консультації такого знавця української етнографії, як професор В. Верховинець" [89, 31].

Отже, підсумовуючи, наголосимо, що "Жінхоранс" став своєрідною лабораторією перевірки і втілення в життя новаторських ідей педагога і митця щодо формування національної культури молоді, відродження кращих традицій українського народного мистецтва, піднесення його на високопрофесійний виконавський рівень. В. М. Верховинець є основоположником українського сценічного жанру – театралізованої пісні, постановником театралізованих вокально-хореографічних композицій і циклічних концертів, поєднання в яких елементів музичного, хореографічного і драматичного мистецтва мало важливе художнє та виховне значення.

Створенню "Жінхорансу" передувала велика підготовча робота в усіх сферах діяльності педагога. У ній можна виокремити три стадії: 1) дослідження українського пісенного й обрядового фольклору і театральна музично-виховна діяльність до 1912 року; 2) вивчення народної хореографії і театральна музично-виховна діяльність до 1919 року; 3) укладання українського музично-ігрового репертуару для дітей і педагогічна діяльність у вищих навчальних закладах 1919 – 1930 років. Передумовами організації колективу були студіювання українського фольклору, написання на основі етнографічних досліджень науково-методичних праць "Українське весілля", "Теорія українського народного танцю", "Весняночка", упровадження розроблених у них принципів і положень у практичну мистецьку і педагогічну діяльність. Теоретичний доробок В. М. Верховинця був надійним фундаментом творчості ансамблю, яка стала видатним явищем у культурному житті України. Незаперечна заслуга педагога полягає в тому, що започатковані інноваційні сценічно-жанрові форми він використовував як ефективні засоби формування національної культури молоді.

Організація і функціонування професійних і самодіяльних фольклорних колективів у навчально-виховних і культурно-просвітницьких закладах допоможуть вирішенню актуальних проблем, що стоять перед сучасною школою.

Динаміка системи педагогічної діяльності В. М. Верховинця з формування національної культури молоді дозволяє розглядати її як процес

(схема 3), що є закономірними і послідовними змінами в її змісті та засобах. У своєму розвитку він пройшов чотири етапи.

Першим етапом – підготовчим – можна вважати студіювання й опанування складових української національної культури: фольклору, музичного, хореографічного і драматичного мистецтва. Специфіка процесу формування національної культури молоді полягає в тому, що ці складові стали його теоретичною і методичною основою. Для першого етапу характерна тенденція до їх застосування в практичній діяльності В. М. Верховинця.

Другим етапом – практичним – є власна музично-педагогічна, диригентсько-хорова, хореографічна діяльність педагога в народних школах, театрах, мистецьких колективах. Його особливістю є органічна єдність мистецької та педагогічної діяльності В. М. Верховинця. Другому етапу властива тенденція до висвітлення художніх традицій, національного характеру, української ментальності в усіх жанрах, які відображені в творчості митця.

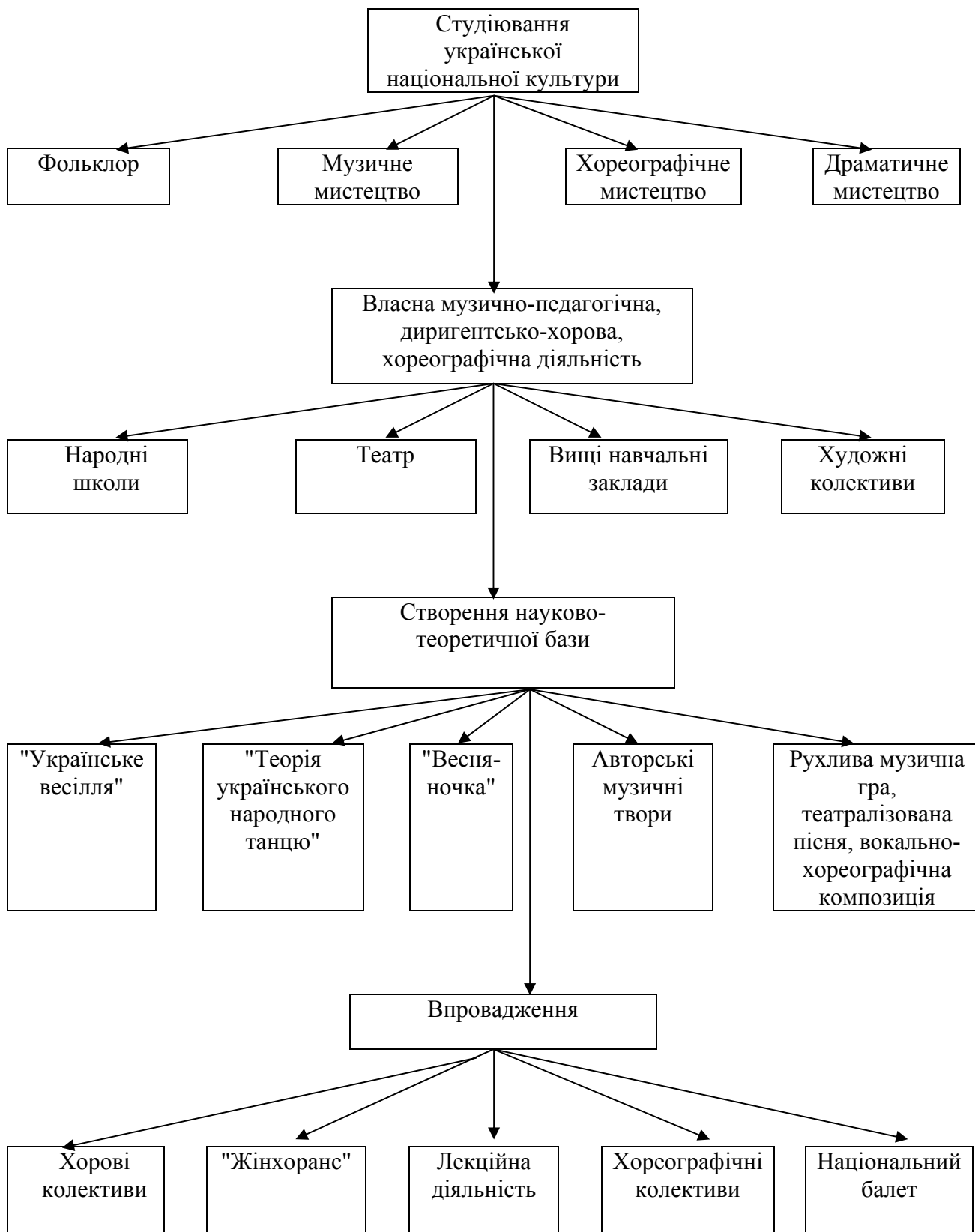
Третім етапом – теоретичним – є створення В. М. Верховинцем у результаті практичної діяльності її науково-теоретичної бази, яку становлять праці "Українське весілля", "Теорія українського народного танцю", репертуарно-методичний посібник "Весняночка", авторські вокальні та хорові твори, розробка й обґрунтування інноваційних засобів національного виховання – рухливої музичної гри, театралізованої пісні, вокально-хореографічної композиції, різножанрових фольклорних зразків, танцю, хорового співу. Ознаками процесу формування національної культури молоді є застосування дослідженого педагогом етнографічного матеріалу, його правдива інтерпретація, комплексне використання елементів музичного, хореографічного, драматичного мистецтва. Третій етап характеризується тенденцією до збагачення української національної культури власною творчістю митця.

Четвертий етап – упроваджувальний. Його особливістю є застосування новаторських ідей і засобів формування національної культури молоді в практичній діяльності В. М. Верховинця: педагогічній у Київському педагогічному інституті, Полтавському інституті народної освіти, Музично-драматичному інституті імені М. В. Лисенка в Києві, Харківському музично-драматичному інституті; диригентсько-хоровій зі студентськими хорами Полтавського ІНО, Харківського музично-драматичного інституту, у хоровій студії при Музичному товаристві імені М. Д. Леонтовича в Києві, з Полтавською окружною хоровою капелюю, Харківською показовою хоровою капелюю "Чумак", "Жінхорансом"; хореографічній у трудовій школі імені І. П. Котляревського в Полтаві, у Харківському театрі музичної комедії, з мистецькими колективами з постановки українських народних танців ("Шевчик", "Козачок", "Журавель", "Триколінний гопак" та ін.), першого українського національного балету "Пан Каньовський" (музика М. Вериківського); пропаганді народного пісенного і танцювального мистецтва, української хорової культури. Четвертому етапу властива

тенденція до формування національної культури молоді засобами українського професіонального мистецтва.

Використання творчої спадщини В. М. Верховинця, розроблених і обґрунтованих ним засобів формування національної культури молоді в сучасному навчально-виховному процесі є підтвердженням їх видатного значення.

**Процес формування національної культури молоді
в педагогічній спадщині В. М. Верховинця**



2.4. Значення ідей і досвіду В. М. Верховинця та їх упровадження в сучасну практику формування національної культури молоді

Важко переоцінити значення теоретичних і практичних здобутків Василя Миколайовича Верховинця. Винятково талановита і багатогранна особистість, він увійшов до історії української культури як видатний музикознавець, педагог, етнограф, хореограф, диригент, композитор. У той же час його творчості властиві виключна цілісність, прогресивність переконань, оптимістичне ставлення до життя, підпорядкованість педагогічній меті – формуванню національної культури молоді.

Наукове дослідження спадщини і діяльності В. М. Верховинця дозволяє сформулювати їх основні концептуальні положення:

- відродження української національної культури шляхом збирання, збереження і передачі підростаючим поколінням її духовних цінностей;
- покладення етнографічного матеріалу (пісень, танців, ігор, обрядів та ін.) в основу процесу виховання на всіх ступенях системи освіти;
- комплексне використання елементів музичного, хореографічного і драматичного мистецтва у виховному процесі;
- всебічний розвиток і активізація творчих здібностей особистості засобами рухливої музичної гри;
- використання театралізованої пісні, народного танцю, хорового співу як засобів національного виховання;
- залучення молоді до основ української культури через участь у хорових і хореографічних колективах;
- пропаганда високохудожнього народного мистецтва і протиставлення його вульгаризаторським тенденціям.

Ці ідеї стимулювали і скеровували плідну різнопланову діяльність В. М. Верховинця, розроблялись ним у науково-методичних працях ("Українське весілля", "Теорія українського народного танцю", "Весняночка"), перевірялись у мистецькій творчості та впроваджувались у практику навчання і виховання молоді. Їх актуальність зберігається і сьогодні.

Створення В. М. Верховинцем наукових праць "Українське весілля", "Теорія українського народного танцю" і репертуарно-методичного посібника "Весняночка" зумовило відродження кращих традицій українського народного пісенного і танцювального мистецтва, ігрового й обрядового фольклору, забезпечило збереження їх у тому вигляді, у якому вони існують у народному житті, та уможливило їх використання в процесі формування національної культури молоді.

"Українське весілля" – перше в Україні наукове дослідження, у якому, крім повного запису весільного обряду, широко представлено фольклорний музичний матеріал – нотні записи пісень, танців, хороводів, зроблено аналіз і цінні теоретичні узагальнення щодо їх походження і розвитку. Ця етнографічна праця є цінним матеріалом для вивчення традицій і обрядів українського народу, у яких відображено його мораль, світоглядні уявлення,

звичаєве право, художню творчість. Вихід її у світ сприяв пропаганді та популяризації української культури. Художні мистецькі колективи виконували епізоди записаного вченим весільного обряду в театральних виставах та як окремі концертні номери, допомагаючи репрезентації народного мистецтва на великій сцені. Вони, наприклад, входили до репертуару "Жінхорансу", ставились у спектаклях театрів М. К. Садовського і "Товариства українських артистів" ("Дві сім'ї", "Прислужники", "Зальоти соцького Мусія" та ін.) [6, 125].

Упровадження етнографічного матеріалу "Українського весілля" в сучасний навчально-виховний процес можливо здійснювати в межах шкільних курсів "Народознавство", "Музика", у середніх спеціальних і вищих музично-педагогічних навчальних закладах у курсах "Хоровий клас" ("Ой у садочку гільчастім" (№ 73), "Ой попід лугом" (№ 66) та ін.), "Диригування" ("Кісоньки мої" (№ 29), "Благослови, Боже" (№ 1) та ін.), "Музичний інструмент", "Додатковий музичний інструмент", "Народно-сценічний танець" ("Козачок", "Василиха", "Рибка" та ін.). Доцільно також включати цей матеріал до репертуару аматорських самодіяльних хорових, хореографічних та інструментальних колективів. Так, наприклад, довершені фольклорні зразки з "Українського весілля" входять до репертуару колективів художньої самодіяльності Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка: хоровод "Шум" (№ 49) виконується українським народним хором "Калина", танець "Василиха" – ансамблем народного танцю "Весна". Отже, окрім наукового, ця праця має важливе практично-педагогічне значення. Зібраний, упорядкований і проаналізований В. М. Верховинцем обрядовий фольклорно-етнографічний матеріал є дієвим виховним засобом.

Керуючись ідеями відродження української національної культури і передачі її духовних цінностей молодому поколінню, пропаганди українського мистецтва та боротьби проти його спотворення і вульгаризації, В. М. Верховинець став засновником української хореографічної школи, створив науково-теоретичну базу для подальшого розвитку національної хореографії. Його "Теорія українського народного танцю" є першою науковою працею, де систематизовано й узагальнено творчі досягнення української нації в царині танцювального мистецтва. У ній учений зібрав, дослідив, обробив, науково обґрунтував автентичний хореографічний фольклор, започаткував особливий інноваційний метод запису танцювальних рухів і комбінацій, який отримав широке визнання серед хореографів і фольклористів.

"Теорія українського народного танцю" має важливе педагогічне значення, яке полягає в тому, що послідовне і продумане подання танцювального матеріалу поступово і всебічно розвиває виконавську техніку, виховує розуміння характеру українського народного танцю. У ній В. М. Верховинець розробив педагогічно доцільну й ефективну методику опанування хореографічного фольклору, якнайповніше представив характерні для українського народного танцю рухи та їх комбінації. Тому ця

праця, як писав відомий український балетмейстер В. Вронський, "являє собою чудовий педагогічний матеріал, який необхідно прийняти за основу при складанні навчальної програми для вивчення українського танцю в хореографічних школах та училищах" [104].

Ідея впровадження етнографічного матеріалу у виховний процес на всіх ступенях системи народної освіти спонукала В. М. Верховинця до пристосування значної частини танцювальних рухів і комбінацій для дітей. Це надзвичайно цінне доповнення відрізняє друге видання "Теорії українського народного танцю" (1920 р.). Завдяки йому педагоги мають змогу формувати національну культуру засобами народного танцю, починаючи з дитинства (в дошкільних навчально-виховних закладах, загальноосвітніх школах, дитячих самодіяльних художніх колективах тощо).

Основоположне значення ця праця мала для створення першого українського національного балету "Пан Каньовський", який було поставлено за активною участю В. М. Верховинця. Завдяки його невичерпним знанням у галузі українського фольклору, педагогічній і хореографічній майстерності "в балетному мистецтві України прозвучало нове слово: на основі українського народного танцю, технічно збагаченого і, певною мірою, зближеного з класичним, народився спектакль, за прикладом якого потім були створені "Лілея" К. Данькевича, "Лісова пісня" М. Скорульського, "Маруся Богуславка" А. Свечникова та інші національні балетні вистави" [90, 41]. Можна стверджувати, що В. М. Верховинець став одним із основоположників українського національного балету. З цього приводу народний артист СРСР, хореограф П. Вірський писав, що думки вченого про український балет, які були "висловлені ним ще в 1920 році, давно перестали бути лише предметом теоретичних дискусій і сміливих передбачень. Вони набули цілком реальної форми в творчих досягненнях митців від хореографії, які вивели наш національний танець у великий світ. Верховинець уніс неоцінний вклад у розвиток української хореографії. Він був одним із перших, хто стояв біля колиски українського професійного танцювального мистецтва і своєю практичною діяльністю прокладав йому шлях до визнання" [100, 11].

Отже, балетмейстери України всякчас використовували "Теорію українського народного танцю" як джерело для створення сценічних варіантів українських народних танців, відповідної трактовки їхнього характеру в історичних і сучасних виставах, а також як навчально-методичний матеріал з хореографічної підготовки танцюристів. Серед них були Павло Вірський, Вахтанг Вронський, Галина Березова, Лідія Чернишова, Наталія Скорульська тощо.

Хореографічна спадщина В. М. Верховинця знайшла широке впровадження у творчості Державного ансамблю танцю України, який у 1937 році створив Павло Вірський – палкий послідовник ідей і хореографічної школи митця. Підготовку цього колективу він здійснював згідно методики та рекомендацій Василя Миколайовича щодо опанування і виконання українського народного танцю. Ним застосовувались описані в "Теорії

українського народного танцю" прості танцювальні рухи (присування, колісання, схрещування, вихилясник, доріжка та ін.), стилізовані комбінації рухів (плетінка – 4 такти, хід акцентований – 4 такти, випад із пристуком – 4 такти, вихилясник – 4 такти та ін.), фігурні народні танці ("Гопак", "Шевчик", "Козачок" та ін.). Значною мірою завдяки хореографічній школі В. М. Верховинця, збереженню кращих традицій "Жінхорансу" [100] Державний ансамбль танцю України імені П. Вірського здобув всесвітнє визнання і популярність.

Неперевершене педагогічне значення "Теорії українського народного танцю" зберігається і сьогодні. Ідеї В. М. Верховинця щодо виховання молоді засобами народного хореографічного мистецтва впроваджуються в практику сучасних дошкільних, загальноосвітніх, позашкільних, вищих навчальних закладів. Хореографічна спадщина митця використовується, наприклад, у процесі підготовки майбутнього вчителя в Полтавському національному педагогічному університеті імені В. Г. Короленка за фахом "Педагогіка і методика середньої освіти. Хореографія", "Хореографія. Іноземна мова". З основними принципами і положеннями "Теорії українського народного танцю" студенти знайомляться в обсязі навчального курсу "Історія хореографії". У курсах "Народно-сценічний танець" і "Робота з самодіяльним художнім колективом" вивчаються описані педагогом фігурні танці "Гопак", "Роман", "Василиха", "Шевчик", "Рибка" тощо.

На основі хореографічної школи В. М. Верховинця, зібраних, названих, описаних і систематизованих ним танцювальних рухів укладені нові навчально-методичні посібники і репертуарні збірки, за якими здійснюється хореографічна підготовка студентів: Василенко К. Ю. "Українські народні танці для дітей" [84]; Зайцев Е. І. "Основи народно-сценічного танцю" [138]; Ткаченко Т. С. "Народний танець" [240]; "Українські народні танці" за редакцією А. І. Гуменюка [244] та інші. Слід зазначити, що в них досить докладно представлена техніка виконання українського танцю, проте, мало уваги приділяється розкриттю його психології та внутрішнього змісту. Тому при викладанні вищезазначених курсів було б доцільним звернення педагогів-хореографів до "Теорії українського народного танцю" і досвіду видатного педагога і митця.

Традиції хореографічної школи В. М. Верховинця зберігаються в колективах художньої самодіяльності Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка. Одним із них є ансамбль народного танцю "Весна", який тривалий час очолював талановитий хореограф Володимир Білошкурський – випускник студії Державного ансамблю танцю України імені П. Вірського. У роботі з колективом він керувався методикою опанування і відтворення хореографічного фольклору, що міститься в "Теорії українського народного танцю". Балетмейстер не лише ставив описані В. М. Верховинцем фігурні танці ("Роман", "Василиха", "Шевчик"), а й на основі розробленого ним матеріалу створював оригінальні хореографічні номери ("Гопак", "Козачок" та ін.). Завдяки творчому використанню хореографічного доробку педагога ансамбль "Весна" і

сьогодні демонструє у своїх виступах самобутнє народне танцювальне мистецтво. Участь студентів у самодіяльних фольклорних колективах, безумовно, сприяє розвитку їх творчих здібностей і формуванню національної культури. Проте, як свідчить проведений аналіз, хореографічна спадщина митця у справі підготовки майбутнього вчителя застосовується недостатньо.

Більш ґрунтовно до вивчення і впровадження хореографічної школи В. М. Верховинця підходять педагоги-хореографи вищих навчальних мистецьких закладів. Так, наприклад, викладачами кафедри хореографії Київського державного інституту культури імені О. Корнійчука систематично і цілеспрямовано використовувались наукові ідеї та практичні надбання митця. Ними розроблено програму відродження і подальшого розвитку української народної хореографії. В її межах студенти першого курсу (художній керівник – Л. Ф. Єрмоліна) в червні 1991 року репрезентували оригінальну балетну прем'єру-іспит на тему "Хореографічна школа В. М. Верховинця", що була поставлена на основі "Теорії українського народного танцю" [90, 40]. Вона повністю відповідала стрункій, методичній системі подання танцювального матеріалу, яку запропонував педагог. У своєму виступі студенти продемонстрували виразну хореографічну картину, що починалась із легких підготовчих рухів, які поступово трансформувались у танцювальні рухи і комбінації. Другою частиною вистави була реконструкція описаних В. М. Верховинцем фігурних танців "Роман", "Гопак", "Шевчик", "Рибка", "Василиха", "Два херсонські танці", "Кривий танок". На екзамені вихованці Л. Ф. Єрмоліної фактично повністю проілюстрували "Теорію українського народного танцю", суворо дотримуючись указівок митця щодо положення рук, тримання корпусу та характеру виконання українського народного танцю.

Постановники програми "Хореографічна школа В. М. Верховинця" в Київському державному інституті культури імені О. Корнійчука досягли бажаної мети: студенти змогли глибоко поринути у внутрішній світ танцю, відчути його дух і показати красу справжнього народного танцювального мистецтва [90, 45]. Це надзвичайно важливо, адже, досконало оволодівши школою В. М. Верховинця, майбутні викладачі-хореографи будуть широко використовувати її в практичній педагогічній діяльності, втілюватимуть її концептуальні положення, активно пропагуватимуть українську народну творчість. Отже, значення хореографічної спадщини педагога залишається неперевершеним у справі національного виховання молоді та професійної підготовки вчителя-хореографа.

Хореографічна школа В. М. Верховинця широко відома не лише в Україні, але й далеко за її межами. Її переконаним прибічником і послідовником був видатний український хореограф Василь Авраменко, який у США і Канаді створював школи українського народного танцю та намагався пропагувати українське національне мистецтво, поширюючи і впроваджуючи основні принципи та положення "Теорії українського народного танцю". Глибокою концептуально-фаховою спорідненістю з нею

відзначаються і праці В. Авраменка "Українські народні танки" (1928 р.) та "Українські національні танки, музика і стрій" (1947 р.), у яких хореографічна школа В. М. Верховинця розвивалась у перспективному напрямку. Згодом вона поступово розповсюдилась у країнах Західної Європи, зокрема у Франції.

Українські педагоги та ентузіасти хореографічної справи прагнуть підтримувати традиції народного танцювального мистецтва. Завдяки їх культурно-пропагандистській і організаторській діяльності з 1997 року на Херсонщині регулярно проводився Обласний конкурс хореографічних мініатюр "Осінні фантазії" імені В. М. Верховинця. З 2004 року за сприяння Українського центру культурних досліджень у місті Нова Каховка організовуються всеукраїнські фестивалі-конкурси авторських хореографічних творів "Верховинця степова криниця". Їх метою є: 1) збагачення, примноження та популяризація хореографічної спадщини В. М. Верховинця; 2) пошук і пропаганда нових аматорських хореографічних композицій, що створені на основі народних танцювальних традицій; 3) підтримка талановитих хореографів, виконавців і колективів, зростання впливу хореографічного мистецтва на естетичне виховання молоді, підвищення майстерності виконавців [90, 46]. У фестивалях-конкурсах беруть участь численні хореографічні колективи різного жанрового та стилістичного напрямку з усіх регіонів України, які репрезентують оригінальні хореографічні номери і композиції, демонструють високу виконавську майстерність. Серед них – народний самодіяльний ансамбль танцю "Веселка" Старобельського району Луганської області, зразковий ансамбль "Ручеєк" Новокаховського палацу культури, ансамбль танцю "Райдуга" Голопристанського районного будинку культури Херсонської області, ансамбль "Оріана" з міста Полтави, народний аматорський ансамбль танцю "Дана" з міста Іллічівська Одеської області та багато інших.

Вагомим внеском у вивчення хореографічної спадщини В. М. Верховинця є наукові публікації та дисертаційне дослідження Ярослава Васильовича Верховинця на тему "В. М. Верховинець – хореограф. Творчий метод", що є першою самостійною науковою роботою, у якій систематизовано й узагальнено теоретичні та практичні здобутки педагога і митця в галузі національного хореографічного мистецтва.

Чільне місце в творчості В. М. Верховинця посідає ідея комплексного використання у виховному процесі елементів музичного, хореографічного і драматичного мистецтва. Саме вона покладена в основу українського музично-ігрового репертуару для дітей "Весняночка", де представлені рухлива музична гра і театралізована пісня. Її значення полягає в тому, що, по-перше, він дозволяє прилучати вихованців до духовних цінностей українського народу, починаючи з дошкільного віку, по-друге, сприяє всебічному розвитку й активізації їх творчих здібностей, по-третє, заснований на фольклорному матеріалі, він допомагає формуванню національної культури молодого покоління. "Весняночка" стала інноваційною педагогічною працею за своєю ідеєю, метою і змістом, а

В. М. Верховинець є визнаним основоположником українського дитячого музично-ігрового репертуару.

Репертуарно-методичний посібник "Весняночка" витримав п'ять видань (1925; 1969 /двічі/; 1979; 1989 рр.) і сьогодні впроваджується в практику навчання і виховання в дошкільних навчально-виховних і середніх загальноосвітніх закладах. Серед них, наприклад, дитячі садки №№ 10, 15, 30, 55, 74, загальноосвітні школи №№ 3, 19, 32 міста Полтави.

Типовим прикладом використання "Весняночки" є досвід вихователя підготовчої групи дошкільного навчально-виховного закладу № 74 м. Полтави Н. А. Сініциної. Музично-ігровий репертуар збірки вона застосовує на заняттях із "Народознавства", "Розвитку мовлення" тощо. Так, при вивченні "Народознавства" педагог використовує ігри "Весняночки" як необхідне практичне доповнення до теоретичного матеріалу. Це забезпечує міцне засвоєння знань, розвиває та розважає дітей, сприяє їхньому національному вихованню. Рухливі музичні ігри добираються вихователем відповідно до теми заняття, виконуються із застосуванням костюмів і театралізації. Наприклад, на занятті з теми "Весняні календарно-обрядові свята" вивчається гра "Розлилися води" (№ 39), на занятті з теми "Літні календарно-обрядові свята" – гра "Ой у полі жито" (№ 95), на занятті з теми "Український національний костюм" – ігри "Де вінок?" (№ 76), "А вже весна" (№ 38).

Фольклорний матеріал репертуарно-методичного посібника Н. А. Сініцина використовує на заняттях із "Розвитку мовлення" з метою прищеплення вихованцям любові до рідної мови, поповнення активного і пасивного словникового запасу, формування правильної вимови. Вони вивчають поетичний текст ігор із різної тематики. Наприклад: "Котик Мурчик" (№ 11), "У дзбаночку молочко" (№ 12), "А вже красне сонечко" (№ 41).

З метою ознайомлення дітей з українським фольклором, розвитку музичних, артистичних, фізичних здібностей, виховання патріотичних почуттів ігри і пісні "Весняночки" застосовуються на музичних заняттях. Принцип природовідповідності, за яким побудована збірка, допомагає вихователю Н. А. Сініциній і музичному керівнику Л. В. Нужній добирати навчальний репертуар відповідно до кожної пори року. На музичних заняттях вивчаються окремі пісні ("Весна-красна" (№ 89), "Гей ви, хлопчики" (№ 152), "Вишеньки-черешеньки" (№ 113) та ін.) та пісні з елементами хореографії ("Перепілка" (№ 71), "Плету лісочку" (№ 78), "Білесенькі сніжиночки" (№ 137) та ін.). Діти опановують хореографічні рухи – зальотний, присування, колисання, хід складаний, доріжка, схрещування, підскок, вихилястик та інші, які потім об'єднуються в танцювальні комбінації та виконуються разом із піснею. Поставлені педагогами вокально-хореографічні композиції суттєво доповнюють сценарії тематичних ранків "Обжинки", "Різдво Христове", "Стрітення", "Масляна" тощо.

Отже, ідеї В. М. Верховинця щодо формування національної культури молоді засобами українського фольклору, рухливої музичної гри сьогодні

застосовуються в практиці виховання підростаючого покоління. "Весняночка" є незамінним репертуарно-методичним джерелом для вихователів і вчителів. Незважаючи на це, вона потребує більш широкого впровадження на заняттях музично-естетичного циклу, на уроках народознавства, природознавства, рідної мови, математики, на різноматематичних виховних заходах.

Етнографічний матеріал, що лежить в основі посібника, використовується в процесі підготовки студентів вищих педагогічних навчальних закладів. Саме вчитель, як суб'єкт національної культури, залучаючи підростаюче покоління до її цінностей, забезпечує тим самим її спадковість. Наприклад, у Полтавському національному педагогічному університеті імені В. Г. Короленка музично-ігровий репертуар "Весняночки" застосовується як навчальний, ілюстративний, виконавський при підготовці майбутнього вчителя і вихователя зі спеціальностей "Педагогіка і методика середньої освіти. Музика", "Музичне мистецтво", "Педагогіка і методика початкового навчання. Музика", "Педагогіка і методика початкового навчання", "Педагогіка і психологія дошкільна та іноземна мова" тощо.

З рухливими музичними іграми "Весняночки" та методичними рекомендаціями щодо їх підготовки і проведення студенти знайомляться в обсязі курсів "Педагогіка", "Теорія та історія дошкільної педагогіки", "Методика розвитку мови". Наприклад, при студіюванні теми "Гра як провідний вид діяльності дошкільника" майбутні вчителі опановують ігри "Пташка маленька" (№ 18), "Питаються жабенята" (№ 47), "Весна іде" (№ 56). Вони засвоюють елементи попередньої підготовки до гри, вивчають сценарій, музичний супровід, хореографічні рухи, які потім об'єднуються в її цілісному виконанні. Слід зазначити, що оволодіння музично-ігровими зразками збірки здійснюється згідно з методикою, яку розробив В. М. Верховинець. Практика переконує, що ознайомлення з його методичними порадами щодо класифікації ігор, пристосування їх для дітей різного віку, повторення відомих ігор, ролі вихователя під час гри тощо сприяє значному вдосконаленню професійної підготовки майбутнього вчителя.

Незважаючи на це, застосування музично-ігрового репертуару "Весняночки" є недостатнім, у більшості випадків воно має фрагментарний характер, рухливі музичні ігри розглядаються поверхово і лише при вивченні окремих тем. Тому для опанування цінного теоретичного доробку і практичного досвіду видатного митця і педагога було б доцільним уведення до навчальних планів середніх спеціальних і вищих педагогічних навчальних закладів спецкурсів "Дитячі ігри", "Танок і пісня нашого народу".

З метою формування національної культури студентської молоді музичний матеріал "Весняночки" використовується в процесі підготовки майбутнього вчителя музики. До навчального репертуару з дисциплін "Музичний інструмент", "Додатковий музичний інструмент", "Практикум зі шкільного репертуару" включаються пісні збірки "Ой у полі на роздоллі"

(№ 147), "Нумо, любі діти" (№ 146), "Щебетали горобці" (№ 139), "А вже весна" (№ 84), "Метелиця" (№ 144) та інші.

Музично-ігровий репертуар "Весняночки" вибірково вивчається в курсі "Методика музичного виховання". Наприклад, при викладанні тем "Інтенація", "Розвиток слухових навичок", "Ритмічний диктант", "Інтервали", "Лад" застосовуються музичні зразки "Ладки, ладки" (№ 2), "Равлик-павлик" (№ 6), "Котику сіренький" (№ 22), "Сонечко" (№ 33), "Бджоли" (№ 106) тощо. Цим забезпечується не лише вирішення конкретних навчальних завдань, але й оволодіння майбутніми вчителями пісенним фольклором, спрямування на його активне впровадження в навчально-виховний процес. Творчість і педагогічні ідеї В. М. Верховинця щодо застосування етнографічного матеріалу, комплексного використання елементів музичного, хореографічного і драматичного мистецтва, всебічного розвитку дітей засобами рухливої музичної гри аналізуються під час опанування тем "Музично-ритмічні рухи на уроці музики" (2 г.), "Хоровий спів" (4 г.), "Весняночка В. М. Верховинця" (4 г.), "Історія музичного виховання на Україні" (4 г.), "Історія музичного виховання на Полтавщині" (2 г.). На лекційних заняттях студенти знайомляться з теоретичним розділом "Весняночки", де В. М. Верховинець порушує проблеми музичного виховання підростаючого покоління та дає цінні методичні поради щодо особливостей застосування нотної грамоти в дитячих садках, диригування в дитячих установах, дитячих ігор, хорового співу, ритмічного оркестру, слухання музики, музичних екскурсій тощо. Наприклад, майбутні педагоги засвоюють розроблені Василем Миколайовичем чотири варіанти гри "Ноти", що використовуються при вивченні нотної грамоти в дошкільних навчально-виховних закладах і початковій школі.

Отже, застосування методичних рекомендацій і дитячого музично-ігрового репертуару В. М. Верховинця поліпшує професійну підготовку майбутнього вчителя, збагачує цікавими формами і методами роботи, допомагає впроваджувати в практику навчання і виховання найкращі зразки української народної творчості, сприяє формуванню національної культури дошкільників, школярів, студентської молоді.

На жаль, у багатьох підручниках і посібниках з методики музичного виховання (Апраксина О. А. "Методика музикального виховання в школі" [62], Дмитриева Л. Г., Черноиваненко Н. М. "Методика музикального виховання в школі" [128], Халабузарь П. В., Попов В. С., Добровольская Н. Н. "Методика музикального виховання" [251] та ін.) музично-педагогічна спадщина В. М. Верховинця навіть не згадується, започаткована ним оригінальна методика музичного розвитку дітей не популяризується. Проте, заслуговує на увагу "Методика викладання музики у початкових класах" І. М. Гадалової [105], що націлює майбутніх фахівців на музичне виховання молодого покоління засобами українського фольклору, відображає провідні ідеї педагога. Вони потребують більш широкого впровадження в навчально-виховний процес середніх спеціальних і вищих педагогічних навчальних закладів.

Значну художню і виховну цінність мають здобутки композиторської творчості В. М. Верховинця: пісні, хорові твори, романси, аранжування українських народних пісень. Виключна мелодійність, виразність, емоційна насиченість, легкість сприймання, глибоко народний характер музичної мови цих творів зумовлюють педагогічну доцільність їх використання в процесі підготовки вчителя музичного мистецтва та формування його національної культури. Деякі пісні та романси митця, наприклад, "Стежинка" (сл. І. Франка), "Гей, піду я в ті зелені гори" (сл. Лесі Українки), "Дрімач білий ліс" (сл. М. Рильського) [4], включаються до навчального репертуару з дисципліни "Постановка голосу".

Багатогранна творча спадщина педагога є предметом курсових і дипломних досліджень студентів Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка за такою тематикою: "Музично-ритмічна діяльність у початковій школі", "Використання творчої спадщини В. М. Верховинця в позакласній виховній роботі", "Музично-ігрова діяльність у дошкільному навчально-виховному закладі", "Рухлива музична гра на уроках музики в початковій школі", "Хореографічна спадщина В. М. Верховинця" тощо.

Аналіз упровадження ідей і досвіду В. М. Верховинця в процес професійної підготовки майбутнього вчителя став основою локального педагогічного експерименту. У його рамках автором була розроблена експериментальна програма з навчальних курсів "Диригування" і "Хоровий клас" для студентів вищих педагогічних навчальних закладів зі спеціальності "Педагогіка і методика початкового навчання. Музика". Вона базувалась на ідеях педагога щодо формування національної культури молоді, застосування етнографічного матеріалу в навчально-виховному процесі. У 1993 – 1994 навчальному році на психолого-педагогічному факультеті Полтавського державного педагогічного інституту імені В. Г. Короленка була здійснена її експериментальна перевірка. Так, у курсі "Диригування" широко використовувались пісні репертуарно-методичного посібника "Весняночка": при вивченні теми "Повільні темпи" (2-й курс) – "Щебетала пташечка" (№ 156), "Осінь" (№ 136); теми "Пунктирний ритм" (3-й курс) – "Погас учора день" (№ 154), "Шумить, гуде сосононька" (№ 60); теми "Фермата" (4-й курс) – "Відліт пташок" (№ 135), "Наша хата" (№ 121); теми "Синкопа" – "Баю, баю" (№ 25), "Ой ну, люлі, котино" (№ 21); теми "Складні розміри" (5-й курс) – "Тихий сон" (№ 120), "Ой де ж ти була?" (№ 131).

Різноманітні хорові твори В. М. Верховинця включалися до навчальних програм із "Диригування" для студентів другого – п'ятого курсів денної форми навчання. Наприклад, "Весна гука" (сл. Я. Мамонтова) – для студентів другого курсу, "Весна" (сл. Д. Єршова) – для студентів третього курсу, "На стрімчастих скелях" (сл. П. Тичини) – для студентів четвертого курсу, "Ми дзвіночки" (сл. П. Тичини) – для студентів четвертого курсу, "Облетіли пелюстки" (сл. В. Чумака) – для студентів п'ятого курсу.

З метою розв'язання навчально-виховних завдань у роботі зі студентським хором застосовувались українські народні пісні в обробці

В. М. Верховинця: "Ой у полі вітер віє", "Ой летіла зозуленька", "Ой гілля-гілочки". До репертуару хору були включені й інші фольклорні пісенні зразки: "Ой сивая зозуленька" (обр. М. Леонтовича), "Ой зацвіли фіалоньки" (обр. Ф. Колесси), "Якби мені черевики" (обр. Є. Козака), "А вже весна" (обр. М. Лисенка), "Котилася зірка" (обр. М. Леонтовича).

Критеріями локального експерименту були визначені: 1) використання студентами фольклорного матеріалу під час проходження педагогічної практики; 2) їх участь у самодіяльних фольклорних колективах; 3) кількість курсових і дипломних робіт із народознавчої проблематики.

Експеримент дав позитивні результати: студенти почали сприймати представлені В. М. Верховинцем високохудожні зразки національної культури в системі, головною структурною ланкою якої виступає український фольклор. Його застосування сприяло виникненню та розвитку в майбутніх учителів інтересу до народного мистецтва, розумінню його національних і художніх особливостей, пробудженню патріотичних почуттів. Це виявилось в активізації творчої діяльності студентів у самодіяльних фольклорних колективах, у зростанні їх професійного і виконавського рівня, у практичній педагогічній роботі. Так, під час проходження виробничих практик у загальноосвітніх школах майбутніми педагогами широко використовувався фольклорний матеріал на уроках і в позакласній музично-виховній діяльності. Виразним показником став той факт, що кількість проведених студентами виховних заходів, які пов'язані з українськими народними традиціями і календарно-обрядовими святами, збільшилася, приблизно, на 30 % (таблиця 3), кількість студентів, що беруть участь у самодіяльних фольклорних колективах зросла на 34 % (таблиця 4), кількість курсових і дипломних робіт із народознавчої проблематики інтенсифікувалася на 18 % (таблиця 5):

Результати експерименту

Таблиця 3

Всього студентів	Використовували фольклорний матеріал до експерименту		Використовували фольклорний матеріал після експерименту	
	кількість	у %	кількість	у %
50	29	58 %	44	88 %

Таблиця 4

Всього студентів	Брали участь у фольклорних колективах до експерименту		Брали участь у фольклорних колективах після експерименту	
	кількість	у %	кількість	у %
50	15	30 %	32	64 %

Таблиця 5

Всього дипломних і курсових робіт	Роботи з народознавчої проблематики до експерименту		Роботи з народознавчої проблематики після експерименту	
	кількість	у %	кількість	у %
50	8	16 %	17	34 %

Отже, експеримент переконав у необхідності подальшого вивчення, узагальнення і застосування музично-педагогічної спадщини В. М. Верховинця в практиці сучасного педагогічного навчального закладу.

Для вдосконалення професійної підготовки майбутніх учителів, ознайомлення їх з діяльністю і творчим доробком педагога і митця в 1998 році кандидатом педагогічних наук, доцентом кафедри музики і співів Полтавського державного педагогічного інституту імені В. Г. Короленка Н. Ю. Дем'янюк було розроблено і впроваджено в навчально-виховний процес спеціалізований курс "Педагогічна спадщина В. М. Верховинця та український музично-ігровий репертуар для дітей" (див. додаток А).

Проведене дослідження свідчить, що ідеї педагога щодо пропаганди і піднесення української народної творчості на високопрофесійний виконавський рівень, комплексного використання елементів музичного, хореографічного, драматичного мистецтва в процесі формування національної культури молоді, які відобразились у творчості "Жінхорансу", відроджуються в діяльності сучасних художніх колективів. Серед них – чоловічий квіртет "Явір" (Київська філармонія), ансамбль "Тавричанка" (Кримська філармонія), ансамбль пісні й танцю "Полтава" (Полтавська філармонія) тощо. Ці колективи звертаються до створеного В. М. Верховинцем жанру театралізованої пісні, поєднуючи у своїх виступах музику, хореографію і драматичну дію.

Особливий інтерес викликає історія виникнення останнього зі згаданих колективів. Повернувшись із заслання, Євдокія Іванівна Доля-Верховинець створила при Полтавській обласній філармонії новий жіночий хоровий театралізований ансамбль "Жінхоранс", режисером якого була з 1945 по 1950 рік (музичний керівник – О. Півненко). Застосовуючи творчі методи і прийоми В. М. Верховинця, з 1950 року колектив очолювала колишня його солістка – П. І. Зірка. Втім згодом він зазнав структурних змін – до його складу ввійшли чоловіча хорова та інструментальна групи, після чого вокально-хореографічний ансамбль отримав назву "Веселка". Його художнім керівником із 1970 року був невтомний наслідувач ідей видатного митця і педагога – В. Якубович. Лише наприкінці 1980-их років колектив реорганізувався в ансамбль пісні й танцю "Полтава", який тривалий час очолював П. Бакланов. Отже, цей колектив є прямим наступником "Жінхорансу".

Найкращі традиції вславленого "Жінхорансу" зберігаються і колективами художньої самодіяльності. Влучним прикладом є український народний хор "Калина" Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка, ініціатором створення якого в 1979 році був його ректор – доктор філософських наук, професор, академік Іван Андрійович Зязюн. Організації цього колективу він надавав важливе значення, тому що, на його думку, педагог, який "не знає пісні свого народу, не усвідомлює її, ніколи сповна не зможе зрозуміти дитяче серце" [142, 18].

Сьогодні український народний хор "Калина" – це своєрідна кафедра народної творчості, яку він "несе на крилах української пісні" в близьке і

далеке зарубіжжя, сприяє формуванню національної культури молоді у своєму регіоні. Колектив об'єднує в собі три великі групи: мішаний хор (сопрано, альт, тенор, бас), оркестр народних інструментів (баян, бандура, цимбали, скрипка та ін.) і танцювальну групу. В його складі – понад 100 виконавців, серед яких не лише студенти, але й викладачі, працівники університету, вчителі шкіл міста Полтави. Незмінно очолює прославлений колектив заслужений працівник культури України, заслужений діяч мистецтв України, професор Григорій Семенович Левченко, який є гідним продовжувачем ідей В. М. Верховинця. Він збирає, обробляє та включає до репертуару "Калини" різножанрові українські народні пісні й обрядові сцени. Серед них – "Ой у полі нивка", "Ішли воли із діброви", "Ой не світи, місяченьку", "Та нема гірш нікому", "Вийди, Грицю, на вулицю" та багато інших. Колектив виконує авторські твори В. М. Верховинця ("Гей, у лузі", сл. А. Артеменка, "Проводи" сл. П. Горбенка) та оброблені ним українські народні пісні ("Ой у полі вітер віє", "Їхали козаки", "На вгороді калина" та ін.).

У репертуарі "Калини" – цикл пісень українського весільного обряду – "Віночок весільних пісень", які записав Г. С. Левченко в селі Грабарівка Пирятинського району на Полтавщині: "Ой сонечко" (пісня дівчат), "Пусти, свате, в хату" (пісня хлопців), "На городі буряки" (пісня дівчат), "Весільна пісня хлопців та дівчат". Вони виконуються без перерви та являють собою цільний уривок із народного обрядового дійства. Отже, творча діяльність колективу, згідно концептуальних ідей В. М. Верховинця, базується на етнографічному матеріалі. Зберігаючи художні традиції "Жінхорансу", Г. С. Левченко вводить у сценічну інтерпретацію пісень елементи хореографії та театралізації. Цикл "Віночок весільних пісень" перетворюється на яскраву жартівливу сцену, де студенти як дійові особи талановито відтворюють певні художні образи засобами співу, міміки, пантоміми, танцювальних рухів.

Іншим прикладом театралізації є купальський хоровод "Марина" (обробка І. Сулими), який розпочинається групою жіночого хору із солісткою. Вона заспіває ліричну протяжну пісню "Та й петрівня зозуленька" в триголосному викладенні. Пізніше (через 8 тактів) вступає друга жіноча група, яка співає рухливу пісню "Стояла Маринка на межі". Кожна група виконавців розкриває свій художній образ, застосовуючи різноманітні виразні засоби, завдяки чому на сцені розгортається динамічна драматична дія. Об'єднання жіночого хору здійснюється після короткого вступу (4 такти) в пісні "Кругом Мариноньки ходили дівоньки".

У творчості українського народного хору "Калина" з успіхом реалізується ідея видатного митця і педагога щодо комплексного використання елементів музичного, хореографічного і драматичного мистецтва в одній сценічній жанровій формі. Прикладом є українська народна пісня "Чорбівські підківки", що записана Г. С. Левченком у селі Чорбівка на Полтавщині. Її веселий, рухливий характер зумовлює вибір

танцювальних рухів: зальотний, присування, перескок, доріжка, вихилясник тощо.

Декілька років творчо працюючи в колективі, майбутні вчителі досягають високої виконавської вокально-хорової, інструментальної, сценічної майстерності, збагачуються духовно. Крім того, безпосередня участь у репетиційній і концертній діяльності сприяє отриманню й удосконаленню професійних, організаторських умінь і навичок, необхідних для подальшої педагогічної роботи зі шкільними колективами, розвиває пізнавальну активність та ініціативу студентів, поглиблює їх знання в галузях музично-естетичного та національного виховання підростаючого покоління.

Продовжуючи пропагандистську справу В. М. Верховинця, український народний хор "Калина" веде активну концертну діяльність. На його рахунок понад 2000 концертів, які з грандіозним успіхом проходять на Полтавщині, в Україні та далеко за її межами: у Росії, Польщі, Болгарії, Австрії, Бельгії, Франції, Італії, Швейцарії, Туреччині, Німеччині тощо. Отже, можна впевнено сказати, що "Калина" – це творча лабораторія, де втілюються педагогічні ідеї В. М. Верховинця, живуть кращі традиції "Жінхорансу" та інтенсивно здійснюється процес формування національної культури молоді.

З метою подальшого дослідження й узагальнення досвіду впровадження в сучасний навчально-виховний процес педагогічної спадщини В. М. Верховинця, визначення перспективних напрямів музично-естетичного і національного виховання підростаючого покоління кафедрою музики і співів Полтавського державного педагогічного інституту імені В. Г. Короленка 15–16 квітня 1999 року була організована і проведена Міжнародна науково-практична конференція на тему: "Формування національної культури молоді засобами народного мистецтва у контексті творчої спадщини В. М. Верховинця". Філософсько-методологічні засади формування національної культури молоді в українській педагогіці, концептуальні основи творчості, напрями діяльності та педагогічні ідеї В. М. Верховинця, проблеми відродження народного мистецтва і використання його виховного потенціалу, інноваційні технології в системі професійної підготовки майбутнього вчителя, перспективи розвитку художньо-естетичної освіти в Україні тощо висвітлювалися на пленарному і секційних засіданнях у доповідях дійсного члена АПН України, академіка, доктора філософських наук, професора, директора Інституту педагогіки і психології професійної освіти АПН України І. А. Зязюна, академіка-секретаря відділення АПН України, доктора педагогічних наук, професора, члена-кореспондента АПН України М. Б. Євтуха, дійсного члена АПН України, доктора педагогічних наук, професора, директора Науково-дослідного інституту педагогіки АПН України В. М. Мадзігона, доктора історичних наук, професора, члена-кореспондента АПН України, ректора Полтавського державного педагогічного інституту імені В. Г. Короленка В. О. Пашенка, доктора педагогічних наук, професора, члена-кореспондента АПН України, проректора з наукової роботи Полтавського державного

педагогічного інституту імені В. Г. Короленка А. М. Бойко, народного артиста України, академіка, професора, художнього керівника Національного заслуженого академічного українського народного хору імені Г. Верьовки, голови Всеукраїнської музичної спілки А. Т. Авдієвського, заслуженого діяча мистецтв України, викладача Київського державного музичного училища імені Р. М. Глієра Я. В. Верховинця, іноземних гостей Х. Замхабера (Австрія), Р. Нейрінк (Бельгія) та інших відомих науковців і діячів культури. Членами оргкомітету – заслуженим діячем мистецтв України, професором Г. С. Левченком, кандидатами педагогічних наук, доцентами О. О. Лобач, Н. Ю. Дем'янюк, В. С. Ірклієнко тощо була розроблена наукова концепція конференції (див. додаток Б). У ній обґрунтовані зміст і структура національної культури особистості, принципи і шляхи формування національної культури молоді засобами народного мистецтва.

Для ознайомлення з життям і спадщиною В. М. Верховинця та творчою діяльністю українського народного хору "Калина", залучення студентської молоді до національних історико-культурних і педагогічних традицій у 2000 році в Полтавському державному педагогічному університеті імені В. Г. Короленка з ініціативи ректора університету професора В. О. Пашенка, проректора з наукової роботи професора А. М. Бойко, декана психолого-педагогічного факультету доцента Н. Д. Карапузової було відкрито аудиторію-музей Василя Миколайовича Верховинця та українського народного хору "Калина" (№ 312, навчальний корпус № 3). Значний внесок у розробку наукової концепції та створення експозиції музею зробили кандидат педагогічних наук, доцент Н. Ю. Дем'янюк і завідувач кафедри музики, художній керівник українського народного хору "Калина" професор Г. С. Левченко. Художнє оформлення аудиторії-музею здійснив викладач кафедри образотворчого мистецтва, художник В. С. Бабенко. Вагому науково-методичну допомогу надав Я. В. Верховинець, матеріали власного архіву якого представлені в експозиції. Особисті речі В. М. Верховинця з його будинку в Полтаві передала у фонд музею Д. А. Синиця (див. додаток В).

Урочисте відкриття аудиторії-музею відбулося 2 березня 2000 року з нагоди 120-тої річниці від дня народження Василя Миколайовича Верховинця. У ньому взяли участь ректор університету професор В. О. Пашенко, проректор з наукової роботи професор А. М. Бойко, проректор з навчальної роботи доцент П. В. Киридон, проректор з виховної роботи доцент Є. І. Тягло, декан психолого-педагогічного факультету доцент Н. Д. Карапузова, викладачі та студенти університету. Серед почесних гостей були присутні син В. М. Верховинця – заслужений діяч мистецтв України, викладач Київського державного музичного училища імені Р. Глієра Ярослав Васильович Верховинець, заступник голови облдержадміністрації І. М. Онопрієнко, начальник управління освіти облдержадміністрації І. В. Охріменко, завідувач відділу культури міськвиконкому О. А. Даценко, обласний голова товариства "Просвіта" імені Т. Г. Шевченка М. Г. Кульчинський та інші офіційні особи. В акції брали участь

представники засобів масової інформації: телебачення, радіо, періодичних видань.

При музеї Василя Миколайовича Верховинця та українського народного хору "Калина" від дня його створення функціонує студентська проблемна група, члени якої вивчають життєвий і творчий шлях В. М. Верховинця, досліджують його педагогічну, етнографічну, хореографічну, диригентсько-хорову, композиторську діяльність і спадщину. Результатом цієї роботи є підготовка й опублікування наукових статей, виступи на всеукраїнських і міжнародних студентських науково-практичних конференціях. Учасниками проблемної групи – екскурсоводами і громадським директором – кандидатом педагогічних наук, доцентом Н. Ю. Дем'янку в аудиторії-музеї постійно проводяться екскурсії для студентів, школярів, вчителів мистецьких дисциплін міста й області, учасників наукових конференцій, випускників і гостей Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка. Завдяки науково-дослідницькій і пошуковій діяльності студентів експозиція музею поступово поповнюється новими матеріалами.

Отже, викладене дає підстави для висновку, що педагогічна спадщина В. М. Верховинця впроваджується в сучасний навчально-виховний процес. Його новаторські ідеї в наш час актуалізуються та мають неперевершене педагогічне значення.

З метою виявлення і збереження кращих зразків українського фольклорно-етнографічного мистецтва та підтримки їх виконавців, розвитку народних хореографічних традицій, активізації пошукової роботи фольклорних експедицій 26–27 березня 2011 року в селі Ворзель Київської області відбувся II Всеукраїнський фольклорно-етнографічний фестиваль „Золоті ключі” імені Василя Верховинця. Він став відродженням започаткованого в Україні в 1980 році республіканського фольклорного радіоконкурсу, автором і ведучою якого була відома радіожурналістка Галина Верховинець, рідна племінниця митця. У фестивалі взяли участь 600 учасників, які представляли 42 колективи з 10 областей України та демонстрували різножанрове народне мистецтво в усій його самотності та красі. Почесне I місце в номінації “Фольклорні ансамблі” виборов народний фольклорний ансамбль “Вишиванка” Центру творчості Оболонського району міста Києва, незмінним художнім керівником якого є Галина Верховинець. Вона займається активною культурно-просвітницькою діяльністю, етнографічно-пошуковою роботою, обробкою фольклорного матеріалу та включає його до репертуару свого колективу, продовжуючи справу видатного педагога і митця.

Підводячи підсумки, необхідно підкреслити, що значущість педагогічних ідей і досвіду В. М. Верховинця полягає в тому, що своєю творчістю він прагнув вирішувати назрілі проблеми тогочасної української школи, розробив, науково обґрунтував і впроваджував у практику виховання ефективні засоби формування національної культури молоді.

Багаторічні етнографічні дослідження дозволили педагогу зібрати, обробити, систематизувати і застосовувати у своїй теоретичній і практичній діяльності різножанровий фольклорний матеріал, зумовили його новаторство в багатьох галузях української культури. В. М. Верховинець створив перший український музично-ігровий репертуар для дітей, який увійшов до збірки "Весняночка", розробив науково-теоретичну базу для розвитку національної хореографії – "Теорію українського народного танцю", що забезпечило бурхливе сходження професіонального народнотанцювального мистецтва, дослідив український весільний обряд і народну пісенну творчість у праці "Українське весілля", що стало змістовним внеском в українську етнографію та музичну культуру.

На основі новаторських ідей комплексного використання елементів музичного, хореографічного і драматичного мистецтва, застосування етнографічного матеріалу педагог розробив і науково обґрунтував інноваційні засоби формування національної культури молоді – рухливу музичну гру, театралізовану пісню, вокально-хореографічну композицію, використовував різножанрові фольклорні зразки, танець, хоровий спів. Провідне місце серед них посідає рухлива музична гра, яка завдяки своїй поліелементності є могутнім засобом не лише національного виховання, а й всебічного розвитку особистості: фізичного, естетичного, морального, інтелектуального.

Синкретична природа властива створеному митцем сценічному жанру – театралізованій пісні, що найповніше відповідає національним особливостям і культурним традиціям українського народу. Цей новаторський здобуток В. М. Верховинця реалізувався в діяльності жіночого хорового театралізованого ансамблю "Жінхоранс". Творчість цього та багатьох інших художніх колективів, якими керував педагог, сприяла відродженню української культури, піднесенню народного музичного і хореографічного мистецтва на високопрофесійний виконавський рівень і мала важливе виховне значення.

Непересічними на терені формування національної культури молоді в наш час є педагогічні ідеї та досвід В. М. Верховинця. Їх визначна цінність підтверджується впровадженням у практику навчання і виховання. Подальше використання творчої спадщини В. М. Верховинця відкриває широкі перспективи для діяльності педагогів і митців.

ВИСНОВКИ

Дослідження педагогічної спадщини і діяльності видатного українського музикознавця, педагога, етнографа, хореографа, диригента і композитора Василя Миколайовича Верховинця (1880 – 1938) з формування національної культури молоді є актуальною історико-педагогічною проблемою, а їх зміст – цінним джерелом для сучасної педагогічної науки та практики.

Історико-логічний і системно-структурний аналіз спадщини В. М. Верховинця дозволив виокремити в ній такі складові української національної культури: фольклор, музичне, хореографічне і драматичне мистецтво. Як втілення духовних цінностей, найхарактерніших ознак і національних особливостей українського етносу, вони живили творчість педагога та забезпечили її ефективність і життєздатність.

Фундаментом педагогічної та мистецької діяльності В. М. Верховинця є його власні етнографічні дослідження, які зумовили створення українського музично-ігрового репертуару для дітей ("Весняночка"), науково-теоретичних засад для розвитку національного хореографічного мистецтва ("Теорія українського народного танцю"), першого українського національного балету ("Пан Каньовський", муз. М. Вериківського), науково-етнографічної праці з різнопланового вивчення народної обрядової та пісенної творчості ("Українське весілля"), національного сценічного жанру – театралізованої пісні, художнього колективу нового типу ("Жінхоранс"), авторських хорових і вокальних творів, аранжувань українських народних пісень, професійних і аматорських театральних, хорових і хореографічних колективів. На основі складових української культури педагог розробив інноваційні засоби національного виховання (рухливу музичну гру, театралізовану пісню, вокально-хореографічну композицію, різножанрові фольклорні зразки, танець, хоровий спів), обґрунтувавши їх педагогічну доцільність. Він не лише зробив вагомий внесок у розвиток вітчизняної науки і мистецтва, а й упроваджував здобутки своєї теоретичної роботи в практику навчання і виховання молодого покоління.

Вивчення та аналіз джерельної бази засвідчили, що В. М. Верховинець широко використовував український фольклорний (пісенний, танцювальний, ігровий, обрядовий) матеріал як дослідний, навчальний, ілюстративний, виконавський у власній науковій, мистецькій, педагогічній діяльності з учнівською та студентською молоддю в народних школах Галичини, Київському педагогічному інституті, Полтавському інституті народної освіти, Музично-драматичному інституті імені М. В. Лисенка, хоровій студії при Музичному товаристві імені М. Д. Леонтовича, Харківському музично-драматичному інституті, а також у роботі з хоровими і хореографічними колективами. Диригентсько-хорова творчість педагога формувалася під впливом кращих традицій української хорової культури. Колективи, якими він керував (Полтавська окружна хорова капела, Харківська показова хорова капела "Чумак", "Жінхоранс", студентський хор Полтавського ІНО, хорова

студія при Музичному товаристві імені М. Д. Леонтовича, студентський хор Харківського музично-драматичного інституту, театральні колективи тощо), відрізнялись високим професіоналізмом і виконавською майстерністю. Авторські вокально-хорові твори В. М. Верховинця ввібрали в себе найхарактерніші риси українського народного мелосу і відзначаються глибоко національним характером ("Грими, грими, могутня пісне", "На стрімчастих скелях", "Гей, у лузі", "Стежечка" та ін.). Його хореографічна діяльність із мистецькими колективами, учнівською та студентською молоддю ґрунтувалася на засадах українського народного танцювального мистецтва. Своєю творчістю митець сприяв розвитку і пропаганді національної хореографії ("Теорія українського народного танцю", "Пан Каньовський", "Триколінний гопак" та ін.), піднесенню народного танцю на високопрофесійний виконавський рівень.

Система педагогічної діяльності В. М. Верховинця з формування національної культури молоді складається з чотирьох підсистем. Перша підсистема – вчителювання в народних школах Галичини і початок мистецької діяльності (1899 – 1904 рр.) характеризується визначенням стрижневого напрямку творчості педагога: формування національної культури молоді засобами українського фольклору, музичного, хореографічного і драматичного мистецтва. Друга підсистема – театральна музично-виховна та етнографічно-дослідницька діяльність (1904 – 1919 рр.) відзначається розкриттям різносторонніх можливостей В. М. Верховинця в галузях мистецтва, педагогіки, етнографії та створенням на матеріалі власних досліджень науково-теоретичної бази для подальшої творчості. Третій підсистемі – педагогічній діяльності у вищих навчальних закладах (1919 – 1930 рр.) властиве широке впровадження наукових і мистецьких досягнень В. М. Верховинця в практику навчання і виховання молоді, диригентсько-хорову і хореографічну творчість. Четверта підсистема – педагогічна і культурно-просвітницька робота з мистецькими колективами (1930 – 1938 рр.) збігається в часі з випробуванням і втіленням його новаторських ідей щодо розвитку та пропаганди українського національного мистецтва, визнанням видатних досягнень педагога в багатьох галузях вітчизняної науки і культури. Система педагогічної діяльності В. М. Верховинця охоплює його етнографічну, музикознавчу, педагогічну, хореографічну, диригентсько-хорову і композиторську творчість.

Аналіз педагогічної та мистецької діяльності, наукових праць і авторських музичних творів В. М. Верховинця уможливив визначення в його спадщині засобів формування національної культури молоді. До них належать: зразки пісенного, танцювального, ігрового, обрядового фольклору, що становить духовну скарбницю українського етносу; рухлива музична гра, яка синтезує елементи музичного, хореографічного і драматичного мистецтва, передбачає поєднання художньої, інтелектуально-пізнавальної та фізичної діяльності; театралізована пісня – створена в традиціях української національної культури синтетична форма, де вокальне виконання твору доповнюється хореографічними рухами і драматичною дією; вокально-

хореографічна композиція, що об'єднує в сценічному відтворенні декілька окремих творів та пісенний, хореографічний і драматичний жанри; хоровий спів, у якому втілюються національні співочо-виконавські традиції та містяться необмежені педагогічні можливості; танець як своєрідне виявлення почуттів пластичною мовою хореографії. Застосування цих засобів у навчально-виховному процесі сприяє всебічному розвитку особистості, успадкуванню суспільно-історичного досвіду, духовних цінностей, художніх традицій українського народу, вихованню рис національного характеру, патріотизму, національної самосвідомості й гідності.

Дослідження системи педагогічної діяльності В. М. Верховинця дозволило розкрити в ній процес формування національної культури молоді, його етапи, тенденції та специфіку. Першим етапом можна вважати опанування педагогом складових української культури: фольклору, музичного, хореографічного і драматичного мистецтва. Другий етап включає власну практичну музично-педагогічну, диригентсько-хорову, хореографічну діяльність В. М. Верховинця в навчальних закладах і мистецьких колективах. До третього етапу належить створення педагогом науково-теоретичної бази, яку становлять засоби формування національної культури молоді, репертуарно-методичний посібник "Весняночка", наукові праці "Українське весілля" і "Теорія українського народного танцю". Четвертий етап – це впровадження В. М. Верховинцем новаторських ідей і засобів формування національної культури в навчально-виховний процес загальноосвітніх шкіл, вищих навчальних закладів, у роботу з мистецькими колективами. Процесу формування національної культури молоді властиві тенденції до дослідження і передачі їй духовної спадщини українського народу, висвітлення національного характеру й української ментальності в усіх використаних жанрових формах, реалізації теоретичних здобутків у практиці виховання, збагачення національної культури власною творчістю. Основою виявленого процесу є широке застосування різноманітного етнографічного матеріалу, його правдива інтерпретація, комплексне використання елементів музичного, хореографічного і драматичного мистецтва.

Як визначне явище в історії вітчизняної педагогіки і культури, творча спадщина В. М. Верховинця має неперевершене теоретичне, методичне і практичне значення. Про це свідчать вивчений досвід її впровадження в сучасних умовах та обґрунтовані перспективи подальшого використання. Створений педагогом дитячий музично-ігровий репертуар "Весняночка", його авторські хорові та вокальні твори застосовуються в процесі виховання дітей дошкільного і молодшого шкільного віку на заняттях музично-естетичного циклу, народознавства, розвитку мовлення, у позакласній виховній роботі, у процесі підготовки майбутнього вчителя і вихователя у вищих навчальних закладах. Основи хореографічної школи В. М. Верховинця, "Теорія українського народного танцю" використовуються при підготовці вчителя-хореографа, у роботі студентських, аматорських і професіональних хореографічних колективів. Досвід його творчої діяльності з постановки вокально-хореографічних

композицій, театралізації пісні, застосування обрядового фольклору впроваджується в практику виховання студентства в гуртках художньої самодіяльності. Використання актуальних педагогічних ідей і спадщини В. М. Верховинця в сучасному навчально-виховному процесі є однією з умов зростання ефективності формування національної культури молоді.

Перспективними напрямками подальших наукових досліджень творчості В. М. Верховинця вважаємо методика музично-естетичного виховання школярів, навчально-методичне забезпечення вокально-хорової підготовки майбутнього вчителя, організацію музично-ритмічної діяльності дошкільників.

ДОДАТКИ

Додаток А

Програма спеціалізованого курсу "Педагогічна спадщина В. М. Верховинця та український музично-ігровий репертуар для дітей"

Пояснювальна записка

Серед концептуальних положень реформування системи освіти в Україні провідними є її національна спрямованість, невіддільність від національного ґрунту, органічне поєднання з історією та традиціями українського народу, необхідність пізнання, всебічного осмислення всіх найкращих здобутків вітчизняної педагогіки та раціональне застосування спадщини її провідних творців у сучасному навчально-виховному процесі.

Спеціалізований курс "Педагогічна спадщина В. М. Верховинця та український музично-ігровий репертуар для дітей" спрямовано на підвищення рівня професійної підготовки студентів вищих педагогічних навчальних закладів зі спеціальностей 7.010104, 7.020411 – "Початкове навчання і музичне виховання", 6.010100, 7.010103 – "Педагогіка і методика середньої освіти. Музика" тощо.

Мета курсу – поглиблення фахових знань студентів у галузі теорії та історії педагогіки, здобуття практичних умінь і навичок підготовки і проведення рухливих музичних ігор у виховному процесі.

Основні завдання курсу: формування національної культури молоді засобами української народної творчості; естетичний розвиток та активізація творчих здібностей студентів; ознайомлення з педагогічною діяльністю і спадщиною В. М. Верховинця; оволодіння методикою організації та проведення рухливих музичних ігор; набуття навичок добору музично-ігрового матеріалу.

Зазначені завдання виконуються на основі вивчення творчості видатного українського педагога, музикознавця, етнографа, хореографа, диригента і композитора Василя Миколайовича Верховинця, ознайомлення зі специфікою українського ігрового фольклору, опанування практичних умінь і навичок застосування дитячого музично-ігрового репертуару в навчально-виховному процесі.

У результаті вивчення спеціалізованого курсу студент повинен знати: основні етапи життя і діяльності В. М. Верховинця; концептуальні положення його творчості; здобутки теоретичної та практичної діяльності педагога; зміст, структуру і принципи побудови репертуарно-методичного посібника "Весняночка"; методику підготовки і проведення рухливих музичних ігор.

По закінченні вивчення курсу студент повинен уміти: добирати музично-ігровий матеріал відповідно до мети і завдань навчально-виховної роботи; застосовувати рухливі музичні ігри в реальному виховному процесі

школи, позашкільного закладу; організувати процес підготовки і проведення гри (розподіл ролей, вивчення вокального супроводу, реалізація сценарію, оформлення предметного оточення); створювати варіативні сценарії виховних заходів із використанням музично-ігрового репертуару.

Підвищення ефективності опанування програми спецкурсу забезпечать міжпредметні зв'язки з дисциплінами психолого-педагогічного, мистецтвознавчого, музично-виконавського циклів.

Основними формами роботи є: викладення теоретичного матеріалу з ілюструванням прикладів із музичної та етнографічної літератури; студіювання рухливих музичних ігор, методики їх підготовки і проведення; художнє виконання дитячого музично-ігрового репертуару; підготовка фрагментів уроків, сценаріїв виховних заходів із використанням рухливих музичних ігор.

З метою визначення повноти знань, умінь і навичок, набутих у процесі вивчення спеціалізованого курсу, по його закінченні проводиться залік. Він може здійснюватись у різних формах: розробка сценарію виховного заходу з використанням рухливих музичних ігор; засвоєння і виконання групою рухливих музичних ігор; підсумкова оцінка успішності на підставі поточного обліку знань.

Спеціалізований курс "Педагогічна спадщина В. М. Верховинця та український музично-ігровий репертуар для дітей" вивчається впродовж одного семестру. Обсяг курсу – 26 годин: лекційних – 10 годин, практичних – 12 годин, консультацій – 2 години, залік – 2 години.

Орієнтовний тематичний план:

№ п/п	Назва теми	Кількість годин	
		лекційні	практичні
1.	Система педагогічної діяльності В. М. Верховинця	2	2
2.	Етнографічно-дослідницька діяльність В. М. Верховинця	2	2
3.	Засоби формування національної культури молоді в діяльності та спадщині В. М. Верховинця	2	2
4.	Науково-методичні праці В. М. Верховинця	2	2
5.	Український музично-ігровий репертуар для дітей "Весняночка"	2	4
	Всього:	10	12

Зміст курсу

Тема 1. Система педагогічної діяльності В. М. Верховинця

Василь Миколайович Верховинець (1880 – 1938) – видатний український педагог, музикознавець, етнограф, хореограф, диригент і композитор. Національна культура в творчості педагога. Сутність і зміст педагогічної діяльності В. М. Верховинця.

Періоди життя і творчості педагога. Дитячі та юнацькі роки.

Перший період – учителювання в народних школах Галичини (1899 – 1904 рр.). Початок музично-театральної діяльності. Руський народний театр при львівському товаристві "Руська бесіда".

Другий період – музично-театральна та етнографічно-дослідницька робота В. М. Верховинця (1904 – 1919 рр.). Театр М. К. Садовського. Акторська, диригентсько-хорова, хореографічна та музично-педагогічна діяльність. Музично-драматична школа М. В. Лисенка. Дослідження українського фольклору. Створення науково-методичних праць. Музичне керівництво театром "Товариства українських артистів".

Третій період – педагогічна діяльність у вищих навчальних закладах Києва, Полтави, Харкова (1919 – 1930 рр.). Диригентсько-хорова робота. Полтавська окружна хорова капела. "Чумак". Композиторська творчість. Репертуарно-методичний посібник "Весняночка". Формування національної культури молоді засобами українського музичного, хореографічного і драматичного мистецтва.

Четвертий період – педагогічна і культурно-просвітницька робота з мистецькими колективами (1930 – 1938 рр.). "Жінхоранс" – лабораторія перевірки і втілення в життя новаторських ідей педагога. Інноваційна діяльність В. М. Верховинця в галузі українського хореографічного мистецтва. Участь у Першій декаді української літератури і мистецтва в Москві. Гастрольні подорожі. Арешт В. М. Верховинця. Реабілітація.

Тема 2. Етнографічно-дослідницька діяльність В. М. Верховинця

Сутність та основоположне значення етнографічно-дослідницької діяльності в творчості В. М. Верховинця. Її етапи, специфіка і тенденції.

Фольклор як форма суспільної свідомості. Класифікація фольклорних жанрів.

Дослідження і використання педагогом українського епічного фольклору. Казки.

Ліричні пісенні жанри в спадщині та діяльності В. М. Верховинця: класифікація, виховне значення, застосування. Український дитячий фольклор.

Дослідження музично-хореографічних жанрів. Побутові та сюжетні танці в творчості педагога.

Специфіка та класифікація пісенно-хореографічного фольклору. Його запис, обробка і застосування у виховному процесі.

Дослідження драматичних фольклорних жанрів. Обряди і народні ігри.

Етнографічні дослідження як передумова й основа новаторства В. М. Верховинця в усіх сферах його діяльності: педагогічній, диригентсько-хоровій, хореографічній.

Тема 3. Засоби формування національної культури молоді в діяльності та спадщині В. М. Верховинця

Концептуальні основи і засоби формування національної культури молоді в діяльності та спадщині В. М. Верховинця.

Фольклор як засіб виховання підростаючого покоління. Застосування педагогом епічних, ліричних і драматичних жанрів у навчально-виховному процесі.

Специфіка і виховний потенціал хореографічного мистецтва. Український танець як засіб формування національної культури й активізації творчих здібностей молоді в діяльності та спадщині В. М. Верховинця.

Рухлива музична гра як втілення ідеї комплексного використання елементів музичного, хореографічного і драматичного мистецтва в навчально-виховному процесі. Виховне значення і специфіка застосування.

Театралізована пісня. Мета створення, художні особливості та виховне значення жанру. "Жінхоранс" – художній колектив нового типу для сценічного відтворення театралізованої пісні.

Хорове мистецтво як могутній засіб виховання в творчості педагога. Його специфіка. Зміст, форми і методи диригентсько-хорової роботи В. М. Верховинця.

Тема 4. Науково-методичні праці В. М. Верховинця

Педагогічна спадщина В. М. Верховинця як синтез його педагогічної та мистецької творчості, теоретичної та практичної діяльності.

"Українське весілля" – повний запис українського весільного обряду з музичним додатком. Передумови, мета створення, зміст праці. Аналіз особливостей походження і розвитку української обрядової пісенності. Педагогічне значення праці.

"Теорія українського народного танцю" як теоретична база для подальшого розвитку національної хореографії. Мета створення. Структура праці. Новаторські здобутки педагога. Методика і принципи опанування українського народного танцю для дорослих і дітей (послідовність, наступність, наочність, єдність технічного і художнього виконання, взаємозв'язок танцю з піснею, збереження етнографічного оригіналу, правдива інтерпретація фольклору та ін.). Упровадження в практику виховання підростаючого покоління. Роль "Теорії українського народного танцю" у створенні першого національного балету та піднесенні виконання українського народного танцю на високий професіональний рівень.

Композиторська творчість В. М. Верховинця. Аранжування українських народних пісень. Хорові твори. Пісні та романси. Пісні для дітей. Художні особливості, зміст, виховне значення.

Тема 5. Український музично-ігровий репертуар для дітей "Весняночка"

Рухлива музична гра як засіб виховання в діяльності та спадщині В. М. Верховинця.

"Весняночка" – український музично-ігровий репертуар для дітей. Передумови і мета створення. Зміст, структура, принципи побудови репертуарно-методичного посібника.

Етнографічна основа ігор збірки. Тематика. Багатогранність їх педагогічного впливу: моральний, фізичний, інтелектуальний, естетичний розвиток, активізація творчих здібностей, вокально-хорове виховання, формування національної культури підростаючого покоління. Розважальна функція гри.

Алгоритм підготовки і проведення рухливих музичних ігор (утворення кола чи рядочка, розучування пісні, призначення дійових осіб, ознайомлення з грою, вивчення танцювальних рухів). Аналіз рухливої музичної гри "Качка йде" (№ 100).

Методичні пояснення В. М. Верховинця до дитячих ігор із піснями. Рекомендації вчителям і вихователям щодо використання ігор у навчально-виховному процесі (класифікація ігор, пісні на різні теми, нотна грамота та диригування в дитячих установах, зв'язок ігор з математикою, використання "Весняночки" в школі та ін.).

Список рекомендованої літератури:

1. Василько В. Микола Садовський та його театр / Василько В. – К. : Мистецтво, 1962. – 164 с.
2. Верховинець В. М. Весняночка / Верховинець В. М. – 1-е вид. – Х. : ДВУ, 1925. – 316 с.
3. Верховинець В. М. Весняночка / Верховинець В. М. – 3-е вид. – К. : Муз. Україна, 1969. – 340 с.
4. Верховинець В. М. Весняночка / Верховинець В. М. – 5-е вид. – К. : Муз. Україна, 1989. – 342 с.
5. Верховинець В. М. Пісні та романси / Верховинець В. М. – К. : Муз. Україна, 1969. – 71 с.
6. Верховинець В. М. Про фольклор в опері "Наталка Полтавка" / В. М. Верховинець // Наталка Полтавка. Оперне видовище на три дії. – К., 1936. – 35 с.
7. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю / В. М. Верховинець. – 5-е вид. – К. : Муз. Україна, 1990. – 152 с.
8. Верховинець В. М. Українське весілля / Верховинець В. М. // Етнографічний збірник товариства імені Т. Г. Шевченка. – Кн. 1. – К., 1912. – С. 71–68.
9. Верховинець В. М. Хорові твори / Верховинець В. М. – К. : Мистецтво, 1966. – 86 с.
10. Верховинець Я. В. Василь Верховинець – етнограф / Ярослав Верховинець // Народна творчість та етнографія. – 2008. – № 5. – С. 82–91.

- 11.Верховинець Я. В. Василь Верховинець: шлях на Голгофу / Ярослав Верховинець // Пам'ять століть. – 2001. – № 1 (27). – С. 108–122.
- 12.Верховинець Я. В. В. М. Верховинець. Нарис про життя і творчість / Ярослав Верховинець // Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. – 5-е вид. – К. : Муз. Україна, 1990. – С. 13–35.
- 13.Верховинець Я. В. Відродження школи народного танцю Василя Верховинця / Ярослав Верховинець // Народна творчість та етнографія. – 1992. – № 1. – С. 40–46.
- 14.Верховинець Я. В. Митець і вихователь / Ярослав Верховинець // Мистецтво. – 1968. – № 4. – С. 25–26.
- 15.Верховинець Я. В. Пам'яті митця / Ярослав Верховинець // Соціалістична культура. – 1990. – № 1. – С. 19–21.
- 16.Верховинець Я. В. Про "Весняночку" та її автора / Ярослав Верховинець // Верховинець В. М. Весняночка. – 5-е вид. – К. : Муз. Україна, 1989. – С. 5–20.
- 17.Верховинець Я. В. Розповіді про Василя Верховинця, записані зі слів його дружини / Ярослав Верховинець // Київ. – 2001. – № 1–2. – С. 188–190.
- 18.Верховинець Я. В. Три зустрічі з Василем Верховинцем / Ярослав Верховинець // Музика. – 2000. – № 1–3 (318–320). – С. 24–27.
- 19.Ветлугина Н. А. Развитие музыкальных способностей дошкольников в процессе музыкальных игр / Ветлугина Н. А. – М. : АПН РСФСР, 1958. – 248 с.
- 20.Выготский Л. С. Игра и её роль в психическом развитии ребёнка / Л. С. Выготский // Вопросы психологии. – 1966. – № 6. – С. 62–67.
- 21.Гордійчук М. М. Фольклор і фольклористика / М. М. Гордійчук. – К. : Муз. Україна, 1979. – 250 с.
- 22.Горшкова Е. В. О формировании музыкально-двигательного творчества в танце / Е. В. Горшкова // Дошкольное воспитание. – 1991. – № 12. – С. 45–51.
- 23.Грицай М. І. Українська народнопоетична творчість / М. І. Грицай, В. Г. Бойко, Л. Ф. Дунаєвська. – К. : Вища шк., 1983. – 359 с.
- 24.Гусев В. Е. Эстетика фольклора / В. Е. Гусев. – Л. : Наука, 1967. – 320 с.
- 25.Дей О. І. Сторінки з історії української фольклористики / О. І. Дей. – К. : Наукова думка, 1975. – 368 с.
- 26.Дем'янко Н. Ю. Василь Миколайович Верховинець / Н. Ю. Дем'янко // Персоналії в історії національної педагогіки. 22 видатних українських педагоги : підруч. / [А. М. Бойко, В. Д. Бардінова та ін.]; під заг. ред. А. М. Бойко. – К. : ВД "Професіонал", 2004. – С. 460–489.
- 27.Дем'янко Н. Ю. Етнографічно-дослідницька діяльність Василя Миколайовича Верховинця : навч. посіб. / Дем'янко Н. Ю. – Полтава : ПДП імені В. Г. Короленка, 1997. – 31 с.
- 28.Дем'янко Н. Ю. "Жінхоранс" – лабораторія перевірки і втілення в життя педагогічних ідей В. М. Верховинця / Дем'янко Н. Ю. // Наукові записки психолого-педагогічного факультету : зб. статей у 3-х ч. – Ч. 2. – Полтава : ПДП імені В. Г. Короленка, 1997. – С. 118–122.

29. Дем'янку Н. Ю. Музей В. М. Верховинця та українського народного хору "Калина" / Н. Ю. Дем'янку // Полтавський державний педагогічний університет імені В. Г. Короленка мовою музейних експонатів. – Полтава : ПДПУ імені В. Г. Короленка, 2000. – С. 110–117.
30. Дем'янку Н. Ю. Науково-методичні праці Василя Верховинця / Дем'янку Н. Ю. // Мистецтво та освіта. – 1999. – № 3. – С. 49–53.
31. Дем'янку Н. Ю. Педагог, учений і митець Василь Миколайович Верховинець / Дем'янку Н. Ю. – Полтава : ПДП імені В. Г. Короленка, 1997. – 24 с.
32. Дем'янку Н. Ю. Педагогічні ідеї В. М. Верховинця у сучасній початковій школі / Дем'янку Н. Ю. // Початкова школа. – 2000. – № 2. – С. 56–59.
33. Дем'янку Н. Ю. Підпорядкованість педагогічній меті / Дем'янку Н. Ю. // Світло. – 1999. – № 4. – С. 81–83.
34. Макаренко А. С. Лекции о воспитании / А. С. Макаренко // Избр. пед. соч. : в 2 т. – М. : Педагогика, 1977. – Т. 2. – С. 33–42.
35. Психология и педагогика игры дошкольника / Под ред. А. Запорожца и А. Усовой. – М. : Просвещение, 1966. – 187 с.
36. Теплов Б. М. Психологические вопросы художественного воспитания / Б. М. Теплов. – М. : Изд-во АПН РСФСР, 1947. – 372 с.
37. Терентьева Н. А. Художественно-творческое развитие младших школьников на уроках музыки в процессе целостного восприятия различных видов искусства / Н. А. Терентьева. – М. : Педагогика, 1990. – 184 с.
38. Тихеева Е. И. Игры и занятия для малых детей / Е. И. Тихеева. – 2-е изд. – М. : Просвещение, 1965. – 117 с.
39. Українська минувшина : етнограф. довідник / [А. П. Пономарьов, Л. Ф. Артюх, Т. В. Косміна та ін.]. – К. : Либідь, 1993. – 256 с.
40. Українські народні танці : в 2 т. / [упоряд. А. І. Гуменюк]. – К. : Наукова думка, 1969. – Т. 1–2.
41. Усова А. П. Роль игры в воспитании детей / А. П. Усова. – 2-е изд. – М. : Просвещение, 1976. – 96 с.
42. Ушинский К. Д. Человек как предмет воспитания / К. Д. Ушинский // Педагогические сочинения : в 11 т. – М.–Л. : Изд-во АПН РСФСР, 1950. – Т. 8–9. – С. 345–361.
43. Фісун М. А. Коли і ким був створений жіночий театралізований хоровий ансамбль? / М. А. Фісун // Наш рідний край. – Полтава, 1990. – Вип. 4. – С. 5–8.

Джерело: [124].

Додаток Б

Концепція міжнародної науково-практичної конференції "Формування національної культури молоді засобами народного мистецтва у контексті творчої спадщини В. М. Верховинця"

На сьогодні принципи культурної політики в Україні полягають у визначенні культури як одного з найважливіших чинників духовного відродження суспільства й особистості, в утвердженні гуманістичних ідей, в орієнтації на національні та загальнолюдські цінності, забезпеченні умов для творчого розвитку підростаючого покоління, підвищенні культурного рівня громадян. Тому одними з основних завдань освіти є органічне поєднання її з національними традиціями та історією, збереження та збагачення культури українського народу, про що наголошується в Державній національній програмі "Освіта" ("Україна ХХІ століття").

Національна культура є узагальненим вираженням творчих зусиль народу в усіх сферах суспільної свідомості. Вона є джерелом національної самосвідомості, світорозуміння, забезпечує спадкоємність поколінь, акумулює етнічну своєрідність українського народу, формує національний характер. Кожен громадянин нашої держави має право на етнічне самовираження, повинен шанувати традиції та звичаї інших народів, що позитивно впливатиме на міжнаціональні відносини, а також глибоко вивчати і знати українську історію, мову, мистецтво. За умов національно-культурного відродження виникає можливість відстоювання самобутності національної культури як необхідного елементу полікультурного простору нашого суспільства і сучасної цивілізації.

У пошуках шляхів розбудови національної системи освіти і виховання педагогічна наука звертається до ідей і досвіду прогресивних вітчизняних педагогів. Серед них особливе місце посідає Василь Миколайович Верховинець (1880 – 1938) – видатний український музикознавець, педагог, етнограф, хореограф, диригент і композитор. Його внесок у розвиток української національної культури важко переоцінити. Тривалий час ім'я і спадщина цієї всебічно обдарованої людини, великого патріота України були заборонені й забуті. Його спіткала трагічна доля багатьох репресованих у 30-ті роки ХХ століття талановитих представників української інтелігенції.

Найважливішою особливістю творчості В. М. Верховинця є її підпорядкованість генеральній педагогічній меті – формуванню національної культури молоді. Актуальність ідей, педагогічного і творчого досвіду В. М. Верховинця потребує їх широкого впровадження в сучасний навчально-виховний процес.

Зміст і структура національної культури особистості

Буття національної культури має три взаємопов'язані рівні, які зберігають певну автономність: соціальний, предметний і особистісний.

Національна культура особистості є індивідуальною формою виявлення суспільної національної культури і формується через привласнення й опанування предметної національної культури, зокрема, народного мистецтва.

Народне мистецтво, на відміну від академічного, репрезентує дух народу, а не окремої творчої індивідуальності. Воно містить закодовану інформацію про історію, соціальний розвиток, менталітет, характер, психологію народу, його ідеали та способи їх реалізації, розмаїту гаму людських відносин і переживань.

Народне мистецтво – одна з мов, способів автокомунікації народу, завдяки чому він існує в просторі (спілкування особистостей) і в часі (спілкування поколінь). Педагог покликаний навчити вихованців мові народного мистецтва, за допомогою якої особистість залучається до буття свого народу і людства в цілому.

Отже, народне мистецтво поліфонічне і поліфункціональне. У ньому органічно зливається комунікативно-інформативна, гносеологічна, аксіологічна, евристична, просвітницько-пропагандистська, естетична, сугестивна, гедоністична, катарсично-компенсаторна та педагогічна функції. Нагальна проблема сьогодення – екологія душі, захист тендітного внутрішнього світу дитини від псевдохудожніх витворів масової культури, які заповнили інформаційний простір. Оскільки неможливо обмежити контакти молоді людини з мистецькою продукцією сумнівної художньої вартості, залишається один шлях – вироблення імунітету проти арт-вірусу. Своєрідне щеплення народним мистецтвом випробуване часом, тому воно виконує й екологічну функцію.

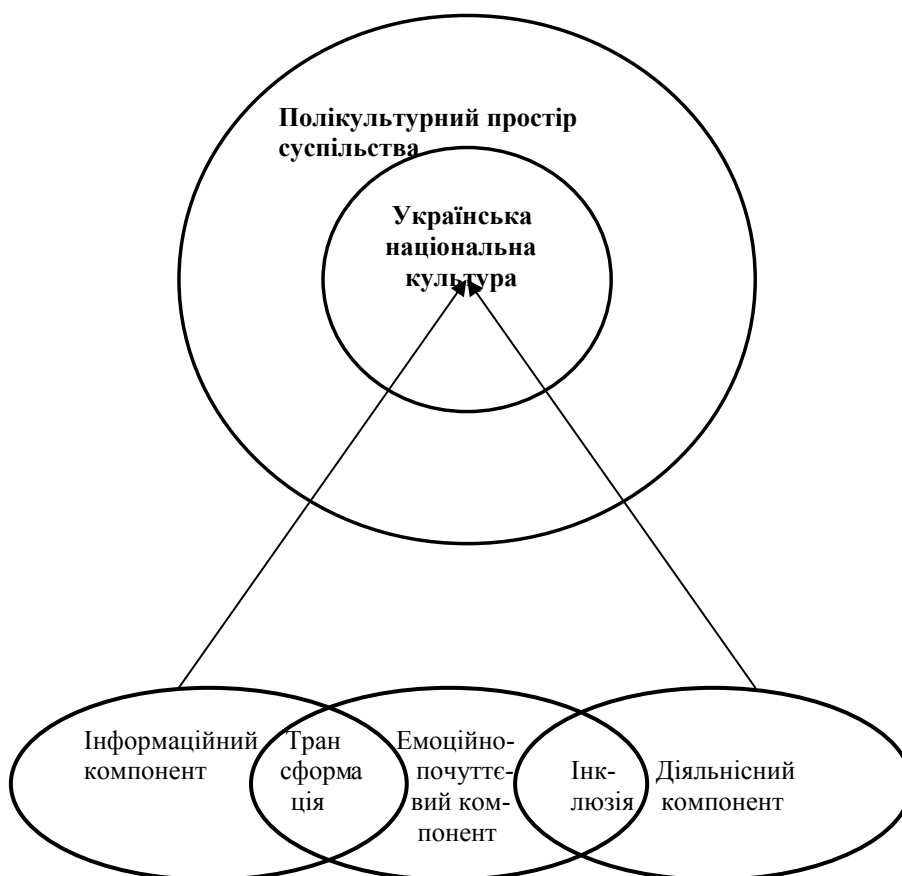
У цілісному педагогічному процесі всі функції народного мистецтва "знімаються" його виховною функцією. З одного боку, виховання організує, координує розмаїття функцій мистецтва в єдину систему, а з іншого – функції мистецтва дозволяють не тільки визначити генеральну мету – формування національної культури молоді, а й конкретизувати завдання на кожному мікроетапі цього виховного процесу.

Під "формуванням національної культури" В. М. Верховинець розумів процес опанування духовної спадщини та суспільно-історичного досвіду свого народу; розвитку потреби і здатності сприймати, розуміти, примножувати його духовні надбання; виховання національної самосвідомості, гідності, громадянськості, патріотизму.

Психолого-педагогічну структуру національної культури особистості складають інформативний, емоційно-почуттєвий і діяльнісний компоненти. Рівень розвитку емоційно-почуттєвого компоненту є індикатором привласнення народного мистецтва як цінності, внаслідок чого воно набуває "особистісного смислу". Емоційно-почуттєвий компонент передбачає трансформацію ("переклад" художньої інформації на власну індивідуальну мову) та інклюзію (включення цінностей в особистісно значущу систему, власний життєвий досвід) (О. П. Рудницька).

Інформація, трансформація, активна діяльність, інклюзія визначають динамізм особистості, її зміни, які відбуваються під впливом сприйняття народного мистецтва та реалізації у власному житті заcodeваних у ньому в знаково-символічній формі національних цінностей (див. схему).

Схема психолого-педагогічної структури національної культури особистості



Принципи формування національної культури молоді засобами народного мистецтва

Об'єднуючим концептуальним принципом системи формування національної культури молоді В. М. Верховинця був всебічний розвиток особистості на основі ідеї національного відродження засобами етнографічного матеріалу. У своїй педагогічній і творчій діяльності митець спирався на принципи української етнопедагогіки.

Гуманність – визнання дитини як найвищої соціальної цінності, орієнтація на її особистість, потреби, інтереси, запити; формування гуманістичної спрямованості молоді в процесі виховання її національної культури через народне мистецтво, збагачене тисячолітнім досвідом мудрості народу; гуманізація взаємин "вихователь – вихованець".

Педагогічний талант, надзвичайна всебічна обдарованість, шанобливе ставлення до студентів допомагали В. М. Верховинцю встановлювати творчий контакт з аудиторією і створювати сприятливі умови для професійної підготовки і виховання майбутніх учителів.

Народність передбачає, що характер виховання повинен визначатися характером народу (К. Д. Ушинський). У своїй педагогічній діяльності В. М. Верховинець пропагував високохудожнє народне мистецтво і протиставляв його вульгаризаторським тенденціям, дотримувався правдивої інтерпретації фольклору. Він вимагав збереження національного характеру і колориту творів народного мистецтва, максимального наближення до оригіналу як їх виконання, так і сценічного оформлення.

Природовідповідність – ураховання багатогранної та цілісної природи людини, регіональних національних особливостей; реалізація її духовних потреб, здібностей та нахилів засобами народного мистецтва, народних промислів, традицій та звичаїв свого краю, що сприятиме гармонізації внутрішнього світу особистості, розвитку її неповторної індивідуальності.

Полікультурність – Україна є полікультурним суспільством, досягнення консенсусу якого можливе лише за умов діалогу з культурними надбаннями національних меншин нашої країни та інших народів світу. "Спільний знаменник полікультурного виховання в національному аспекті – ідея політичного громадянства, яка гарантує кожній людині як ...громадянину ...право на повагу незалежно від його культурної та національної приналежності" (С. Ф. Клепко).

Послідовність і наступність – досягнення безперервності, цілісності виховання. В. М. Верховинець підкреслював значущість формування національної культури молоді на всіх ступенях системи народної освіти, а також убачав необхідність алгоритмізації процесу опанування етнографічного матеріалу.

Емоційність – створення емоційно-позитивної атмосфери виховання; стимулювання почуттів та емоцій під впливом експонування цінностей, закодованих у народному мистецтві; актуалізація емоційних механізмів регуляції та корекції процесу формування національної культури молоді; розвиненість емоційної культури вчителя і використання ним різноманітних прийомів емоційного впливу на вихованців. Педагогічна діяльність В. М. Верховинця є зразком реалізації зазначеного принципу.

Активність вихованців у виховному процесі передбачає органічну єдність художньо-пізнавальної, емоційної, практичної діяльності в процесі формування національної культури молоді, зв'язок теорії з практикою. У педагогічній діяльності В. М. Верховинця домінували практичні методи навчання і виховання молоді, залучення її до активної концертно-пропагандистської, культурно-просвітницької та етнографічно-дослідницької діяльності.

Інтеграція передбачає, за В. М. Верховинцем, поєднання змісту дисциплін природничо-математичного та художньо-естетичного циклів; комплексне використання елементів музичного, хореографічного,

драматичного мистецтва у виховному процесі; застосування етнографічного матеріалу як навчального, ілюстративного і виконавського; створення синтетичних жанрових форм як засобів формування національної культури молоді.

Шляхи формування національної культури молоді засобами народного мистецтва

1. З ініціативи обласної державної адміністрації Полтави в 1994 році була затверджена обласна програма "Національне виховання: регіональний аспект" (на період до 2000 року). Вона передбачає комплексний підхід до вирішення проблем виховання національної культури молоді, завдяки об'єднанню зусиль державних установ культури, освітніх закладів, громадських організацій, засобів масової інформації, сім'ї; залучення до виховної роботи висококваліфікованих народних умільців, діячів культури і мистецтва; створення на базі художньо-промислових виробництв відповідних училищ, коледжів, гімназичних класів, дитячих кооперативів, юнацьких об'єднань, музеїв тощо. Практика показала ефективність спільної роботи різних соціально-виховних інститутів.

1. Наповнення змісту навчання та виховання культурно-мистецькими надбаннями через активізацію самостійної художньо-пізнавальної та творчо-практичної діяльності молоді. Вихователь повинен не стільки інформувати, скільки надихати вихованців на шляху національно-культурного саморозвитку і самовдосконалення. Особливої уваги фахівців потребують діти дошкільного і молодшого шкільного віку. Бажано створити для них національно-культурне середовище: народне мистецтво, свята, традиції країни й окремих регіонів мають бути джерелом своєрідного укладу їхнього життя і змісту виховного процесу. Це сприятиме екології душі малюків, їх національно-культурній захищеності.

2. Розробка та застосування оригінальних педагогічних технологій, форм та методів виховання, які б відповідали потребам особистості, сприяли розкриттю її обдарувань. В. М. Верховинець наголошував на невичерпних можливостях драматизації як характерної особливості всіх жанрів українського фольклору. Він є автором інноваційних засобів формування національної культури молоді, які ґрунтуються на комплексному використанні музичного, хореографічного і драматичного мистецтв – театралізованої пісні, циклічного концерту. Особливе місце в його системі навчання й виховання належить рухливій музичній грі, яка є унікальним синтезом народної традиції, творчої імпровізації, художньої образності, ігрової доступності, різних видів народного мистецтва. Систематизація, узагальнення ігрового фольклору, збагачення його власними творами дозволили В. М. Верховинцю створити музично-ігровий репертуар. На жаль, сьогодні він використовується лише окремими педагогами-ентузіастами.

3. Успішне вирішення завдань формування національної культури молоді передбачає вдосконалення виховання та професійної підготовки педагогів:

- створення умов для національно-культурного самовиховання та самоосвіти студентів: упровадження в масштабах навчального закладу єдиних днів для роботи студій і гуртків народної творчості, колективів художньої самодіяльності; створення широкої мережі відповідних спецкурсів, де стимулюється практична народно-мистецька діяльність, використовуються інтерактивні методи професійної підготовки спеціалістів; розробка творчих завдань із народного мистецтва для практичних занять із світоглядно-культурологічних дисциплін; організація студентських клубів і лекторіїв із народного мистецтва, де майбутні вчителі набувають практики культурно-просвітницької діяльності; створення координаційного центру формування національної культури студентської молоді при відповідній фаховій кафедрі вищого навчального закладу освіти;

- розвиток активної самосвідомості через участь студентів у відродженні забутих та створенні нових національно-культурних традицій регіону, міста, вищого навчального закладу, розширення культурно-творчих зв'язків з установами культури, середніми та дошкільними навчальними закладами, дитячими та юнацькими організаціями, де майбутні вчителі покликані організовувати різнопрофільні гуртки народного мистецтва, товариства народних умільців, фольклорно-пошукову роботу залежно від власних здібностей і уподобань; необхідність проходження студентом вищого навчального закладу освіти не тільки активної педагогічної, а й суспільно-громадської практики в дитячих навчальних закладах; експериментальна апробація нових ідей, підходів задля збагачення практичної цінності відповідних курсових та дипломних досліджень;

- залучення студентів до народно-мистецької творчості в колективах художньої самодіяльності, об'єднаннях, клубах, які функціонують як творчі лабораторії, де поглиблюється професійно-педагогічна майстерність та розвиваються особистісні якості майбутнього вчителя. Ця ідея належить В. М. Верховинцю. Зокрема, під час хороших занять із студентською аудиторією він здійснював культурно-просвітницьку, теоретичну, виконавську, методичну підготовку спеціалістів.

4. Активізація роботи Малої академії народних мистецтв (МАНМ). Вона повинна працювати на засадах етнопедагогіки, сприяти відродженню народних звичаїв, обрядів, свят, ремесел. Її складають декілька відділень: хорове, хореографічне, фольклорно-літературне, гри на народних інструментах, гончарства, писанкарства, художньої вишивки, аплікації та плетіння соломкою, лозоплетіння, різьблення по дереву залежно від особливостей певного регіону. Важливими напрямками роботи МАНМ є фольклорно-пошукова діяльність, культурно-мистецька освіта батьків, стимулювання спільної художньої творчості родини. Науково-методичними центрами МАНМ можуть бути кращі навчальні та позашкільні заклади освіти.

Джерело: [250].

Додаток В

Про експозицію аудиторії-музею В. М. Верховинця та українського народного хору "Калина"

Експозиція аудиторії-музею Василя Миколайовича Верховинця та українського народного хору "Калина" Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (№ 312, навчальний корпус № 3) складається з п'яти розділів.

Матеріали першого розділу висвітлюють період навчання, вчителювання в народних школах Галичини і початок мистецької діяльності В. М. Верховинця (1880 – 1904 рр.). В експозиції представлені фотознімки батька Василя Миколайовича – Миколи Ілліча Костіва і молодшого брата Йосипа, кімнати і класу в бурсі при Ставропігійському інституті у Львові, де навчався В. М. Верховинець із 1892 по 1895 рік, копія його атестату. Значний інтерес викликають умова про ангажемент В. М. Верховинця з трупю Руського народного театру при львівському товаристві "Руська бесіда", афіша одного зі спектаклів за його участю, фотознімки трупи й акторів театру М. К. Садовського, під керівництвом якого здійснювалась музично-театральна діяльність В. М. Верховинця протягом десяти років, фото тих років "В. М. Верховинець грає на цитрі". У вітрині представлені українська сорочка (робота початку ХХ століття), сторінки періодичних видань початку ХХ століття, макети українських національних костюмів, керамічна скринька, що належала родині В. М. Верховинця.

Другий розділ експозиції присвячено періоду музично-театральної та етнографічно-дослідницької діяльності педагога і митця (1904 – 1919 рр.). Серед його експонатів – рукописи аранжувань записаних В. М. Верховинцем українських народних пісень і оригінальних творів, титульні сторінки їх перших видань, фотоматеріали "В. М. Верховинець у ролі Левка з опери М. Лисенка "Майська ніч" на сцені театру М. К. Садовського", "В. М. Верховинець із дружиною Є. І. Долею", "Сценічний костюм Є. І. Долі-Верховинець", "Будинок В. М. Верховинця в Полтаві", "Частини інтер'єру будинку В. М. Верховинця в Полтаві", "Полтавський міський театр. Початок ХХ ст." (зовнішній вигляд та інтер'єр), "В. М. Верховинець із трупю "Товариства українських артистів", музичне керівництво яким здійснював із 1915 по 1919 рік, афіші спектаклів театру М. К. Садовського, у яких В. М. Верховинець брав участь як актор, хормейстер, хореограф і диригент. У вітрині представлені сторінки перших видань його науково-методичних праць "Українське весілля" (1912 р.) і "Теорія українського народного танцю" (1919 р.), що були створені в результаті багаторічної етнографічно-дослідницької діяльності педагога, п'яте видання "Теорії українського народного танцю" (1990 р.), порцелянові підставка, вазочка, керамічний глечик, що належали родині Верховинців. Доповнюють експозицію старовинний самовар із будинку В. М. Верховинця в Полтаві, портрет

В. М. Верховинця, який виконав і передав у дар музею художник Віктор Савелійович Бабенко.

У третьому розділі відображується період педагогічної діяльності В. М. Верховинця у вищих навчальних закладах Києва, Полтави, Харкова (1919 – 1930 рр.), де він викладав "Методику хорового співу", "Дитячі ігри", "Мистецтвознавство" (співи і музика). Цінні архівні фотоматеріали і документи присвячені педагогічній діяльності В. М. Верховинця в Полтавському інституті народної освіти, де він очолював кафедру мистецтвознавства з 1920 по 1933 рік. Серед них – фотознімки Полтавського інституту народної освіти початку 20-тих років ХХ століття, хору Полтавського ІНО, яким керував педагог, розроблена ним програма лекцій з мистецтвознавства для студентів 1–2 курсів "старшого концентру та дошкільного факультету" Полтавського ІНО на 1930/1931 навчальний рік, афіші концертів хору Полтавського ІНО та інших полтавських хорів під орудою В. М. Верховинця. В експозиції представлені фотознімки трудшколи імені І. Котляревського в Полтаві (початок 20-тих років), де педагог викладав українські народні танці, Харківської показової хорової капели "Чумак", яку він організував і очолював у 1927 – 1928 роках, афіша і програма концерту-звіту цього колективу, здобутки композиторської творчості В. М. Верховинця: сторінки перших видань його авторських творів, аранжувань, збірка "Хорові твори" (видання 1966 року). Серед експонатів вітрини – третє (1969 р.) і п'яте (1989 р.) видання репертуарно-методичного посібника "Весняночка", що містить у собі створений В. М. Верховинцем у 1924 році український музично-ігровий репертуар для дітей. Особливу цінність має оригінал автобіографічної анкети В. М. Верховинця, датованої 1920-им роком.

Четвертий розділ експозиції, що присвячений останньому періоду життя і творчості В. М. Верховинця (1930 – 1938 рр.), розповідає про його роботу з мистецькими колективами. Фотоматеріали і документи висвітлюють творчу діяльність організованого педагогом у 1930 році жіночого театралізованого хорового ансамблю "Жінхоранс": епізоди репетиційної роботи, концертних виступів, гастрольних подорожей. В експозиції представлено програму концерту українських митців у березні 1936 року під час Першої декади української літератури і мистецтва в Москві, у якому брали участь "Жінхоранс" і підготовлена В. М. Верховинцем танцювальна група – переможець Першого міжнародного фестивалю народного танцю в Лондоні (1935 р.), розвідку педагога "Про фольклор в опері М. Лисенка "Наталка Полтавка", фотокадр із кінофільму А. Кавалерідзе "Коліївщина", у якому знімалися В. М. Верховинець (у ролі Батька) та Є. І. Доля (в ролі Матері).

Серед експонатів вітрини – унікальні матеріали архіву Служби безпеки України: постанова про арешт В. М. Верховинця (від 23.12.1937 р.), ордер на обшук і арешт (від 26.12.1937 р.), постанова про висунення В. М. Верховинцю обвинувачення (від 10.01.1938 р.), звинувачувальний висновок (від 10.04.1938 р.), вирок Військової Колегії Верховного Суду

СРСР (від 10.04.1938 р.), довідка про виконання вироку (від 11.04.1938 р.), визначення Військової Колегії Верховного Суду СРСР щодо реабілітації В. М. Верховинця (від 25.04.1958 р.). В експозиції представлені копія свідоцтва про смерть В. М. Верховинця, фотоматеріали і документи про відкриття пам'ятної стели на його батьківщині – у селі Старий Мізунь Долинського району на Івано-Франківщині, встановлення меморіальної дошки на будинку Полтавського державного педагогічного інституту імені В. Г. Короленка, афіша ювілейного вечора, що був присвячений 100-річчю від дня народження В. М. Верховинця, матеріали сучасних наукових досліджень діяльності та спадщини педагога і митця.

Останній розділ експозиції музею висвітлює творчість українського народного хору "Калина" Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка, у якій втілюються і розвиваються педагогічні ідеї В. М. Верховинця щодо формування національної культури молоді засобами народного мистецтва. Серед експонатів – фотознімки колективу, його організатора і незмінного керівника – заслуженого працівника культури України, заслуженого діяча мистецтв України, професора Г. С. Левченка, ветеранів і учасників хору, його численних нагород. Експозиція вміщує оригінали костюмів співака і співачки українського народного хору "Калина" (автор – художник Є. В. Путря). Маршрути гастрольних поїздок цього славетного колективу позначені на представлений географічній мапі Європи. Доповнюють експозицію численні дипломи, почесні грамоти, подяки, призи, сувеніри і пам'ятні дарунки, що отримав колектив під час гастрольних подорожей і концертних виступів на конкурсах, оглядах і фестивалях, афіші та концертні програми українського народного хору "Калина", репертуарні збірки. Серед експонатів розділу – народний музичний інструмент реля – дарунок закарпатських майстрів "Калині". Експозицію музею прикрашає український народний інструмент бандура.

Джерело: [123].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Верховинець В. М. Весняночка / Верховинець В. М. – 1-е вид. – Х. : ДВУ, 1925. – 316 с.
2. Верховинець В. М. Весняночка / Верховинець В. М. – 3-е вид. – К. : Муз. Україна, 1969. – 340 с.
3. Верховинець В. М. Весняночка / Верховинець В. М. – 5-е вид. – К. : Муз. Україна, 1989. – 342 с.
4. Верховинець В. М. Пісні та романси / Верховинець В. М. – К. : Муз. Україна, 1969. – 71 с.
5. Верховинець В. М. Про фольклор в опері "Наталка Полтавка" / В. М. Верховинець // Наталка Полтавка. Оперне видовище на три дії. – К., 1936. – 35 с.
6. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю / В. М. Верховинець. – 5-е вид. – К. : Муз. Україна, 1990. – 152 с.
7. Верховинець В. М. Українське весілля / Верховинець В. М. // Етнографічний збірник товариства імені Т. Г. Шевченка. – Кн. 1. – К., 1912. – С. 71–68.
8. Верховинець В. М. Хорові твори / Верховинець В. М. – К. : Мистецтво, 1966. – 86 с.
9. Архів Державного театрального музею України. – Інв. № 10244 (Рецензії на театральні вистави). – 59 с.
10. Архів Полтавського музичного училища імені М. В. Лисенка. – Матеріали про музичну діяльність В. М. Верховинця. – 5 с.
11. Архів Полтавського музичного училища імені М. В. Лисенка. – Полухіна Л. Розвиток музичної освіти на Полтавщині : дипл. робота. – 48 с.
12. Архів Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка. – Записки Полтавського ІНО 1925/26 ак. року. – 390 с.
13. Архів Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка. – Спогади М. А. Фісуна. – 3 с.
14. Архів Служби безпеки України (АСБ України). – Спр. 47130-ФП (Постанова та ордер на арешт В. М. Верховинця). – Арк. 1–3.
15. Архів Служби безпеки України (АСБ України). – Спр. 47130-ФП (Постанова про висунення обвинувачення В. М. Верховинцю). – Арк. 8.
16. Архів Служби безпеки України (АСБ України). – Спр. 47130-ФП (Протоколи допитів В. М. Верховинця). – Арк. 9–81.
17. Архів Служби безпеки України (АСБ України). – Спр. 47130-ФП (Звинувачувальний висновок по справі № 817). – Арк. 82–88.
18. Архів Служби безпеки України (АСБ України). – Спр. 47130-ФП (Протокол судового засідання). – Арк. 91.
19. Архів Служби безпеки України (АСБ України). – Спр. 47130-ФП (Вирок Суду по справі № 817). – Арк. 92–95.
20. Архів Служби безпеки України (АСБ України). – Спр. 47130-ФП (Висновок і визначення Військової Колегії Верховного Суду СРСР від 25.04.1958 р.). – Арк. 157–162.

21. Державний архів Полтавської області (ДАПО). – Ф. 8811. – Оп. 1. – Од. зб. 13 (Шевченко С. А. Розвиток музичного мистецтва на Полтавщині). – 48 с.
22. Державний архів Полтавської області (ДАПО). – Ф. 8811. – Оп. 1. – Од. зб. 20 (Етнографічні записи В. М. Верховинця, переписані С. А. Шевченком). – 78 с.
23. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України). – Ф. 116. – Оп. 6. – Од. зб. 8924 (Рецензія Б. Яновського на репертуарно-методичний посібник "Весняночка"). – С. 39.
24. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України). – Ф. 166. – Оп. 1. – Од. зб. 1101 (Звіти та огляди стану позашкільної освіти). – С. 148.
25. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України). – Ф. 166. – Оп. 1. – Од. зб. 1101 (Матеріали про роботу Полтавського губвідділу народної освіти за 1920 рік. Навчальні плани Полтавського педінституту). – С. 159.
26. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України). – Ф. 166. – Оп. 1. – Од. зб. 1101 (Статути, штати, проекти навчальних планів Полтавського педінституту за 1921 рік). – С. 163.
27. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України). – Ф. 166. – Оп. 2. – Од. зб. 1123 (Матеріали про стан та навчально-виховну роботу Полтавського ІНО за 1921–1924 н. р.). – С. 214.
28. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України). – Ф. 166. – Оп. 2. – Од. зб. 1123 (Матеріали про стан та навчально-виховну роботу Полтавського ІНО за 1921–1924 н. р.). – С. 260.
29. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України). – Ф. 166. – Оп. 4. – Од. зб. 647 (Навчальні плани, бюлетень, листування Полтавського ІНО). – С. 396.
30. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України). – Ф. 166. – Оп. 6. – Од. зб. 4762 (Матеріали про роботу Полтавського ІНО за 1926–1930 н. р.). – С. 415.
31. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України). – Ф. 166. – Оп. 12. – Од. зб. 1111 (Анкетний лист В. М. Верховинця. 1927 р.). – Арк. 1.
32. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України). – Ф. 166. – Оп. 12. – Од. зб. 1111 (Звернення ректорату Полтавського ІНО до Укрголовпрофосвіти). – Арк. 2.
33. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України). – Ф. 166. – Оп. 12. – Од. зб. 1111 (Особова справа В. М. Верховинця. 1923 р.). – Арк. 3.
34. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України). – Ф. 166. – Оп. 12. – Од. зб. 1111 (Автобіографічна анкета В. М. Верховинця. 1920 р.). – Арк. 4.

35. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України). – Ф. 166. – Оп. 12. – Од. зб. 1111 (Обліковий листок В. М. Верховинця). – Арк. 5.
36. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України). – Ф. 166. – Оп. 12. – Од. зб. 1111 (Звіт про діяльність В. М. Верховинця). – Арк. 6.
37. Центральний державний історичний архів України (ЦДІА України). – Ф. 309. – Оп. 4. – Од. зб. 1312 (Матеріали про освітню справу в Галичині). – Арк. 32.
38. Архів Я. В. Верховинця. Автобіографічна анкета В. М. Верховинця. – 2 с.
39. Архів Я. В. Верховинця. Верховинець В. М. Програма лекцій з мистецтвознавства для студентів 1 курсу старшого концентру та дошкільного факультету Полтавського ІНО на 1930/31 рік. – 3 с.
40. Архів Я. В. Верховинця. Верховинець В. М. Програма лекцій з мистецтвознавства для студентів 1–2 курсів старшого концентру та дошкільного факультету Полтавського ІНО на 1930/31 рік. – 3 с.
41. Архів Я. В. Верховинця. Лист В. Костіва (Верховинця) до Я. Веселовського. – 2 с.
42. Архів Я. В. Верховинця. Неопубліковані матеріали, що готувались до друку в 1930-ті роки. – 12 с.
43. Архів Я. В. Верховинця. Спогади Вірського П. П. – 5 с.
44. Архів Я. В. Верховинця. Спогади Долі-Верховинець Є. І. – 17 с.
45. Архів Я. В. Верховинця. Спогади Дуленко В. – 5 с.
46. Архів Я. В. Верховинця. Спогади Зірки П. І. – 4 с.
47. Архів Я. В. Верховинця. Спогади Клодія М. – 3 с.
48. Архів Я. В. Верховинця. Спогади Козловського І. С. – 5 с.
49. Архів Я. В. Верховинця. Спогади Перунова О. А. – 4 с.
50. Архів Я. В. Верховинця. Спогади Свешникова О. В. – 5 с.
51. Архів Я. В. Верховинця. Спогади Соболя О. – 9 с.
52. Архів Я. В. Верховинця. Спогади Хлебникової Л. О. – 6 с.
53. Архів Я. В. Верховинця. Спогади Шевченка С. А. – 7 с.
54. Спогади Я. В. Верховинця (аудіозапис). – 90 хв.
55. Абдуллин Э. Б. Теория и практика музыкального обучения в общеобразовательной школе: учеб. пособ. [для студ. пед. вуз.] / Абдуллин Э. Б. – М. : Просвещение, 1983. – 198 с.
56. Азаров Ю. П. Радость учить и учиться: педагогика гармонического развития / Ю. П. Азаров. – М. : Политиздат, 1989. – 333 с.
57. Азбелев С. Н. Фольклор в системе общественного сознания / С. Н. Азбелев. – М. : Наука, 1975. – 348 с.
58. Акбарова Р. Т. Творческое развитие в процессе музыкально-хореографической деятельности детей шести лет: дис. ...кандидата пед. наук : 13.00.01 / Акбарова Р. Т. – М., 1988. – 170 с.
59. Акишев С. В. Активизация творческих проявлений в танце старших дошкольников: дис. ...кандидата пед. наук : 13.00.01 / Акишев С. В. – М., 1988. – 160 с.

60. Амлінська Р. Музичні ігри / Р. Амлінська. – К. : Муз. Україна, 1981. – 182 с.
61. Аникин В. Н. Творческая природа традиций и вопрос о своеобразии художественного метода в фольклоре / Аникин В. Н. – М. : Наука, 1975. – 209 с.
62. Апраксина О. А. Методика музыкального воспитания в школе : учеб. пособ. [для студ. вуз.] / О. А. Апраксина. – М. : Просвещение, 1983. – 222 с.
63. Арсалиев Ш. М. Использование произведений национальной культуры в подготовке учителей начальных классов: дис. ...кандидата пед. наук : 13.00.01 / Арсалиев Ш. М. – М., 1993. – 160 с.
64. Архимович Л. М. В. Лисенко. Життя і творчість / Л. Архимович, М. Гордійчук. – К. : Мистецтво, 1952. – 189 с.
65. Асафьев Б. В. О музыкальном просветительстве и образовании / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1965. – 294 с.
66. Бабаева Т. И. Использование элементов национальной культуры в воспитании и подготовке дошкольников к школе в детском саду / Т. И. Бабаева, Л. Д. Вавилова. – Сыктывкар, 1991. – 50 с.
67. Баллер Э. А. О культуре и культурности / Э. А. Баллер. – М. : Знание, 1966. – 178 с.
68. Баранов С. П. Сущность процесса обучения : учеб. пособ. [для студ. пед. инст.] / С. П. Баранов. – М. : Просвещение, 1981. – 143 с.
69. Барвінський В. Огляд історії української музики / В. Барвінський // Історія української культури. – Львів, 1937. – 696 с.
70. Бахтин Н. Н. Театр и его роль в воспитании / Н. Н. Бахтин // Помощь семье и школе. – М. : Польза, 1911. – С. 3–24.
71. Бачинская Н. Русские хороводы и хороводные песни / Н. Бачинская. – М. : Музгиз, 1951. – 174 с.
72. Безклубенко С. Д. Народження танцю / С. Д. Безклубенко // Радянська школа. – 1990. – № 12. – С. 48–51.
73. Березовський І. П. Українська народна творчість: 20–30 роки ХХ ст. / І. П. Березовський. – К. : Наукова думка, 1973. – 151 с.
74. Бешимов Ж. Народные традиции в нравственном воспитании школьников старших классов : автореф. дис. на соискание учён. степени канд. пед. наук : спец. 13.00.01 "Теория и история педагогики" / Ж. Бешимов. – Казань, 1975. – 18 с.
75. Бисикало С. К. Український фольклор : критичні матеріали / С. К. Бисикало, Ф. М. Борщевський. – К. : Вища шк., 1978. – 287 с.
76. Бойко А. М. Найвища цінність – людина / Бойко А. М. // Педагогіка і психологія. – 1995. – № 2. – С. 47–54.
77. Бойко А. М. Українська етнопедагогіка : програма [для студ. пед. вуз.] / Бойко А. М., Пашко М. С. – Полтава : ПДП, 1993. – 21 с.
78. Бондаренко Л. Ритміка і танець у 1–4 класах загальноосвітньої школи / Л. Бондаренко. – К. : Муз. Україна, 1989. – 179 с.

79. Боровик М. Видатний радянський музикант: до 80-річчя з дня народження В. М. Верховинця / М. Боровик // Радянська культура. – 1960. – № 3. – С. 16–17.
80. Бромлей Ю. В. Этнос и этнография / Ю. В. Бромлей. – М. : Наука, 1973. – 363 с.
81. Бромлей Ю. В. Этнография / Ю. В. Бромлей, Г. Е. Марков. – М. : Высшая шк., 1982. – 320 с.
82. Брылёва Л. Г. Психолого-педагогические условия самореализации личности в клубном художественном коллективе : автореф. дис. на соискание учён. степени канд. пед. наук : спец. 13.00.01 "Теория и история педагогики" / Л. Г. Брылёва. – Л., 1988. – 16 с.
83. Буц Л. Рухливі ігри під музику / Л. Буц. – К. : Муз. Україна, 1978. – 63 с.
84. Василенко К. Ю. Українські народні танці для дітей / К. Ю. Василенко. – К. : Муз. Україна, 1985. – 80 с.
85. Василько В. Микола Садовський та його театр / В. Василько. – К. : Мистецтво, 1962. – 164 с.
86. Васильченко Т. М. Музика була його стихією і покликанням / Т. М. Васильченко // Реабілітовані історією / [за ред. П. Тронька]. – К.–Полтава : Рідний край, 1992. – С. 157–162.
87. Верховинець Я. В. Василь Верховинець – етнограф / Ярослав Верховинець // Народна творчість та етнографія. – 2008. – № 5. – С. 82–91.
88. Верховинець Я. В. Василь Верховинець: шлях на Голгофу / Ярослав Верховинець // Пам'ять століть. – 2001. – № 1 (27). – С. 108–122.
89. Верховинець Я. В. В. М. Верховинець. Нарис про життя і творчість / Ярослав Верховинець // Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. – 5-е вид. – К. : Муз. Україна, 1990. – С. 13–35.
90. Верховинець Я. В. Відродження школи народного танцю Василя Верховинця / Ярослав Верховинець // Народна творчість та етнографія. – 1992. – № 1. – С. 40–46.
91. Верховинець Я. В. Митець і вихователь / Ярослав Верховинець // Мистецтво. – 1968. – № 4. – С. 25–26.
92. Верховинець Я. В. Пам'яті митця / Ярослав Верховинець // Соціалістична культура. – 1990. – № 1. – С. 19–21.
93. Верховинець Я. В. Про "Весняночку" та її автора / Ярослав Верховинець // Верховинець В. М. Весняночка. – 5-е вид. – К. : Муз. Україна, 1989. – С. 5–20.
94. Верховинець Я. В. Розповіді про Василя Верховинця, записані зі слів його дружини / Ярослав Верховинець // Київ. – 2001. – № 1–2. – С. 188–190.
95. Верховинець Я. В. Три зустрічі з Василем Верховинцем / Ярослав Верховинець // Музика. – 2000. – № 1–3 (318–320). – С. 24–27.
96. Ветлугина Н. А. Развитие музыкальных способностей дошкольников в процессе музыкальных игр / Ветлугина Н. А. – М. : АПН РСФСР, 1958. – 248 с.
97. Выготский Л. С. Игра и её роль в психическом развитии ребёнка / Л. С. Выготский // Вопросы психологии. – 1966. – № 6. – С. 62–67.

98. Вікул О. Роздумування про танець та обряди / О. Вікул. // Жива вода. – 1994. – № 1. – С. 26–28.
99. Вільчинський Ю. Олександр Потебня: думки про слово і національність / Ю. Вільчинський // Слово і час. – 1992. – № 1. – С. 9–15.
100. Вірський П. П. Передмова до четвертого видання / П. П. Вірський // Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. – 5-е вид. – К. : Муз. Україна, 1990. – С. 11–12.
101. Волицька І. В. Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця ХІХ – початку ХХ ст. / І. В. Волицька. – К. : Наукова думка, 1992. – 139 с.
102. Воропай О. Звичаї нашого народу : [етногр. нарис] / О. Воропай. – К. : Оберіг, 1992. – 176 с.
103. Ворошина Л. В. Формирование творческой самостоятельности детей старшего дошкольного возраста в театрализованных играх / Л. В. Ворошина // Игровая деятельность в дошкольных учреждениях. – Ульяновск, 1989. – С. 37–51.
104. Вронський В. І. Передмова до третього видання / В. І. Вронський // Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. – К. : Муз. Україна, 1990. – С. 10.
105. Гадалова І. М. Методика викладання музики у початкових класах : навч. посіб. / І. М. Гадалова. – К. : ІСДО, 1994. – 272 с.
106. Галимова Н. И. Педагогические условия вокально-хоровой подготовки учителей начальных классов: дис. ...кандидата пед. наук : 13.00.01 / Галимова Н. И. – М., 1992. – 160 с.
107. Гнатюк В. М. Вибрані статті про народну творчість / Гнатюк В. М. – К. : Наукова думка, 1966. – 233 с.
108. Гогоберидзе А. И. Развитие творческой деятельности в процессе освоения детьми народных хороводных игр: дис. ...кандидата пед. наук : 13.00.01 / Гогоберидзе А. И. – СПб., 1992. – 162 с.
109. Гончаренко М. Відродження? / М. Гончаренко // Українська культура. – 1991. – № 9. – С. 26–29.
110. Гордійчук М. М. Микола Лисенко і відродження української культури / М. М. Гордійчук // Народна творчість та етнографія. – 1992. – № 2. – С. 5–11.
111. Гордійчук М. М. Фольклор і фольклористика / М. М. Гордійчук. – К. : Муз. Україна, 1979. – 250 с.
112. Гордийчук А. Н. Педагогические условия формирования музыкальной культуры студентов педвузов : автореф. дис. на соискание учён. степени канд. пед. наук : спец. 13.00.01 "Теория и история педагогики" / А. Н. Гордийчук. – К., 1990. – 16 с.
113. Горшкова Е. В. О формировании музыкально-двигательного творчества в танце / Е. В. Горшкова // Дошкольное воспитание. – 1991. – № 12. – С. 45–51.
114. Грицай М. Перлини народної творчості / М. Грицай // Веснянки. – К. : Муз. Україна, 1970. – С. 5–20.

115. Грицай М. І. Українська народнопоетична творчість / М. І. Грицай, В. Г. Бойко, Л. Ф. Дунаєвська. – К. : Вища шк., 1983. – 359 с.
116. Грінченко М. Музична робота з дітьми / М. Грінченко // Музична газета. – 1926. – № 1. – С. 3.
117. Грушевський М. Питання української школи / М. Грушевський // Наша школа. – 1909. – Кн. 1–2. – С. 1–5.
118. Гуменюк А. Хореографічна діяльність В. М. Верховинця / А. Гуменюк // Народна творчість та етнографія. – 1980. – № 1. – С. 31–32.
119. Гусев В. Е. Современность и фольклор / В. Е. Гусев. – М. : Наука, 1977. – 348 с.
120. Гусев В. Е. Эстетика фольклора / В. Е. Гусев. – Л. : Наука, 1967. – 320 с.
121. Дей О. І. Сторінки з історії української фольклористики / О. І. Дей. – К. : Наукова думка, 1975. – 368 с.
122. Дем'янюк Н. Ю. Василь Миколайович Верховинець / Н. Ю. Дем'янюк // Персоналії в історії національної педагогіки. 22 видатних українських педагоги : підруч. / [А. М. Бойко, В. Д. Бардінова та ін.]; під заг. ред. А. М. Бойко. – К. : ВД "Професіонал", 2004. – С. 460–489.
123. Дем'янюк Н. Ю. Музей В. М. Верховинця та українського народного хору "Калина" / Н. Ю. Дем'янюк // Полтавський державний педагогічний університет імені В. Г. Короленка мовою музейних експонатів. – Полтава : ПДПУ імені В. Г. Короленка, 2000. – С. 110–117.
124. Дем'янюк Н. Ю. Педагогічна спадщина В. М. Верховинця та український музично-ігровий репертуар для дітей : програма спецкурсу [для студ. вищ. навч. закл.] / Н. Ю. Дем'янюк. – Полтава : ПДПУ імені В. Г. Короленка, 2000. – 18 с.
125. Державна національна програма "Освіта" ("Україна ХХІ століття"). – К. : Райдуга, 1994. – 61 с.
126. Дзюба Г. Фольклористична діяльність В. М. Верховинця / Г. Дзюба // Народна творчість та етнографія. – 1985. – № 1. – С. 44–45.
127. Дитяча література / [Д. М. Білецький, Ф. К. Гурвич, І. М. Проценко та ін.]; за заг. ред. Д. М. Білецького. – К. : Рад. шк., 1967. – 267 с.
128. Дмитриева Л. Г. Методика музикального виховання в школі : учеб. пособ. [для студ. педвуз.] / Л. Г. Дмитриева, Н. М. Черноиваненко. – М. : Просвещение, 1989. – 206 с.
129. Добролюбов М. О. "Кобзар" Тараса Шевченка / М. О. Добролюбов // Літературно-критичні статті. – К. : Держлітвидав України, 1956. – С. 362–368.
130. Дунаєвська Л. Ф. Українська народна казка / Л. Ф. Дунаєвська. – К. : Вища шк., 1987. – 128 с.
131. Егина Н. Музыкально-двигательное воспитание в школе 1 ступени / Н. Егина // Хрестоматія по методике музыкального воспитания в школе / [сост. О. А. Апраксина]. – М. : Просвещение, 1978. – С. 40–42.
132. Эльконин Д. Б. Психология игры / Д. Б. Эльконин. – М. : Педагогика, 1978. – 241 с.

133. Ефимов Ю. И. Человеческий фактор и культура / Ю. И. Ефимов, И. А. Громов. – Л. : Наука, 1989. – 190 с.
134. Жуковская Р. И. Воспитание ребёнка в игре / Р. И. Жуковская. – М. : Педагогика, 1963. – 318 с.
135. Жулинський М. Концепція національної культури Михайла Грушевського / М. Жулинський // Київська старовина. – 1992. – № 6. – С. 2–6.
136. Жулинський М. Духовна енергія нації / М. Жулинський // Українська культура. – 1991. – № 6. – С. 27–35.
137. Загайкевич М. Творець-ентузіаст / М. Загайкевич // Культура і життя. – 1980. – 6 січн. – С. 3.
138. Зайцев Є. І. Основи народно-сценічного танцю : навч. посіб. [для театр. і хореограф. закл.] / Є. І. Зайцев. – К. : Мистецтво, 1975. – Ч. 1–2.
139. Захаров Р. Слово о танце / Р. Захаров. – М. : Искусство, 1977. – 134 с.
140. Земцовский И. И. Народная музыка и современность / И. И. Земцовский // Современность и фольклор. – М. : Наука, 1977. – С. 216–232.
141. Золочевський В. Українська народна музика у творчості В. М. Верховинця / В. Золочевський // Народна творчість та етнографія. – 1960. – № 3. – С. 9–10.
142. Зязюн І. А. Естетичний досвід особи. Формування і сфери вияву / І. А. Зязюн. – К. : Вища шк., 1976. – 175 с.
143. Іванчук О. Вага народної школи в напрямі національного освідомлення мас / О. Іванчук // Учитель. – 1905. – Ч. 13. – С. 193–195; Ч. 14. – С. 209–211.
144. Изучение музыкального фольклора : [межвуз. сб. науч. труд.]. – Ростов н/Д : РГПИ, 1986. – 104 с.
145. Історія української культури / [за заг. ред. І. Крип'якевича]. – 3-е вид. – К. : Обереги, 1993. – Ч. 1, 5.
146. Итс Р. Ф. Введение в этнографию / Р. Ф. Итс. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1974. – 372 с.
147. Капельгородський П. Концерти "Жінхорансу" / П. Капельгородський // Більшовик Полтавщини. – 1930. – 15 черв. – С. 3.
148. Кессиди Ф. Х. К проблеме национального характера / Ф. Х. Кессиди // Философская и социологическая мысль. – 1992. – № 6. – С. 30–40.
149. Коваль Н. Ф. Общественно-педагогические взгляды Александра Духновича: дис. ...кандидата пед. наук : 13.00.01 / Коваль Н. Ф. – К., 1970. – 158 с.
150. Ковальчук О. В. Українське народознавство / О. В. Ковальчук. – К. : Освіта, 1992. – 116 с.
151. Козловський І. С. Співакові, диригенту, композитору / І. С. Козловський // Культура і життя. – 1966. – 11 груд. – С. 4.
152. Колесов М. С. Место и роль фольклора в духовной культуре общества: дис. ...кандидата пед. наук : 13.00.01 / Колесов М. С. – Л., 1972. – 156 с.
153. Колесса Ф. М. Музикознавчі праці / Ф. М. Колесса. – К. : Наукова думка, 1970. – 358 с.

154. Колодійчук Є. Диво зцілення. Розповіді з народознавства / Є. Колодійчук. – К. : Наукова думка, 1993. – 376 с.
155. Коменский Я. А. Пансофическая школа / Я. А. Коменский // Избр. пед. соч. / [под. ред. А. А. Красновского]. – М. : Учпедгиз, 1955. – С. 515.
156. Кононова Н. Музыкально-дидактические игры для дошкольников / Н. Кононова. – М. : Просвещение, 1982. – 198 с.
157. Король В. Весняночка / В. Король // Прапор комунізму. – 1980. – 12 лют. – С. 2.
158. Кошиць О. Про українську пісню й музику / Олександр Кошиць. – 2-е вид. – К. : Муз. Україна, 1993. – 48 с.
159. Крип'якевич І. Історія України / І. Крип'якевич. – Львів : Світ, 1990. – 520 с.
160. Культура і побут населення України : навч. посіб. для вуз. / [В. І. Наулко, Л. Ф. Артюх, В. Ф. Горленко та ін.]. – К. : Либідь, 1991. – 316 с.
161. Кульчицький О. Світовідчуження українця / О. Кульчицький // Українська душа. – К. : Наукова думка, 1992. – С. 98–116.
162. Лаврив В. Д. Просветительская деятельность и педагогические взгляды Ю. А. Федьковича: дис. ...кандидата пед. наук : 13.00.01 / Лаврив В. Д. – Львов, 1975. – 190 с.
163. Ларшина А. М. Формирование общепедагогических умений средствами игры: дис. ...кандидата пед. наук : 13.00.01 / Ларшина А. М. – Уральск, 1991. – 160 с.
164. Лашенко І. Про народність і національну характерність в музиці / І. Лашенко. – К. : Вид-во АН УРСР, 1957. – 128 с.
165. Леонтьев А. Н. Проблемы развития психики / А. Н. Леонтьев. – М. : Просвещение, 1965. – 572 с.
166. Леонтьев А. Н. Деятельность, сознание, личность / А. Н. Леонтьев. – М. : Просвещение, 1975. – 302 с.
167. Лещенко М. П. Унікальність досліджень В. М. Верховинця у контексті світового педагогічного досвіду / М. П. Лещенко // Початкова школа. – 1994. – № 4. – С. 47–52.
168. Лисенко М. В. Про народну пісню і народність в музиці / М. В. Лисенко. – 2-е вид. – К. : Мистецтво, 1955. – 47 с.
169. Лозинський М. Українська школа в Галичині / М. Лозинський. – Львів, 1906. – 38 с.
170. Луначарская А. С. Общие вопросы музыкального воспитания / А. С. Луначарская // Музыка в трудовой школе. – М., 1929. – С. 5–10.
171. Мазур П. І. Школа українського відродження / П. І. Мазур // Радянська школа. – 1992. – № 7–8. – С. 37–43.
172. Макаренко А. С. Лекции о воспитании / А. С. Макаренко // Избр. пед. соч. : в 2 т. – М. : Педагогика, 1977. – Т. 2. – С. 33–42.
173. Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури / Є. Маланюк. – К. : Обереги, 1992. – 186 с.
174. Марченко М. Історія української культури / М. Марченко. – К. : Рад. шк., 1961. – 389 с.

175. Мар'яненко І. Минуле українського театру / І. Мар'яненко. – К. : Мистецтво, 1953. – 108 с.
176. Масенко Т. Передмова / Т. Масенко // Верховинець В. М. Хорові твори. – К. : Мистецтво, 1966. – С. 5–8.
177. Мацько Л. І. Українська мова: формування національної свідомості / Л. І. Мацько // Педагогіка і психологія. – 1996. – № 1. – С. 67–70.
178. Межуев В. М. Культура и история / В. М. Межуев. – М. : Политиздат, 1977. – 127 с.
179. Митці України : енцикл. довідник / [упоряд. М. Г. Лабінський, В. С. Мурза; за ред. А. В. Кудрицького]. – К. : УЕ, 1992. – 848 с.
180. Михайлов Н. Хореограф, учёный, композитор: к 90-летию со дня рождения В. Н. Верховинца / Н. Михайлов // Правда Украины. – 1970. – 7 янв. – С. 4.
181. Мишанич С. В. Етично-виховна функція сучасної пісенності / С. В. Мишанич // Народнопоетична творчість в ідейно-естетичному вихованні радянських людей. – К. : Наукова думка, 1978. – С. 58–98.
182. Мороз В. Мова і нація / В. Мороз // Народна газета. – 1992. – № 1–2. – С. 26–31.
183. Морозов І. Крила таланту / І. Морозов // Правда України. – 1980. – 5 січн. – С. 4.
184. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – М. : Просвещение, 1972. – 383 с.
185. Немчин С. Гримить могутня пісня / С. Немчин // Зоря Полтавщини. – 1966. – 6 лист. – С. 4.
186. Николаенко П. М. Педагогические условия совершенствования вокально-хоровой подготовки учителя музыки : автореф. дис. на соискание учён. степени канд. пед. наук : спец. 13.00.01 "Теория и история педагогики" / П. М. Николаенко. – М., 1981. – 16 с.
187. Новійчук В. Нетрадиційна самодіяльність: стан, проблеми, шляхи розвитку / В. Новійчук // Народна творчість та етнографія. – 1991. – № 5. – С. 65–69.
188. Новожилов С. В. Игровая деятельность как средство демократизации учебного процесса в вузах культуры: дис. ...кандидата пед. наук : 13.00.01 / Новожилов С. В. – М., 1990. – 160 с.
189. Огієнко І. Українська культура: коротка історія культурного життя українського народу / Іван Огієнко. – 2-е вид. – К. : Довіра, 1992. – 267 с.
190. Оніпко М. З усіх епох / М. Оніпко // Культура і життя. – 1981. – 13 верес. – С. 3.
191. Паперна І. Іван Франко про народну освіту / І. Паперна. – Львів : Вільна Україна, 1946. – 61 с.
192. Підборський Ю. Т. Моральне виховання школярів на українських народних традиціях / Ю. Т. Підборський, Н. О. Репа // Педагогіка і психологія. – 1996. – № 1. – С. 71–75.

193. Плавник Р. Влияние музыкально-игрового фольклора на детское творчество / Р. Плавник // Художественное творчество и ребёнок. – М. : Педагогика, 1972. – С. 174–184.
194. Плісецький М. М. Трудова пісня / М. М. Плісецький // Мистецтво, фольклор, етнографія : в 2 т. – К. : Вид-во АН УРСР, 1947. – Т. 1. – С. 183–202.
195. Поліщук Ф. М. Вивчення усної народної творчості : посіб. [для вчителів] / Поліщук Ф. М. – К. : Рад. шк., 1978. – 127 с.
196. Пономарьков И. П. Хоровое пение в школе / И. П. Пономарьков. – М.–Л. : Изд-во АПН РСФСР, 1946. – 78 с.
197. Попович М. В. Національна культура і культура нації / Попович М. В. – К. : Т-во "Знання" України, 1991. – 56 с.
198. Похмелкина Г. Ф. Воспитание гуманистической направленности у младших подростков в процессе театрального творчества школьного класса: дис. ...кандидата пед. наук : 13.00.01 / Похмелкина Г. Ф. – М., 1992. – 162 с.
199. Правдюк О. Українська музична фольклористика / О. Правдюк. – К. : Наукова думка, 1978. – 327 с.
200. Програма курсу "Українська культура" : [для студ. гуманіт. факульт.] / [авт.-упоряд. : А. К. Бичко, В. В. Чепелик, С. В. Кушинська та ін.]. – К. : НМК ВО, 1992. – 32 с.
201. Програма і методичні рекомендації до вивчення курсу "Історія та теорія світової і вітчизняної культури" / [авт.-упоряд. : А. К. Бичко, А. М. Феоктистов, А. М. Почапський та ін.]. – К. : НМК ВО, 1991. – 148 с.
202. Пропп В. Я. Принципы классификации фольклорных жанров / В. Я. Пропп // Советская этнография. – 1964. – № 4. – С. 47–52.
203. Пропп В. Я. Фольклор и действительность / В. Я. Пропп. – М. : Наука, 1976. – 298 с.
204. Процик С. С. Проблема удосконалення музично-естетичного виховання школярів у педагогічній спадщині українських радянських композиторів: дис. ...кандидата пед. наук : 13.00.01 / Процик С. С. – К., 1990. – 180 с.
205. Психология и педагогика игры дошкольника / [под ред. А. В. Запорожца, А. П. Усовой]. – М. : Педагогика, 1966. – 187 с.
206. Птица К. Б. Хоровое искусство – основа музыкальной культуры / К. Б. Птица // Советская музыка. – 1979. – № 7. – С. 28–31.
207. Путилов Б. Н. Основные проблемы советской фольклористики / Б. Н. Путилов, В. К. Соколов // Советская этнография. – 1964. – № 4. – С. 22–25.
208. Разумный В. А. Эстетическое воспитание: сущность, методы, формы / В. А. Разумный. – М. : Мысль, 1969. – 190 с.
209. Ракилов А. И. Цивилизация, культура, технология и рынок / А. И. Ракилов // Вопросы философии. – 1992. – № 5. – С. 3–16.
210. Раппопорт С. Х. Искусство и эмоции / С. Х. Раппопорт. – М. : Просвещение, 1972. – 168 с.

211. Рильський М. Чародій танцю / М. Рильський // Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. – 5-е вид. – К. : Муз. Україна, 1990. – С. 5–6.
212. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии / С. Л. Рубинштейн. – М. : Учпедгиз, 1946. – 589 с.
213. Рувинский Л. Н. Нравственное воспитание личности / Л. Н. Рувинский. – М. : Просвещение, 1981. – 316 с.
214. Русова С. Вибрані твори / С. Русова. – К. : Освіта, 1996. – 304 с.
215. Рябов В. Ф. Наш духовный мир / Рябов В. Ф. – Л. : Лениздат, 1987. – 89 с.
216. Ряппо Я. П. Народна освіта на Україні за десять років революції / Я. П. Ряппо. – Х. : ДВУ, 1927. – 127 с.
217. Садовський М. К. Мої театральні згадки. 1881–1917 рр. / М. К. Садовський. – Х. : ДВУ, 1930. – 134 с.
218. Санцевич А. В. Методика исторического исследования / А. В. Санцевич. – К. : Наукова думка, 1984. – 190 с.
219. Сарсенбаев Н. Обычаи, традиции и общественная жизнь / Н. Сарсенбаев. – Алма-Ата, 1974. – 172 с.
220. Сивкович М. Перший міжнародний / М. Сивкович, Я. Верховинець // Культура і життя. – 1976. – 19 серп. – С. 6.
221. Сірополко С. Історія освіти в Україні / С. Сірополко. – К. : Наукова думка, 2001. – 826 с.
222. Скотникова Г. В. Хоровое искусство как средство духовно-нравственного воспитания участников самодеятельных коллективов: дис. ...кандидата пед. наук : 13.00.01 / Скотникова Г. В. – Л., 1989. – 160 с.
223. Скрипник Г. Народні знання / Г. Скрипник // Українська минувшина. – К. : Либідь, 1993. – С. 205–215.
224. Сліпак В. Вечір В. Верховинця / В. Сліпак // Музыка. – 1980. – № 3. – С. 6.
225. Смаль В. З. Педагогічні ідеї Івана Франка: дис. ...кандидата пед. наук : 13.00.01 / Смаль В. З. – К., 1973. – 170 с.
226. Смолій В. А. Як і коли почала формуватися українська нація / В. А. Смолій, О. І. Гуржій. – К. : Наукова думка, 1991. – 98 с.
227. Современные задачи воспитания студенческой молодежи / [под ред. Б. И. Королёва]. – К. : Лыбидь, 1990. – 132 с.
228. Станішевський Ю. Хореографічне мистецтво / Ю. Станішевський. – К. : Рад. шк., 1969. – 100 с.
229. Стельмахович М. Г. Народна педагогіка / М. Г. Стельмахович. – К. : Рад. шк., 1985. – 312 с.
230. Ступарик Б. М. Національна школа: витоки, становлення / Б. М. Ступарик. – К. : ІЗМН, 1998. – 336 с.
231. Субтельний О. Україна. Історія / Субтельний Орест. – 2-е вид. – К. : Либідь, 1991. – 510 с.
232. Супруненко В. Народина: витоки нації: символи, вірування, звичаї та побут українців / В. Супруненко. – Запоріжжя, 1993. – 309 с.

233. Сявавко Є. І. Українська народна педагогіка в її історичному розвитку: дис. ...кандидата пед. наук : 13.00.01 / Сявавко Є. І. – Львів, 1974. – 160 с.
234. Таланчук О. Духовний світ українського народу / Таланчук О. – К. : МП Фотовідеосервіс, 1992. – 96 с.
235. Танец и ритмика в начальной школе : метод. пособ. / [под ред. Е. В. Коноровой]. – М. : Музгиз, 1960. – 210 с.
236. Теплов Б. М. Психологические вопросы художественного воспитания / Б. М. Теплов. – М. : Изд-во АПН РСФСР, 1947. – 372 с.
237. Терентьева Н. А. Художественно-творческое развитие младших школьников на уроках музыки в процессе целостного восприятия различных видов искусства / Н. А. Терентьева. – М. : Педагогика, 1990. – 184 с.
238. Тихеева Е. И. Игры и занятия для малых детей / Е. И. Тихеева. – 2-е изд. – М. : Просвещение, 1965. – 117 с.
239. Ткаченко Т. С. Народный танец : учеб. пособ. [для театр. и хореограф. завед.] / Т. С. Ткаченко. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1967. – 412 с.
240. Томашівський С. З історії державної середньої школи в Галичині / С. Томашівський // Наша школа. – 1909. – Кн. 1–2. – С. 9–16.
241. Трипільський А. Я співав під його диригуванням / А. Трипільський // Мистецтво. – 1964. – № 6. – С. 21–22.
242. Українська культура : лекції / [за ред. Д. Антоновича]. – 2-е вид. – К. : Либідь, 1993. – 590 с.
243. Українська минувшина : етнограф. довідник / [А. П. Пономарьов, Л. Ф. Артюх, Т. В. Косміна та ін.]. – К. : Либідь, 1993. – 256 с.
244. Українські народні танці : в 2 т. / [упоряд. А. І. Гуменюк]. – К. : Наукова думка, 1969. – Т. 1–2.
245. Усова А. П. Роль игры в воспитании детей / А. П. Усова. – 2-е изд. – М. : Просвещение, 1976. – 96 с.
246. Ушинський К. Д. Про народність у громадському вихованні / К. Д. Ушинський // Вибрані педагогічні твори : в 2 т. – К. : Рад школа, 1983. – Т. 1: Теоретичні проблеми педагогіки. – С. 43–103.
247. Ушинский К. Д. Человек как предмет воспитания / К. Д. Ушинский // Педагогические сочинения : в 11 т. – М.–Л. : Изд-во АПН РСФСР, 1950. – Т. 8–9. – С. 345–361.
248. Фісун М. А. Коли і ким був створений жіночий театралізований хоровий ансамбль? / М. А. Фісун // Наш рідний край. – Полтава, 1990. – Вип. 4. – С. 5–8.
249. Фісун М. Шукач дзвінких народних скарбів / М. Фісун, О. Данисько // Зоря Полтавщини. – 1980. – № 4 (14404). – 5 січн. – С. 3.
250. Формування національної культури молоді засобами народного мистецтва у контексті творчої спадщини В. М. Верховинця : концепція міжнар. наук.-практ. конф. / [укл. Г. С. Левченко, Н. Д. Карапузова, О. О. Лобач та ін.]. – Полтава : Видання Полтавського державного педагогічного інституту імені В. Г. Короленка, 1999. – 18 с.

251. Халабузарь П. В. Методика музикального виховання : учеб. посіб. [для студ. вуз.] / Халабузарь П. В., Попов В. С., Добровольская Н. Н. – М. : Музыка, 1990. – 175 с.
252. Харламова В. До проблеми української ментальності / В. Харламова // Українська душа. – К. : Наукова думка, 1992. – С. 38–50.
253. Ходак І. З історії формування іконописної збірки Національного художнього музею України ("Образи В. Верховинця") / І. Ходак // Перші читання пам'яті М. Ф. Біляшівського : зб. статей за матеріалами наук. конф., 22 черв. 2005 р. / Національний художній музей України. – К. : Артания Нова, 2006. – С. 32–37.
254. Цаквилов Б. О традициях и обычаях / Б. Цаквилов. – Нальчик, 1961. – 77 с.
255. Чавдаров С. Х. Педагогічні ідеї Т. Г. Шевченка / С. Х. Чавдаров. – К. : Рад. шк., 1953. – 186 с.
256. Чарнецький С. М. Нарис з історії українського театру в Галичині / С. М. Чарнецький. – Львів, 1934. – 46 с.
257. Чепіга Я. Народній учитель і національне питання / Я. Чепіга // Світло. – 1912. – № 1. – С. 15–25.
258. Чепіга Я. Національність і національна школа / Я. Чепіга // Світло. – 1910. – № 1. – С. 16–29.
259. Чепіль М. М. Ідея формування національної свідомості на сторінках педагогічних часописів Галичини (друга половина ХІХ – перша половина ХХ ст.) / М. М. Чепіль // Обрії. – 2000. – № 2. – С. 21–24.
260. Чепіль М. М. Теорія і практика формування національної свідомості дітей та молоді Галичини (друга половина ХІХ – перша третина ХХ ст.) : [монографія] / М. М. Чепіль. – Дрогобич : Відродження, 2001. – 503 с.
261. Чепіль М. М. Антін Лотоцький – педагог, громадський діяч (1881–1949) : монограф. / Чепіль М. М., Дудник Н. З. [за ред. М. М. Чепіль]. – Дрогобич : Ред.-вид. відділ Дрогобицьк. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка, 2008. – 264 с.
262. Чикаленко О. На шляху відродження / О. Чикаленко, О. Якимова // Народна творчість та етнографія. – 1991. – № 5. – С. 69–72.
263. Чистов К. В. Народные традиции и фольклор / К. В. Чистов. – Л. : Наука, 1986. – 304 с.
264. Шацкая В. Н. Музыка в школе. Художественное воспитание средствами музыкального искусства / В. Н. Шацкая. – М. : Учпедгиз, 1950. – 137 с.
265. Шацкая В. Н. Музыкально-эстетическое воспитание детей и юношества / В. Н. Шацкая. – 3-е изд. – М. : Педагогика, 1975. – 74 с.
266. Шацкий С. Т. Избранные педагогические сочинения : в 2 т. / С. Т. Шацкий. – М. : Педагогика, 1980. – Т. 1. – С. 304–309.
267. Шиманська І. Ф. Леся Українка про освіту і виховання / І. Ф. Шиманська. – К. : Рад. шк., 1973. – 124 с.
268. Шкляр Л. Е. Этнос, культура, личность / Л. Е. Шкляр. – К. : Наукова думка, 1992. – 183 с.

269. Шлемкевич М. Загублена українська людина / М. Шлемкевич. – 2-е вид. – К. : МП Фенікс, 1992. – 168 с.
270. Шумада Н. С. Сучасна пісенність слов'янських народів / Н. С. Шумада. – К. : Наукова думка, 1981. – 264 с.
271. Юцишин І. Національне виховання / І. Юцишин // ШВН. – 1929. – Кн. 2. – С. 6–7; Кн. 10. – С. 1–2; Кн. 12. – С. 6–7.
272. Юцишин І. Рідна мова в рідній школі / І. Юцишин // Учитель. – 1910. – Ч. 15–16. – С. 229–237.
273. Якобсон П. М. Психологія художественного творчества / П. М. Якобсон. – М. : Знание, 1971. – 249 с.
274. Ярема Я. Українська духовність у її культурно-історичних виявах / Я. Ярема // Рідна школа. – 1992. – № 5–6. – С. 88–92.
275. Ясінчук Л. 50 літ Рідної школи (1881–1931) / Л. Ясінчук. – Львів, 1931. – 267 с.
276. Ясницький Г. І. Розвиток народної освіти на Україні (1921–1932) / Г. І. Ясницький. – К. : Вид-во КДУ, 1965. – 256 с.
277. Bausinger N. Folklorismus in Europa. Eine Umfrage / N. Bausinger // Zeitschrift für Volkskunde. – 1969. – Н. 1.
278. Herder I. Journal meiner Reise im Jahre 1769 / I. Herder // Herders Samtliche Werke. – Berlin, 1878. – Bd. 4.
279. A Heritage in Transition: Essays in the History of Ukrainians in Canada / ed. by M. Lupul. – Toronto, 1982.
280. Kohn H. The Idea of Nationalism / H. Kohn. – New York, 1961.
281. Moser H. Vom Folklorismus in unserer Zeit / H. Moser // Zeitschrift für Volkskunde. – 1962. – Н. 2.
282. Thompson Yames Westfall. A History of Historical Writing / Thompson Yames Westfall. – New York, 1967. – V. 2. – P. 627.

SUMMARY

The formation of national culture of youth in the pedagogical inheritance of V. M. Verhovynets

The investigations of the pedagogical inheritance and activity of outstanding Ukrainian musicologist, the teacher, the ethnographer, the choreographer, the conductor, the composer Vasyl Mykolaevych Verhovynets (1880 – 1938) in a formation of youth's national culture is an actual historical and pedagogical problem, and their content is a valuable source for a modern pedagogical science.

The historical-logical and the systematic-structural analysis of V. M. Verhovynets' inheritance permitted to divide in it such components of the Ukrainian national culture: folklore, musical, choreographic and drama art. As an embodiment of cultural wealth, the most typical attributes and national features of the Ukrainian ethnos, they had supplied the creativity of the pedagogue and had provided its efficiency and viability.

The base of pedagogical and art activity of V. M. Verhovynets is his own scientific-ethnographic researches, which have caused creation of the Ukrainian musical-and-game repertoire for children ("Vesnyanochka"), scientific and theoretical bases of development of the Ukrainian choreographic art ("The Theory of the Ukrainian national dance"), the first Ukrainian national ballet ("Pan Kanyovsky", music by M. Verykivskyy), scientific-ethnographic work on studying wedding ceremonialism ("The Ukrainian wedding"), the Ukrainian scenic genre of dramatized songs, art collective of new type ("Zhinhorans"), author's choral and vocal works; professional and amateur choir and choreographic collectives. On the basis of Ukrainian culture components V. M. Verhovynets has developed the innovative means of youth's national education (the mobile musical game, the dramatized song, vocal-choreographic composition, folklore samples, dance, and choir singing). He has not only brought the significant contribution to the development of domestic culture and a pedagogical science, but also put into life the achievements of his theoretical and scientific-methodical work into practice of training and education.

The analysis of the source base showed V. M. Verhovynets's wide usage of Ukrainian folklore (songs, dancing, games, ceremonial) material as a scientific, educational, illustrative and performing in his own pedagogical, scientific-theoretical, art activity with students, student's youth at the schools of Galychyna, Kyiv Pedagogical Institute, Poltava People's Education Institute, Musical and Drama Institute named after M. V. Lysenko, choral studio at the Musical Society named after M. D. Leontovych in Kyiv, Kharkiv Music and Drama Institute, and also in his work with choral and choreographic collectives. The conductor's and choral creativity of the pedagogue was formed under the influence of the best traditions of Ukrainian choir singing culture. Collectives he supervised over (Poltava district choral chapel, exemplary chapel "Chumak", "Zhinhorans", students' choir of Poltava People's Education Institute, choral studio at the Musical Society named by M. D. Leontovych, the students' chorus of the Kharkiv Music and Drama Institute, theatrical collectives), differed by high professionalism and

performing mastery. Author's vocal and choral works absorbed the most characteristic features of Ukrainian national melos and also are marked by deeply national character ("Resound, resound, powerful song", "On steep rocks", "Hey, on the meadow", "Footpath" and others). His choreographic activity with art collectives, pupils' and students' youth was created on the basis of the Ukrainian national dancing art. By his creativity the artist promoted the development and propagation of a national choreography ("The Theory of the Ukrainian national dance", "Pan Kanjovsky", "Trykolinnyy hopak" and others), to a rise of a national dance performance on a high professional level.

The system of pedagogical activity of V. M. Verhovynets on a formation of youth's national culture consists of four subsystems. The first subsystem – teaching at national schools of Galychyna and the beginning of art activity (1899 – 1904) – is characterized by definition of a basic direction of his creativity: formation of national culture of youth by means of the Ukrainian folklore, musical, choreographic and drama art. The second subsystem – theatrical musical-educational and ethnographic-researching activity (1904 – 1919) – is marked by disclosing of many-sided creative opportunities of V. M. Verhovynets in the field of art, pedagogic, ethnography and creation the scientific-theoretical base for the further creativity on the materials of his own researches. A wide introduction of scientific and art achievements of V. M. Verhovynets in a practice of training and education of youth, in a conductor, choral and choreographic creativity is inherent to the third subsystem – musical-pedagogical activity in higher educational institutions (1919 – 1930). The fourth subsystem – cultural-educational work with professional art collectives (1930 – 1938) – coincides on time with tests and an embodiment of his innovative ideas concerning the development of the Ukrainian national art and its propagation, recognition of outstanding achievements of V. M. Verhovynets in many areas of a domestic science and culture. The system of pedagogical activity of V. M. Verhovynets is an organic connection of ethnographic, pedagogical, choreographic, conductor's, scientific and composer's creativity and it is directed on a formation of the national culture of youth.

The systematic – structural analysis of pedagogical and art activity, scientific-theoretical works and author's music pieces of V. M. Verhovynets made possible to find out the definition of the means of youth's national culture formation in his inheritance. They are: song samples, dancing, game, ceremonial folklore which represents spiritual treasury of the Ukrainian ethnos; mobile musical game which synthesizes the elements of musical, choreographic and drama art, provides a unity of arts, intellectual – cognitive and physical activity; the dramatized song as a synthetic form, created in traditions of the Ukrainian national culture where vocal performance of work is supplemented by choreographic movement and drama action; vocal-choreographic composition which connects in scenic performance some separate works and song's, choreographic and drama genres; choir singing, where national singing-performing traditions and inexhaustible spiritual opportunities are contained; dance as an original reveal of peoples' feelings by plastic language of a choreography. Application of these means during the process of education provides an all-around person's

development and assists to the inheritance of socio-historical experience, cultural wealth, art traditions of Ukrainian people, up-breeding the features of national character, patriotism, national consciousness and dignity.

The investigation of pedagogical activity system of V. M. Verhovynets has allowed opening in it the process of formation of youth's national culture, its stages, tendencies and specificity. It is possible to consider as the first stage mastering by the teacher all compounds of the Ukrainian culture: folklore, musical, choreographic and drama art. The second stage includes practical musical-pedagogical, conductor-chorus, choreographic activity of V. M. Verhovynets in educational institutions and art collectives. Creation of the scientific-theoretical base by the teacher is represented by the means of formation of youth's national culture, repertoire-methodical work "Vesnyanochka", scientific works "the Ukrainian wedding" and "The Theory of the Ukrainian national dance" concerns to the third stage. The fourth stage is an introduction by V. M. Verhovynets the innovative ideas and means of national culture formation in teaching and educational process of a comprehensive school, higher educational institutions, while working with art collectives. In activity of pedagogue the process of national culture formation of youth is distinguished by the tendency to research and transfer to rising generations the spiritual inheritance of Ukrainian people, illumination of national character and Ukrainian mentality in all applied genre forms, by realization of theoretical achievements in practice of education, enrichment of national culture by his own creativity. A basis of the revealed process is wide application of a various ethnographic material, its truthful interpretation, complex use of musical elements, choreographic and drama arts.

V. M. Verhovynets's creative inheritance has scientific-theoretical, methodical and practical value as the outstanding phenomenon in the history of domestic pedagogic and culture. The investigated experience of its introduction in modern conditions and the proved prospects of further use testify it. Children's musical-game repertoire "Vesnyanochka", created by the teacher, his author's choral and vocal works are used during education of pre-school children and younger school children on the lessons of a musical-aesthetic cycle, ethnography, development of speech, in out-of-class educational work, during preparation of the future teacher in higher educational institutions. Bases of choreographic school of V. M. Verhovynets, "The Theory of the Ukrainian national dance" are used during preparation of the choreographer teacher, in work of student's choreographic collectives. Experience of creative activity of the pedagogue on staging vocal-choreographic compositions, songs, on application of ceremonial folklore is put into practice of student's youth national culture formation in collectives of amateur performances. The use of actual pedagogical ideas and inheritances of V. M. Verhovynets in modern teaching and educational process is one of the conditions of an efficiency growth of the national culture formation of youth.

The technique of musical-aesthetic education of school children, studying-methodical maintenance of vocal-choir preparation of the future teacher, the organization of musical-rhythmic activity of pre-school children is considered to

be the perspective directions of the further scientific researches of V. M. Verhovynets's creativity.

ZUSAMMENFASSUNG

Bildung der nationalen Kultur der Jugend im pädagogischen Erbe von W. M. Werhowynez

Die Erforschung des pädagogischen Erbes und der Tätigkeit des berühmten ukrainischen Musikwissenschaftlers, Pädagogen, Ethnografen, Choreografen, Dirigenten, Komponisten Wasyl Mykolajowytsch Werhowynez (1880 – 1938) im Bereich der Ausbildung der nationalen Kultur der Jugend ist ein aktuelles geschichtlich-pädagogisches Problem, und dem Inhalt nach – eine Quelle des Wissens für Gegenwartspädagogik.

Geschichtlich-logische und system-strukturelle Analyse des Erbes von W. M. Werhowynez gab uns eine Möglichkeit folgende Bestandteile der ukrainischen nationalen Kultur auszusondern: Folklore, musikalische, choreografische und dramatische Kunst. Als geistige Werte, kennzeichnende Eigenschaften und nationale Besonderheiten der ukrainischen ethnischen Gemeinschaft gaben sie das Leben des Schaffens des Pädagogen und gewährleisteten seine Effektivität und Lebenskraft.

Die Grundlage für seine pädagogische und künstlerische Tätigkeit waren die eigenen wissenschaftlich-ethnografischen Forschungen von W. M. Werhowynez, die die Schaffung des ukrainischen spiel-musikalischen Repertoires für die Kinder ("Wesnjantschka" Frühlingslieder), der wissenschaftlich-theoretischen Grundlagen für die Entwicklung der ukrainischen choreografischen Kunst ("Theorie des ukrainischen Volkstanzes"), des ersten ukrainischen Nationalballettes ("Pan Kanjowsky", Musik von M. Werykiwsky), des wissenschaftlich-ethnografischen Werkes über den Hochzeitsbrauch ("Ukrainische Hochzeit"), des ukrainischen Bühnengenres – das theatralische Lied von der Künstlergruppe des neuen Typs ("Ginchorans"), der Chor- und Vokalautorenwerke; der Profi- und Amateurgruppen der Chorsänger und Tänzer bedingten. Auf Grund der Bestandteile der ukrainischen nationalen Kultur schuf W. M. Werhowynez die Innovationsmittel der nationalen Erziehung der Jugend (musikalisches Bewegungsspiel, theatralisches Lied, vokal-choreografische Komposition, folkloristische Beispiele, Chorsingen). Er leistete einen Beitrag nicht nur zur Entwicklung der ukrainischen Kultur und Pädagogik, sondern auch er führte die Ergebnisse seiner theoretischen und wissenschaftlich-methodischen Arbeit in der Praktik der Ausbildung und Erziehung ein.

Die Analyse des literarischen Nachlasses zeugt davon, dass W. M. Werhowynez die ukrainische Folklore (Lieder, Tänze, Spiele, Bräuche) als der Stoff zu der wissenschaftlichen, pädagogischen, wissenschaftlich-theoretischen und künstlerischen Arbeit mit den Studenten und Jugend in vielen Galytschyna Schulen, im Kyjiwer pädagogischen Institut, Poltawaer Institut für Volksbildung, im musikalisch-dramatischen Institut namens M. W. Lysenko, im Chorstudio bei der musikalischen Gesellschaft namens M. D. Leontowytsch in Kyjiw, im Charkiwer musikalisch-dramatischen Institut, als auch bei der Arbeit mit den Chor- und Choreografiegruppen ausgewertet hat. Das Dirigent- und Chorschaffen des Pädagogen entstand unter dem Einfluß der besten Traditionen der ukrainischen

Chorkultur. Die Kollektive (Kapelle des Gebiets Poltawa, Schaukapelle "Tschumak", "Ginchorans", Studentenchor Poltawaer INO, Chorstudio bei der musikalischen Gesellschaft namens M. D. Leontowytsch, Studentechor des Charkiwer musikalisch-dramatischen Institutes, Theatertruppen), die er leitete, waren durch die Interpretations und Profimeisterschaft gekennzeichnet. Vokalisch- und Chorautorenwerke von W. M. Werhowynez nahmen in sich alle Charakterzüge der ukrainischen Volksmusik und haben den tiefen Volkscharakter ("Grymy, grymy, mogutnja pisne" – Schalle, schalle, mächtiges Lied, "Na strimtschastych Skeljach" – Auf den steilen Felsen, "Gej, u luzi" – Gej, auf der Wiese, "Stegetschka" – Pfädchen und andere). Sein choreografisches Schaffen mit den Künstlergruppen, Schulkindern und Studenten gründete sich auf den Besonderheiten der ukrainischen Tanzkunst. Mit seinem Schaffen trug er zur Entwicklung und Propaganda der nationalen Tanzkunst ("Theorie des ukrainischen Volkstanzes", "Pan Kanjowsky", "Trykolinny Gopack"), der Erhebung der nationalen Tanzkunst auf das hohen Profiniveau bei.

Das System des pädagogischen Schaffens von W. M. Werhowynez im Bereich der nationalen Ausbildung der Jugend besteht aus vier Subsysteme. Das erste Subsystem – die Lehrerschaft in Volksschulen Galytschyna und der Beginn der künstlerischen Tätigkeit (1899 – 1904) wurde durch die Definition der Hauptrichtung des Schaffens von W. M. Werhowynez charakterisiert: die Herausbildung der Nationalkultur der Jugend mittels der ukrainischen Folklore, musikalischen, choreografischen und dramatischen Kunst. Das zweite Subsystem – seine theatralische musikalisch-erziehende und ethnografisch-forschende Tätigkeit (1904 – 1919) ist durch die vielseitigen schöpferischen Möglichkeiten von W. M. Werhowynez im Bereich der Kunst, Pädagogik, Ethnografie und durch das Schaffen von eigenen Forschungen der wissenschaftlich-theoretischen Grundlage für weiteres Schaffen gekennzeichnet. Das dritte Subsystem – musikalisch-pädagogische Tätigkeit in der Hochschulen (1919 – 1930) ist durch die Überleitung der wissenschaftlichen und künstlerischen Errungenschaften von W. M. Werhowynez in die Praktik der Ausbildung und Erziehung der Jugend, seine Tätigkeit als Dirigent, Chorleiter und Choreograf gekennzeichnet. Das vierte Subsystem – Kultur- und Aufklärungsarbeit mit den professionellen Künstlergruppen (1930 – 1938), die mit der Zeit der Benutzung und Verwirklichung seinen neuen Ideen von der Entwicklung der ukrainischen nationalen Kunst und ihrer Propaganda, die Anerkennung der großen Errungenschaften von W. M. Werhowynez in vielen Bereichen der Wissenschaft und Kultur übereinstimmen. Das System der pädagogischen Tätigkeit von W. M. Werhowynez ist schöne Verbindung vom ethnografischen, pädagogischen, choreografischen, dirigentischen, wissenschaftlichen und komponistischen Schaffen und wird auch auf die Bildung der Nationalkultur der Jugend gerichtet.

Die system-strukturelle Analyse der pädagogischen und künstlerischen Tätigkeit, der wissenschaftlich-theoretischen und musikalischen Werke von W. M. Werhowynez gab uns die Möglichkeit für die Definition der Mittel der Bildung der nationalen Kultur der Jugend. Dazu gehören: die Beispiele der Lieder-, Tanz-, Spiel- und Brauchfolklore, die den besten Schatz der ukrainischen

ethnischen Gemeinschaft bildeten; das bewegliche musikalische Spiel, das die Elemente der Musik, Choreografie und der dramatischen Kunst synthetisiert, die Verbindung der künstlerischen, intellektuellen und physikalischen Tätigkeit voraussieht; das theatralische Lied, das aus den Traditionen der ukrainischen nationalen Kultur geschaffen wird, synthetische Form, die zusammen mit dem vokalischen Vorgesungen auch choreografische Bewegungen und dramatische Handlung hat; vokalisch-choreografische Komposition, die aus einigen Lieder besteht und auf der Bühne wird sie als ein Werk zusammen mit der Choreografie und dem dramatischen Genre gezeigt; Chorsingen, das viele nationalen Gasangtraditionen und geistigen Möglichkeiten hat; Tanz, der eigentümlichen Erscheinungsformen der Volksgefühle enthält. Die Auswertung dieser Erfahrungen für die Erziehung garantiert dann die vielseitige Entwicklung der Persönlichkeit und fördert bei der Auffassung der gesellschaftlich-historischen Erfahrung, der geistigen Werte und Traditionen des ukrainischen Volkes, bei der Erziehung der nationalen Charakterzüge, des Patriotismus, des nationalen Bewußtseins und Stolzes.

Die Erforschung des Systems der pädagogischen Tätigkeit von W. M. Werhowynez gab uns auch eine gute Möglichkeit den Prozeß der Bildung der nationalen Kultur der Jugend, seine Etappe, Tendenzen und Eigenart zu betrachten. Zur ersten Etappe gehören die Studien von Pädagogen einigen Bestandteile der ukrainischen Kultur: Folklore, musikalische, choreografische und dramatische Kunst. Zur zweiten Etappe gehören praktische musikalisch-pädagogische, dirigent-chorische, choreografische Tätigkeit von W. M. Werhowynez in verschiedenen Lehranstalten und Künstlergruppen. Zur dritten Etappe gehört die wissenschaftlich-theoretische Basis, die er selbstständig geschaffen hat, die die Mittel der Bildung der nationalen Kultur der Jugend, das repertoire-methodische Lehrbuch "Wesnjantschka" (Frühlinglied), seine wissenschaftliche Werke "Ukrainische Hochzeit" und "Theorie des ukrainischen Volkstanzes" hat. Vierte Etappe – die Auswertung der Erfahrungen von W. M. Werhowynez, seiner neuen Ideen und Mittel der Bildung der nationalen Kultur in Schulen, Hochschulen und ukrainischen Künstlergruppen. Dem Prozess der Bildung der nationalen Kultur der Jugend und der Tätigkeit des Lehrers sind viele Tendenzen der Erforschung und Übermittlung den jungen Leuten des kulturellen Erbes eigen. Die Grundlage dieses Prozeßes bildet große Benutzung des vielseitigen ethnografischen Materials, seine Elemente der musikalischen, choreografischen und dramatischen Kunst.

Als Phänomen in der Geschichte der ukrainischen Pädagogik und Kultur hat das schöpferische Erbe von W. M. Werhowynez große wissenschaftlich-theoretische, methodische und praktische Bedeutung. Davon zeugt auch die gegenwärtige Erfahrung des Gebrauches seines pädagogischen Erbes und die Begründung dieses Gebrauches in der Zukunft. Das musikalische Repertoire, das er geschaffen hat, für die Kinder "Wesnjantschka", seine Chor- und Vokalwerke gebraucht man auch heute für die Erziehung der Vorschul- und Schulkinder, Jugend, während der Stunden des musikalisch-ästhetischen Zyklus, der Landeskunde, des Sprachunterrichtes, in der außerunterrichtlichen erziehenden

Arbeit, in der Ausbildung der künftigen Lehrer in pädagogischen Hochschulen. Die Grundlage der choreografischen Schule von W. M. Werhowynez, sein Lehrbuch "Theorie des ukrainischen Volkstanzes" gebraucht man heute für die Ausbildung der Lehrer-Choreografen, in der Arbeit mit den studentischen Tanzgruppen. Die Erfahrung der schöpferischen Tätigkeit des Pädagogen für die Aufführung der vokal-choreografischen Kompositionen, des theatralischen Liedes, der Gebrauch der Folklore ist heute im Praktikum der Bildung der nationalen Kultur der studentischen Jugend in Künstlergruppen angeführt. Der Gebrauch der aktuellen pädagogischen Ideen und des Erbes von W. M. Werhowynez ist heute eine der Bedingungen für die effektive Bildung der nationalen Kultur der Jugend.

Eine perspektivische Richtung für weitere wissenschaftliche Erforschung des schöpferischen Erbes von W. M. Werhowynez ist, unserer Meinung nach, die Methodik der musikalisch-ästhetischen Erziehung der Schulkinder, die methodische Grundlage für Vokal- und Chorsängerausbildung der künftigen Lehrer, die Organisation der musikalisch-rythmischen Tätigkeit der Vorschulkinder.



Василь Миколайович Верховинець (1880 – 1938)



Батько В. М. Верховинця – Микола Ілліч Костів і молодший брат Йосип



Односельці В. М. Верховинця біля Старомізунської церкви



В. М. Верховинець у ролі Левка в опері М. Лисенка "Майська ніч"



В. М. Верховинець грає на цитрі



В. М. Верховинець з дружиною Є. І. Долею



В. М. Верховинець з дружиною. Київ. 1917 р.



Особисті речі В. М. Верховинця



Частина інтер'єру будинку В. М. Верховинця в Полтаві



Будинок В. М. Верховинця в Полтаві



В.М. Верховинець зі студентським хором Полтавського ІНО



В.М. Верховинець із Харківською показовою капелюю "Чумак"



Афіша жіночого хорового театралізованого ансамблю "Жінхоранс"



"Жінхоранс" на репетиції



"Жінхоранс" на сцені



В. М. Верховинець із "Жінхорансом" і капелою бандуристів (керівник В. А. Кабачок)



В. М. Верховинець і Є. І. Доля з артистками "Жінхорансу"



"Жінхоранс" на гастролях у Криму



Василь Миколайович Верховинець. 1936 р.



Ярослав Верховинець на урочистому відкритті аудиторії-музею В. М. Верховинця та українського народного хору "Калина" в Полтавському педагогічному університеті



На відкритті аудиторії-музею В. М. Верховинця та українського народного хору "Калина" в Полтавському педагогічному університеті



**Вітрина експозиції
аудиторії-музею В. М. Верховинця та українського народного хору "Калина"**



**Екскурсія в аудиторії-музеї
В. М. Верховинця та українського народного хору "Калина"**



Ярослав Васильович Верховинець біля пам'ятної стели у Старому Мізуні



**Український народний хор “Калина”
Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка –
продовжувач педагогічних ідей В. М. Верховинця**

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Наталія Юрїївна Дем'яню

**ФОРМУВАННЯ
НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ МОЛОДІ
В ПЕДАГОГІЧНІЙ СПАДЩИНІ
В. М. ВЕРХОВИНЦЯ**

Монографія

Коректор
О. В. Халчанська

Художнє оформлення
В. С. Бабенко

**Полтава
ТОВ «АСМІ»**

Здано до набору 25.04.2012. Підписано до друку 26.02.2010 р.
Формат 60x84/16. Папір офсетний. Гарнітура
Наклад 300. Ум. друк. арк. 15,8