

Дем'яню Н.Ю.

ПІДПОРЯДКОВАНІСТЬ ПЕДАГОГІЧНІЙ МЕТІ

В статті розкривається педагогічний аспект хореографічної діяльності видатного українського педагога і діяча мистецтв В.М. Верховинця, обґрунтовується виховне значення української хореографії як засобу формування національної культури молоді в його спадщині, характеризуються теоретичні досягнення педагога в області танцювального мистецтва і визначається специфіка його практичної хореографічної роботи в школах, вищих навчальних закладах і художественних колективах.

Pedagogical aspect of the choreographic activity of a prominent Ukrainian teacher and Art Worker V.M. Verhovinets is shown in this article. Educational importance of Ukrainian choreography as means of formation of national culture of youth in his heritage is substantiated. The theoretical achievements of V.M. Verhovinets in the direction of art of dancing are described. Specific character of his practical choreographic work in schools providing general education, institutes of higher education and artistic groups is defined.

У сучасних умовах реформування і розвитку національної системи освіти в Україні з особливою гостротою постають проблеми пізнання, всебічного осмислення і раціонального застосування у навчально-виховному процесі усіх найкращих пластів вітчизняної педагогіки, забороненої чи навмисно забутої спадщини її провідних творців. Серед них – видатний український педагог, музикознавець, етнограф, хореограф, диригент і композитор Василь Миколайович Верховинець (Костів) (1880 – 1938). Його спіткала трагічна доля багатьох талановитих представників національної інтелігенції, репресованих у тридцять роки.

Найважливішою особливістю всієї багатогранної творчості В.М. Верховинця є її підпорядкованість педагогічній меті – формуванню національної культури молоді: передачі їй багатого духовного спадщини і соціально-історичного досвіду українського народу, вихованню національної самосвідомості, гідності, патріотизму, рис національного характеру.

Неоціненним є внесок Василя Миколайовича Верховинця у розвиток українського хореографічного мистецтва. Як видатний балетмейстер і талановитий педагог-хореограф, він усвідомлював важливе виховне значення народного танцю та використовував його як засіб формування національної культури молоді. Це пов'язано з тим, що танець є невід'ємним компонентом культури укра-

їнського народу. У ньому відтворюється вся розмаїтість народного життя, звичаї, картини побуту, трудові традиції, світоглядні уявлення, мрії і сподівання українців. «Як у пісні виливаються жарти, радощі й страждання народні, так і в танці народ проявляє свої почуття, – писав педагог. – 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» [2, с. 121].

Велику етнографічно-дослідницьку роботу в царині народної хореографії В.М. Верховинець провів під час численних гастрольних подорожей по Україні з театральними труппами львівського товариства «Руська бесіда», Миколи Карповича Садовського, «Товариства українських артистів», де працював як актор-співак, хормейстер, хореограф, диригент. Він ґрунтовно студіював побут, традиції, обряди українського народу, записував хореографічний фольклор у Галичині, Буковині, на Київщині, Полтавщині, Херсонщині, Поділлі. Досліджуючи народні танці, педагог помітив, що одні з них проходять «легко й мило», другі – «з шумом, бурхливо», а деякі – «грізно, войовничо». Таке розмаїття 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» [2, с. 124].

Слід зауважити, що в той час до народної хореографії звертались не лише справжні знавці й цінителі українського мистецтва, а й так звані «вульгаризатори», у виступах яких воно подавалось у спотвореному вигляді. З критикою на їх адресу виступали прогресивні діячі української культури. В.М. Верховинець з цього приводу писав: «За винятком труппи Садовського, в інших труппах 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» [4, с. 19]. Звертаючись до етнографів і фольклористів, Василь Миколайович закликав збирати танцювальний матеріал, щоб тим самим зберегти правдиву красу, відновити славу українського танцю та використовувати його у процесі виховання підростаючого покоління.

Для подолання негативних «вульгаризаторських» тенденцій педагог уважав за необхідне створити ґрунтовну теоретичну базу для дальшого розвитку національної хореографії. Він зібрав, обробив і систематизував надзвичайно цінний етнографічний матеріал, дав назву майже всім характерним для українського народного танцю рухам: зальотний, присування, колисання, плетінка, перескок, схрещування, тинок, бігунець, вихилясник, вибиванець, човганець, випад, плескач. Значним внеском В.М. Верховинця у розвиток української хореографії, на думку багатьох видатних вітчизняних хореографів (П. Вірського,

В. Вронського, Г. Березової, Н. Скорульської), є розробка і застосування нового оригінального методу запису хореографічних елементів, який полягає у словесному описуванні рухів, ілюстрованих малюнками і схемами. Саме таким способом педагог записав українські народні танці «Роман», «Гопак», «Василиха», «Рибка», «Шевчик», «Козачок», «Два херсонські танці» [2, с. 107 – 119].

Досліджений хореографічний матеріал В.М. Верховинець поклав в основу наукової праці «Теорія українського народного танцю», яка вийшла у світ у 1919 році. «Це перша в Україні книга, – писав народний артист СРСР В.І. Вронський, – яка по-науковому підходить до вивчення народного танцювального мистецтва. Її поява дала нам дорогоцінний матеріал, так ретельно і любовно зібраний серед народу і зосереджений в одному творі» [2, с. 10].

Створюючи «Теорію українського народного танцю», педагог мав метою дати вказівки щодо вивчення рухів народного танцю, дати змогу молоді, а особливо учнівству, вивчати в першу чергу свій танець, а не захоплюватись «еквілібристикою танцюристів в українських костюмах», прагнув того, щоб кожний громадянин мав можливість не тільки милуватися українським танцем, але й брати участь у танцях. У підручнику В.М. Верховинець розробив методику опанування хореографічного матеріалу. Воно починається з ознайомлення з підготовчими рухами, які потім перетворюються на танцювальні. Кожний наступний рух містить у собі елементи попереднього. Танцювальні рухи об'єднуються в безліч комбінацій, з яких складаються фігурні танці. Для більш легкого засвоєння хореографічного матеріалу перед описом кожного руху педагог зазначає відповідне тактування (рахунок).

Відстоюючи справжнє українське мистецтво, Василь Миколайович глибоко розкриває внутрішній світ народних танцюристів, звертає увагу на поведінку парубка і дівчини в танцювальному колі. Правильно розуміючи характер українського танцю, він застерігає від надмірного застосування присядок і плазунців та трактує їх як прикрасу до хореографічних комбінацій. Педагог доводить, що народний танець – не «забавна еквілібристика в українських костюмах» [2, с. 224], а своєрідний прояв почуттів народу мовою хореографії.

Виходячи з того, що деякі пісні, особливо веснянки, купальські, весільні, збереглися з іграми, танцями і хороводами, В.М. Верховинець розглядає танець у тісному взаємозв'язку з піснею. «Всякі ігри й танці, – пише він, – наш народ водив спершу під пісню. Інструмент як чинник, що підтримує ритм танцю, увійшов у вжиток пізніше» [2, с. 7]. Тому педагог поділяє танці на дві групи: під пісню і під музику. Проте, незалежно від характеру супроводу, лише за умови налагодження абсолютного ансамблю між танцюристом і акомпаніатором, на його думку, повністю розкриваються творчі можливості виконавців. У «Теорії українського народного танцю» народне хореографічне мистецтво В.М. Верховинець представив двома жанровими формами: побутовим танцем («Гопак», «Козачок», «Два херсонські танці») і сюжетним танцем («Шевчик», «Аркан», «Роман», «Василиха», «Рибка»). Він довів, що в танцювальних традиціях украї-

нської нації кристалізувалась своя особлива хореографічна мова, пластична виразність, склалися певні взаємовідносини з музикою, сформувалися жанрові різновиди.

Надзвичайно важливого значення педагог надавав прилученню молоді до національної хореографічної культури з дитячого віку. Тому більшість танцювальних рухів і комбінацій він пристосував для дитячого виконання та у другому виданні “Теорії українського народного танцю” (1920) і репертуарно-методичному посібнику “Весняночка” (1924) подав під літерою “Б”. До багатьох ігор збірки (“Пташка маленька”, “Перепілка”, “Мак”, “Ой вийтеся, огірочки”, “Крокове колесо” та ін.) В.М. Верховинець вводить спочатку хореографічні елементи, а потім пропонує їх об’єднування у танцювальні комбінації. Порядок вивчення танцювальних рухів визначається у “Хореографічному додатку” до “Весняночки”. Педагог рекомендує під час ігор або занять “кружляння ними в колі або пересування рядочком, групами чи поодиноці під спів будь-якої танцювальної пісні” [1, с. 302]. У грі хореографічні рухи будуть закріплюватись, об’єднуватись у комбінації і нести певне смислове навантаження. Василь Миколайович підкреслював, що слід заохочувати дітей до самостійного складання таких комбінацій. Це сприятиме розвитку їхньої фантазії та будитиме бажання якнайглибше пізнати чарівний світ танцю.

В.М. Верховинець завжди підтримував такий напрям розвитку народної хореографії, який передбачав збереження фольклорно-етнографічного оригіналу, захист «незайманої чистоти» українського танцю від усього штучного, наносного, що могло б його спотворити. Він уважав, що на сцену повинні виноситись рухи і танці у тому вигляді, в якому їх створив народ, а далі на їх основі й у тому ж ключі стилізуватись нові танцювально-сценічні варіанти. У період музично-театральної діяльності досліджений хореографічний матеріал В.М. Верховинець застосовував у роботі з театральними колективами. Наприклад, у театрі М.К. Садовського він поставив танці «Роман», «Гопак» у п’єсі «Пісні в лицах», «Два херсонські танці» – у п’єсах «Зальоти соцького Мусія», «Катерина», гуцульський танець «Аркан» – в опері С. Монюшка «Галька», здійснював інші хореографічні постановки. На сцені театру М.К. Садовського педагог влаштовував хореографічні вечори очолюваного ним молодіжного танцювального колектива. З цього приводу він писав: «Я зібрав гурток молоді і почав з ними вивчати український танець. Через якийсь час цей колектив виступив у клубі «Родина», де були виконані «Аркан», «Гопак», «Роман». З тим гуртком мені доводилося не раз виступати на сцені театру Садовського в опері «Галька» та в інших народних п’єсах» [2, с. 126].

Тривалий час В.М. Верховинець викладав українські народні танці у трудшкoлі ім. І. Котляревського в Полтаві (1920 – 1932). Елементи хореографії він використовував, викладаючи спецкурс «Дитячі ігри» у Київському педагогічному інституті (1919 – 1920), Полтавському інституті народної освіти (1920 – 1932), Харківському музично-драматичному інституті (1927 – 1928). У 1929 ро-

ці Василь Миколайович працював балетмейстером Харківського театру музичної комедії. Поставлені ним українські народні танці надавали спектаклям яскравого національного колориту, збагачували їх художній зміст. Працюючи з учнівськими, студентськими і мистецькими колективами, педагог прищеплював вихованцям почуття щирої любові до українського народотанцювального мистецтва, застосовував танець як засіб формування національної культури молоді.

Втіленням новаторських ідей В.М. Верховинця стала організація у 1930 році художнього колективу нового типу – жіночого театралізованого хорового ансамблю «Жінхоранс». Метою його створення було виведення українського народного пісенного і танцювального мистецтва на естраду, протиставлення його пануючому тоді сумнівному репертуару, пошук нових форм виконання фольклорного матеріалу, виховання молоді засобами української народної творчості. До складу колективу входили професіональні артисти і студентська молодь. Надійним помічником педагога в роботі з ансамблем була його дружина – Євдокія Іванівна Доля-Верховинець – колишня актриса театру М.К. Садовського.

Незважаючи на те, що тенденція до інсценізації пісень та створення хореографічних композицій на основі фольклорного матеріалу була властива творчості В.М. Верховинця, ідея органічного поєднання пісенного, хореографічного і драматичного елементів в одному сценічному жанрі з'явилась у процесі наполегливого творчого пошуку. Для здійснення театралізації педагог звернувся до фольклору і використав легкі, ритмічні рухи, які допомагають найбільш повно розкрити художній образ і зміст твору. Застосовуючи новий прийом в інтерпретації пісенного матеріалу, В.М. Верховинець відкрив для свого колективу великі художньо-виконавські можливості: твір сприймався не лише з музичного боку, а й наочно. Така форма виконання пісень зумовила своєрідність і оригінальність виступів ансамблю, стала популярною та привернула до себе увагу мистецтвознавців.

Хореографічна підготовка артистів «Жінхорансу» здійснювалась згідно з розробленою у «Теорії українського народного танцю» методикою опанування основ народної хореографії. Пояснюючи, як виконується той чи інший рух або комбінація рухів, В.М. Верховинець завжди виконував їх сам. Він робив це настільки талановито і натхненно, що, за спогадами артистки В. Дуленко, «усім здавалось, що це не просто танцююча людина, а сам танець, що ожив і знайшов своє втілення в майстерних руках виконавця» [4, с. 28]. Але, окрім якісного виконання танцювальних рухів з технічного боку, педагог виховував правильне розуміння внутрішнього змісту і характеру українського народного танцю. Він підкреслював, що у танці все повинно співати – голова, руки, ноги, плечі, а головне – душа, має існувати органічний зв'язок між рухами і тим внутрішнім станом, який необхідно ними виражати. Цим вимогам відповідала хореографічна підготовка учасників ансамблю.

Пригадуючи виступи «Жінхорансу», заслужений артист УРСР Олександр

Соболь розповідав: «Я був у захопленні від тих дівчат, від їх манер, від їхніх рук, від їхнього вміння поводити себе у танці. І пісня, і рухи їх були цілком природними: всюди панувала гармонія, задушевність, відчувалась наснага від народу, від аромату рідної землі» [4, с. 26]. Отже, у роботі з ансамблем, як і в усій своїй творчій діяльності, В.М. Верховинець дотримувався принципу правдивої інтерпретації фольклору, збереження національного колориту творів. Це стосується їх вокального, хореографічного, драматичного виконання, костюмів, які повинні максимально наближатися до оригіналу, тому що від них залежить правильне відтворення танцювальних рухів.

Окрім театралізації пісень, постановки вокально-хореографічних композицій, циклічних концертів, педагог готував виступи колективу у чисто танцювальному жанрі. До його репертуару входили українські народні танці «Василиха», «Шевчик», «Метелиця», «Журавель», «Віз» та інші. «Жінхоранс» виконував і поставлені В.М. Верховинцем танці і хороводи в опері М. Лисенка «Наталка Полтавка» у Київському театрі опери і балету. Виступи ансамблю отримували схвальні відгуки преси та високу оцінку спеціалістів. Відомі українські хореографи – П. Вірський, В. Вронський, В. Литвиненко, Н. Скорульська та інші визнавали, що творчість «Жінхорансу» зумовила бурхливий розвиток українського професіонального народнотанцювального мистецтва.

У цей час педагог 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 танців-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” [3, с. 42].

Довгий час В.М. Верховинець мріяв про створення українського національного балету. 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» [2, с. 124]. Цей творчий задум педагога і митця здійснився у постановці Харківським оперним театром у 1931 році першого національного балетного спектаклю «Пан Каньовський» (муз. М. Вериківського). Його балетмейстером з боку стилізації народного танцю став В.М. Верховинець. Українська постановка балету могла відбутися лише за умов поєднання стильових особливостей класичного і народного танцю, що стало одним із визначних новаторських здобутків педагога.

Про роль В.М. Верховинця у постановці балету розповідала перша виконавиця партії Бондарівни В. Дуленко: «Він багато не говорив, а більше показував різні елементи народного танцю, пояснював, як їх слід виконувати, і ми від-

разу зрозуміли, що нічого подібного раніше ніхто не знав» [4, с. 28]. Василь Миколайович застосовував у спектаклі майже всі народнотанцювальні рухи: за-льотний, присування, коливання, доріжку, вихилясник та інші. До нього увійшло багато обрядових танців, пов'язаних із весіллям і збиранням хліба, яскравих сцен народного гуляння. “Тільки дякуючи Верховинцю, – пригадував учасник спектаклю О. Соболю, – ми в усіх танцювальних побудовах, в кожній мізансцені відчули справжній український аромат, відчули як і в якому стилі повинен проходити увесь балет” [4, с. 30]. Педагог намагався передати учасникам танцювального колективу свої глибокі знання у галузі українського фольклору, викликав у них бажання прилучатись до етнографічно-дослідницької роботи, знайомив з історичними документами і записами, де висвітлювався побут, звичаї, обряди, характер українського народу.

Завдяки уведенню у балет фольклорних елементів, у класичних танцях з'явилися певні національні ознаки. Таким чином, постановка спектаклю «Пан Каньовський», прем'єра якого відбулась у квітні 1931 року, позначила народження українського балету. В.М. Верховинець по праву вважається одним з його основоположників.

Важливим етапом у творчості В.М. Верховинця стала робота з підготовки танцювальної групи із солістів Київського і Харківського оперних театрів до виступу на Першому міжнародному фестивалі народного танцю в Лондоні (1935). На запрошення головного балетмейстера Київського театру опери та балету ім. Т.Г. Шевченка Л. Жукова Василь Миколайович протягом двох місяців працював з цим колективом. Він підібрав музику і поставив першу частину «Триколінного гопака» (пізніше він дістав неофіційну назву «Лондонський гопак») – «Козачок», у якому демонструвалась чоловіча віртуозність і дівоча тендітність. Танець виконувався в дуже швидкому темпі та виглядав ефектно і поетично.

Під час репетиційної роботи В.М. Верховинець пояснював виконавцям, як слід поводити себе в танці, звертав увагу на правильне положення рук, ніг, корпусу, голови. Педагог 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” [2, с. 28]. Працюючи з танцювальною групою, педагог прагнув досягти високопрофесійного технічного і художнього рівня виконання українського народного танцю. Цей колектив одержав першу премію фестивалю. Його виступ мав надзвичайний успіх у публіки та отримав схвальні відгуки преси.

Пізніше “Триколітний гопак” виконувався артистами Київського оперного театру як заключний хореографічний номер опери С. Гулака-Артемівського “Запорожець за Дунаєм” під час першої декади української літератури і мистецтва у Москві (1936).

Отже, хореографічна діяльність В.М. Верховинця мала основоположне значення для розвитку українського хореографічного мистецтва та підпорядко-

увалась педагогічній меті: формуванню національної культури молоді. Актуальність педагогічних ідей і досвіду В.М. Верховинця потребує їх широкого впровадження у сучасний навчально-виховний процес.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.

1. Верховинець В.М. Весняночка. – 5-е вид. – К.: Муз. Україна, 1989. – 342 с.
2. Верховинець В.М. Теорія українського народного танцю. – 5-е вид. – К.: Муз. Україна, 1990. – 152 с.
3. Верховинець Я.В. Відродження школи народного танцю Василя Верховинця // Народна творчість та етнографія. – 1992. – № I. – С.40 – 46.
4. Верховинець Я.В. В.М. Верховинець. Нарис про життя і творчість // Верховинець В.М. Теорія українського народного танцю. – С. 13 – 35.